

Université de Manouba
Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités de Manouba
Département de Français

La construction du personnage
Dans *Le Conclave des pleureuses & Elissa, la reine vagabonde*
De Fawzi MELLAH

Elaboré par :
Faten BEN AISSA TENZAKHTI

Sous la direction du :
Professeur Ali ABASSI

Décembre 2012

Université de Manouba
Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités de Manouba
Département de Français

La construction du personnage
Dans *Le Conclave des pleureuses* & *Elissa, la reine vagabonde*
De Fawzi MELLAH

Elaboré par :
Faten BEN AISSA TENZAKHTI

Sous la direction du :
Professeur Ali ABASSI

Décembre 2012

DEDICACE

- ♥ *A la mémoire de mon grand-père.*
 - ♥ *A mes oncles, parmi eux celui qui m'a toujours encouragée et qui est parti très tôt.*
 - ♥ *A mes parents.*
 - ♥ *A mon mari.*
 - ♥ *A mes trois anges : Youssef, Mahdi et Malek.*
 - ♥ *A mon seul et unique frère.*
 - ♥ *A mes amies, les plus proches, en particulier Anissa Kaouel et Donia Maraoub.*
-
-
-
-

REMERCIEMENTS

Ce travail de recherche est le fruit d'un cheminement qui ne s'est réalisé que grâce au soutien et aux encouragements de plusieurs personnes. Parmi elles, mes proches qui m'ont encouragés à continuer et à ne jamais baisser les bras.

Je tiens à remercier de manière toute particulière et avec une profonde gratitude, Monsieur Ali ABASSI, qui a assuré la direction de ce mémoire avec une rigueur, une gentillesse et une disponibilité remarquables.

Que toutes les personnes qui m'ont aidée à entreprendre, à mener ce travail, que tous ceux qui m'ont guidée dans ma recherche, en particulier mes professeurs du cycle de recherche trouvent ici, l'expression de mes plus sincères remerciements.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

« L'œuvre littéraire n'existe qu'au point de rencontre de deux appels : l'appel qui l'a fait naître, qui a poussé l'artiste à créer, l'appel qui nous concerne, nous ses lecteurs et qui nous provoque à donner une réponse ».

R. Fayolle, *La Critique*, A. Colin, Réé, Paris, 1978.

Nous étions initiée à la littérature maghrébine d'expression française dans le cadre d'un certificat optionnel «la littérature maghrébine» en 1998, année de notre maîtrise à la Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités de Manouba. Une telle initiation nous a permis de découvrir un large éventail d'écrivains maghrébins et tunisiens en particulier. Ces derniers, jadis ignorés et négligés, ont été marqués par le statut de la langue française, langue d'aliénation, mais aussi de combat. Ainsi la plume de Kateb YACINE, celle poétique d'Abdelwahab MEDDEB, l'écriture violente de Mohamed KHEIR-EDDINE et celle de refus et de contestation d'Albert MEMMI et de Fawzi MELLAH, pour ne citer que ceux-là, nous poussent à faire une «enquête» sur les écrits maghrébins, imprégnés d'idées issues de la colonisation et de l'indépendance et qui vont « *progressivement s'individualiser et s'autonomiser* »¹. Cette curiosité pour la littérature maghrébine d'expression française nous a poussée à nous inscrire au master de Littératures Francophones et Comparées. Dans le cadre de ce master, nous avons pu percevoir l'apport des études comparatistes dans le domaine de la littérature quant à « *la notion d'écart et de variations inter-littéraires* ».²

Notre attention est particulièrement focalisée sur la littérature tunisienne d'expression française. Bien qu'elle paraisse quantitativement moins importante que la littérature francophone de l'Algérie et du Maroc, elle a produit des écrivains très importants après l'indépendance, et surtout à partir des années 70. Il nous a donc semblé tout à fait normal de connaître et d'essayer de faire connaître les écrivains tunisiens dont les livres se multiplient de plus en plus et s'imposent aussi bien sur le plan thématique que sur le plan stylistique. Taher BEKRI affirme que « *l'écriture, quête laborieuse, épreuve épouvante trouve de rares voix qui la transmettent* »³.

¹ C. Bonn, N. Khadda et A. Mdarhri Alaoui, *Littérature Maghrébine d'Expression Française*, Edicef//AUPELF 1996, p. 7.

² PAGEAUX Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, A Colin « cursus », 1994, p. 42.

³ T. BEKRI, « Terre de haute mémoire » in Europe, Octobre 1987, N° 702, p. 4.

Quand nous avons entrepris ce travail, Fawzi Mellah¹ s'est imposé à nous comme un auteur émergeant de la littérature maghrébine de langue française. Mais, paradoxalement, cette œuvre si riche reste peu étudiée. Donc, ce choix répond à une étude littéraire non exhaustive, voire lacunaire de l'œuvre de Fawzi Mellah, en tant qu'écrivain tunisien d'expression française. Nous avons pu constater par la consultation des anthologies et manuels consacrés à la littérature maghrébine d'expression française, ou à la littérature francophone de manière générale, qu'il est rarement cité. C'est pourquoi il nous a semblé important de mentionner ce décalage entre la valeur de l'œuvre et sa méconnaissance.

Notre choix des récits de Mellah, cités ci-dessous, s'explique, d'abord, par notre goût personnel pour le genre romanesque. Le roman intéresse tout lecteur avide d'aventures, « *il fascine, non seulement comme lieu de rencontre de personnages, mais lieu de rencontre de langages, de temps historiques différents et de civilisations qui n'auraient sans cela aucune chance d'entrer en relation.* »². Ensuite, à la lecture de toute œuvre, nous cherchons les trois indices de référence traditionnels du romanesque à savoir le personnage, le récit et l'intrigue. Ce sont là des éléments qui orientent et guident notre lecture. Enfin, notre sujet de réflexion est axé sur la construction du personnage dans un récit. Entendons-nous sur le fait que le personnage est un être qui a des traits moraux, sociaux, culturels et psychologiques et qui joue un rôle primordial dans le roman. Mellah affirme lui-même : « *Je n'étais pas le seul à avoir raconté une ville alors que je voulais décrire des personnages. Ce glissement était plus courant que ce que je pouvais craindre pour mes deux modestes livres.* »³

¹ Né à DAMAS en 1946, cet écrivain est un chercheur et enseignant tunisien vivant à Genève. Il s'est démarqué par ses talents multiples, étant à la fois essayiste (*De l'unité arabe*, Seuil 1985), dramaturge (*Néron ou les oiseaux de passage ?* Paris, Oswald, 1973) et romancier (*le Conclave des pleureuses*, Seuil, 1987 et *Elissa, la reine vagabonde*, Seuil, 1988). Il a réussi à inventer des sujets authentiques et anticonformistes qui mettent à nu le réel de la société tunisienne. Il utilise adroitement une langue qui associe l'ancien au moderne et le mythe à l'histoire d'où d'ailleurs une certaine originalité de ses œuvres.

² C. Fuentes, *Géographie du roman*, Gallimard, Paris, 1993, p. 29.

³ Extrait d'un texte publié en allemand in Hanin. Wunderhom. Heidelberg, 1989, p 315-324., cité dans Cahier d'études maghrébines. *Villes dans l'imaginaire*. Janvier 1999.

C'est à la lumière de ces deux livres¹ justement que nous étudierons le personnage, car la matière narrative des deux romans est plus dense et plus favorable à une étude analytique². En ce sens, les textes utilisés constituent un corpus³ à explorer et qui est volontairement hétérogène. D'ailleurs, la critique tunisienne s'accorde sur le fait que les deux romans : *Le Conclave des pleureuses* et *Elissa, la reine vagabonde* sont complémentaires.

Mansour M'HENNI affirme : «*au-delà des spécificités de leurs écritures respectives, ces deux romans ont un fond thématique commun, caractérisé par l'insistance sur le rapport entre le politique et l'histoire et sur leur interaction avec la rumeur et la légende.*»⁴

Pour sa part, Ali ABASSI atteste : «*Elissa, la reine vagabonde, est en majeure partie une refonte consciente, rebricolée (sans dénotation péjorative) du premier roman du même auteur.*»⁵.

Quant à Najeh JEGHAM, il constate : «*Entre le premier roman, Le Conclave des pleureuses et le second Elissa, la reine vagabonde, se manifeste une continuité qui se réalise dans un approfondissement qui ouvre la perspective des temps fondateurs.*»⁶

On admettra donc, comme première hypothèse de lecture, que les deux livres forment un ensemble. Cette unité n'est ni d'espace ni de lieu, mais de composition faite à travers les paroles prononcées des personnages. Dans une

¹F. Mellah, *le Conclave des pleureuses*, Seuil, 1987. (L'édition originale a été rééditée par Cérès Productions en 1993. Dans ce travail, nous avons utilisé la seconde édition.). *Elissa, la reine vagabonde*, Editions du Seuil, 1988. Afin de faciliter la lecture de ce travail et pour éviter la lourdeur des titres, nous les avons désignés par les termes du début de chaque titre, à savoir *le Conclave* et *Elissa*.

² Nous précisons que ce travail se base sur la comparaison de deux romans d'un même auteur. Nous essayons de confronter les deux œuvres afin de rendre compte de façon plausible des traits récurrents et singuliers et d'en établir les ressemblances et les divergences. Notre analyse ne s'inscrit pas dans le comparatisme comme étant une approche de la critique littéraire qui confronte des textes appartenant à des horizons géographiques et socioculturels différents.

³ L'étymologie du mot «*corpus*» renvoie à «*corps*», ce qui est en parfaite concordance avec notre sujet.

⁴ C. BONN, N. KHADDA et MDARHRI-ALAOUI. *La littérature maghrébine d'expression française*, Edicef - Aupelf, 1996, p. 239.

⁵ A. ABASSI, *le Romanesque Hybride II*, Sahar Editions, 1998. p. 83.

⁶ N. JEGHAM, *Littérature tunisienne*, L'or du temps, Tunis, 2003, p. 43.

sorte d'écho assourdissant, les questions qui interpellent le journaliste du *Conclave* trouvent leurs réponses dans la bouche d'Elissa. Kundera n'a-t-il donc pas raison d'affirmer que « *l'esprit du roman est l'esprit de continuité : chaque œuvre est la réponse aux œuvres précédentes, chaque œuvre contient toute expérience antérieure du roman.* »¹. En accord avec « *cet esprit de continuité* », les deux romans de Mellah proposent un véritable dialogue de civilisations. Plus qu'une relation intertextuelle, les livres que nous avons choisis, s'imposent comme le lieu où chaque personnage mérite d'être étudié et analysé.

Le premier roman (*le Conclave des pleureuses*, 1987) « *se présente comme une fable politique et poétique aux significations énigmatiques* »². C'est le récit d'une enquête journalistique sur des viols réels dont l'accusé est le saint de la parole. Se référant à la légende de Sidi-Omar -el -Fayach, un saint qui « *suscite chez les femmes une vénération ambiguë* »³, l'auteur puise dans le réel pour décrire la société tunisienne. Faillite des valeurs, modernisation, perte de l'identité, désordre politique et social : telles sont les aberrations qu'a pu connaître la société représentée par une panoplie variée de personnages. Chaque personnage renvoie à une classe sociale, ne serait-ce que par les noms et les surnoms proposés. Mellah réussit donc à mettre à nu toutes les défaillances, en communiquant au lecteur le malaise des protagonistes, auprès de qui, le journaliste a enquêté.

Le second roman intitulé *Elissa, la reine vagabonde*, écrit en 1986, a été qualifié de « *roman historique* »⁴ par les critiques littéraires. Il réinvestit le mythe traditionnel d'Elissa, reine de Carthage, qui a été déjà entrepris par Virgile dans *l'Eneide*. L'auteur a refusé ce jugement. Dans l'entretien qu'il a eu avec Barbara ARNHOLD, à Cologne, le 18 juin 1990, il a précisé qu'il ne s'agit nullement d'un roman historique, mais du « *roman d'une absence, d'une station*

¹ M. KUNDERA. *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, Folio, 2003, p. 30.

² C. BONN et X. GAMIER (ouvrage collectif), *Littérature francophone*, Tome 1, *le Roman*, « Tunisie » par Eliane Tabone, Paris, Hatier et Aupelf- 1997.

³ La quatrième de couverture du roman en Edition Cérès.

⁴ K. Artigard, « *le roman historique est un récit tentant de reconstruire sous forme de fiction une époque du passé* », *Dictionnaire international des termes littéraires*, [http : //www.dic.inf. Index, PHP](http://www.dic.inf.Index,PHP).

*manquante, d'un vide*¹». La quête du nouveau, l'errance, le rêve, la femme ... sont les thèmes déjà annoncés dans le premier roman et réitérés dans le second. Elissa, personnage principal, est partie à la recherche de ce vide. Elle est obsédée par l'errance : « *(et) avait décidé de fuir depuis plusieurs années déjà*² ». Pour échapper au despotisme de son frère, elle fuit son pays, Tyr, et va à la recherche d'une nouvelle nation. Ainsi, nous suivons son itinéraire d'une station à une autre : Chypre, Sabratha, Hadrumète et Quart Hadasht. A chaque étape du voyage, nous pouvons déceler un enseignement « *une chance d'éduquer ses gens et de les élever aux mystères de notre civilisation*³ ». Mellah dit à propos de ce roman : « *J'avais envie de raconter une histoire, une belle histoire qui était celle d'une femme qui fonde un royaume et qui meurt ensuite*⁴ ».

Ainsi, bien que les deux récits soient différents par le genre et le ton, ils ont en commun cette quête infatigable de la réalité et de la justice, du socle et de la mémoire. Elle est devenue l'obsession des personnages. Dans *le Conclave*, le journaliste sollicite l'intérêt de toutes les personnes qui ont connu et côtoyé le saint, pour témoigner. Chaque fois qu'il s'agit de nouvelles « *considérations* » sur la vie du saint, la quête est relancée : « *cent raisons me dictent l'abandon de cette course épuisante*⁵ », entendons- nous dire le journaliste. Et pourtant, il n'abandonne pas.

La quête d'Elissa est aussi inlassable. Inopinément, elle regrette « *que l'errance était douce et propice aux désirs ! Pourquoi fallait-il mettre fin au voyage ?*⁶ ». D'un lieu à l'autre, elle est à la recherche d'un « *sol* », et même

¹ F. Mellah, *Entre chien et loup*, Journal d'un voyageur égaré, l'Or du temps, 1997, p. 23.

² F. Mellah, *Elissa, la reine vagabonde*, Editions du Seuil, 1988, p. 174.

³ F. Mellah, *Elissa*, Ibid, p. 120.

⁴ « L'Histoire de la Tunisie dans l'imaginaire de Fawzi Mellah » in *Cahier d'études maghrébines, Villes dans l'imaginaire : Marrakech, Tunis, Alger*, N°4, janvier, 1992, p. 77- 83.

⁵ F. Mellah, *le Conclave des pleureuses*, Cérés Editions, 1993, p. 85.

⁶ F. Mellah, *Elissa*, p. 145.

quand elle s'est arrêtée à Quart Hadasht, elle n'a pas été satisfaite : «*la quête de la causalité et de ses emballements naïfs n'est qu'un songe épuisant*¹ ».

A la quête correspond donc une enquête. Nous avons fait une première recherche sur l'auteur et ses œuvres. Mais, nous sommes resté sur notre faim. Suite à la consultation² de la base de documentation de la Littérature Maghrébine de Langue Française : site internet, «LIMAG»³, nous avons trouvé une seule information⁴ sur l'auteur et quelques références à des articles critiques⁵ ou à de textes courts classés par périodiques. Quant aux mémoires et thèses publiés, nous avons noté la présence d'un mémoire⁶ et d'une seule thèse⁷. Le laboratoire : Etudes Maghrébines, Francophones, Comparées et Médiation Culturelle, à la Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités de Manouba, a certes permis aux étudiants du master de découvrir l'écriture mellahienne, dans une perspective comparatiste⁸, ce qui explique l'intérêt porté par certains étudiants⁹ à l'œuvre de Mellah.

¹ Ibid, p 147.

²D'autres consultations ont été faites dans quelques bibliothèques : la bibliothèque de la Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités de Manouba, de 9 avril, de l'ENS, de l'IBLA, du centre d'études de Carthage. Nous avons noté la présence de quelques articles critiques écrits par des universitaires tunisiens :

+ Ali Abassi, *L'hybridation textuelle : Homotexte et heterotexte dans Elissa, la reine vagabonde* de Fawzi Mellah, paru dans le *Romanesque hybride II*, Sahar Editions, Septembre 1998.

+ Najah Jegham, *Fawzi Mellah : « l'écriture ou la matrice de l'éternelle errance »*, paru in *Littérature tunisienne*, l'or du temps, Tunis 2003.

³ dont l'adresse est <http://LIMAG-IVNET-fr-com>.

⁴ « Né à Damas (Syrie) en 1946. Etudes de philosophie avortées puis études de Droit. Vit à Genève ». C'est la seule phrase qui existe dans cette base de données sur l'écrivain tunisien.

⁵ Deux articles écrits en langue allemande de Regina Keil et publiés en 1989. Deux interviews publiées dans *Cahier d'études maghrébines et Arabies*, respectivement en juin 1992 et juin 1993, et un article d'Ahmed Mahfoudh, « Structure dialogique de la figure d'Elissa dans *Elissa, la reine vagabonde* de Fawzi Mellah » : adresse électronique <http://LIMAG-IVNET-fr-com>.

⁶ Sabrina Zouaghi, mémoire de master : *Elissa, la reine vagabonde : texte baroque*, soutenu le 12 juin 2008, sous la direction de C. Bonn.

⁷ Najet FAKHFAKH, thèse soutenue en juin 1991 intitulée : *Elissa, entre le mythe et la réalité* et qui a disparu de la bibliothèque de la Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités de Manouba.

⁸ Le roman de Mellah, *Elissa, la reine vagabonde*, a été établi au programme du master de littérature francophone et comparée, dans une approche comparatiste avec *Samarcande* d'Amin Maalouf, en 2008-2010.

⁹ Racha Khmiri, *Le thème de l'errance dans Elissa, la reine vagabonde de F. Mellah*, soutenue en 2009 sous la direction du professeur de. H. Ben salha.

L'investigation, que nous avons menée, s'est intéressée au personnage. Un récit est composé de plusieurs éléments essentiels, notamment le personnage¹ qui participe à l'histoire. Il remplit une fonction dans le développement de l'action. Ce dernier est avant tout l'animateur principal, « *un être mandaté par son créateur pour accomplir une tâche importante* ». Les personnages de Mellah donnent un effet au texte. Bien qu'ils vacillent entre deux époques différentes, ils défendent, tous, leur droit à une identité aussi bien culturelle que sociale. Mellah propose un véritable dialogue, qui s'installe entre les personnages, au fil de la construction de l'intrigue. En puisant dans l'histoire et dans le réel tunisien, ces protagonistes poursuivent un processus de construction qui donne un effet au texte et crée l'illusion du réel.

La question initiale de ce travail est orientée vers le personnage, sa création et sa fabrique. Notre problématique sera basée sur la construction du personnage dans les deux romans de Mellah. Est-il soumis à un processus de construction ? Comment évolue-t-il ? Est-il toujours individualisé, est-il anthropomorphique ? Qu'est ce qui est mis en valeur : sa parole, son action, son caractère ou son physique ? Quel est l'effet de cette construction dans le récit ? Et quel est son impact sur la réception chez les lecteurs. De manière concrète, nous essayons de découvrir, tout ce qui de près ou de loin, se rapporte à la construction du personnage.

Pour analyser cette problématique et mettre en exergue l'originalité de l'écriture de Mellah dans la construction du personnage, nous mènerons une étude comparée² de deux romans (*Le conclave des pleureuses* et *Elissa, la reine vagabonde*) où le récit est linéaire et l'histoire est lisible. Nous nous appuyons sur

¹ P. Hamon donne la définition suivante du personnage dans son ouvrage *Le Personnel du Roman* : « *Manifesté sous l'ensemble discontinu de marques, le personnage est une unité diffuse de signification, construite progressivement par le récit, ... Un personnage est donc le support des conservations et des transformations sémantiques du récit, il est constitué de la somme des informations données sur ce qu'il est et sur ce qu'il fait.* », Librairie Droz, 1998, p. 20.

² Nous avons essayé de faire la comparaison des deux œuvres en parallèle, pour retenir les convergences qui témoignent d'une technique constante de l'écriture de Mellah. Si, parfois, les deux romans sont analysés, chacun à part, c'est parce qu'il y a des divergences qui soulignent la spécificité de chaque livre.

des approches littéraires et narratologiques¹ assez variés, sans nous limiter à une seule optique.

Pour démontrer que l'histoire est un enchaînement pris en charge par des «acteurs», l'analyse s'appuiera sur les travaux de Genette², de Todorov³ et de Barthes⁴. Les personnages constitueraient une unité au niveau des actions parce qu'ils peuvent être définis, comme le propose Greimas « *non ce qu'ils sont, mais selon ce qu'ils font* »⁵. Une telle étude nous a permis de classer les personnages, selon qu'ils sont des actants principaux ou des actants indiciels. L'ouvrage de Vincent Jouve⁶ et celui de H.R. Jauss⁷ nous ont été d'un grand apport pour étudier le personnage comme « *effet* ». A travers la lecture de chaque œuvre, se dessine l'image d'un personnage qui se construit progressivement devant le lecteur et qui finit par mettre en relief une nouvelle vision du monde.

Notre travail s'organisera en trois parties fondamentales.

Dans la première, notre étude démarrera par un rappel des théories anciennes et modernes sur le personnage. Un tel aperçu permettra de cerner l'état de la question. Ensuite, nous tenterons de prouver que la construction du personnage se fait, premièrement, par les indices extérieurs des œuvres, tels que les titres, le genre et la préface. L'identification des protagonistes permettra, deuxièmement, d'énumérer, de classer et de mesurer le degré de participation de chacun d'eux, à l'action. Troisièmement, nous essayerons de montrer que le personnage fait l'objet des transformations du récit. Son rôle diégétique se trouve

¹ Cet état de la question sera développé dans les détails dans la première partie de notre travail, vu l'abondance des travaux critiques sur le personnage. Cependant, nous constatons que l'étude du personnage est rare dans la littérature tunisienne.

² G. Genette, *Figures III*, Seuil, 1972.

³ T. Todorov, *Poétique de la prose*, Seuil, 1978.

⁴ R. Barthes, *Poétique du récit*, Seuil, 1977.

⁵ Cité par R. Barthes « Introduction à l'analyse structurale », in *Communications*, N°8, Paris, Edit du Seuil, 1981, p. 23.

⁶ V. Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, PUF, Collection « Ecriture », 1992.

⁷ H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1972.

renforcé par les lieux et les moments. Ainsi, les enjeux de cette évolution se reflètent sur le statut du personnage, sa consistance, sa cohérence et sa solidité.

La seconde partie sera principalement consacrée à « *l'effet personnage* ». Elle est articulée en trois chapitres. Sachant que le roman est le genre privilégié d'appréhension du réel, nous tenterons de montrer, dans le premier chapitre, que la construction du personnage répond à un projet réaliste. Ainsi, la confusion entre personnage et personne est à écarter. Le personnage gagne en vie, il est doté d'une riche dénomination et fait, donc, concurrence à l'état civil. Ce gage de réalisme est renforcé par le biais de la description, tel sera l'objet du second chapitre. Nous verrons, dans le troisième chapitre, que les différentes modalités de présentation du personnage nous renseigneront aussi bien sur l'être que sur le faire. L'ambition de Mellah, étant d'écrire le réel de la société tunisienne.

La troisième partie se basera sur l'étude du personnage comme « *effet de lecture* ». Nous montrerons, dans le premier chapitre, que le personnage s'inscrit dans l'Histoire, dans le mythe et dans la littérature. Il se nourrit d'un sentiment d'authenticité qui lui permet de peser de tout son poids romanesque et identitaire. Notre second chapitre sera articulé en deux moments. Nous verrons, d'une part, que le personnage est porte parole de son auteur. Il s'exprime sur les choses de la société et sur la politique, dans un objectif de dénonciation. D'autre part, ce personnage s'inscrit dans une dimension poétique. Il est porteur d'un espoir inassouvi. En proie à des sentiments d'insatisfaction et d'abattement, il se donne au rêve et à la folie comme refuges.

PREMIERE PARTIE

* * * * *

A LA DECOUVERTE DES PERSONNAGES

François Mauriac affirmait dans *Le romancier et ses personnages* :
« *Le romancier est, de tous les hommes, celui qui ressemble le plus à Dieu.* ». Au nom de la liberté, Jean-Paul Sartre réagit vigoureusement :

*« Monsieur Mauriac a écrit un jour que le romancier était pour ses créatures comme Dieu pour les siennes. [...] Ce qu'il dit sur ses personnages est parole d'évangile. [...] Monsieur Mauriac s'est préféré. Il a choisi la toute-connaissance et la toute-puissance divine. Mais un roman est écrit par un homme pour des hommes. Au regard de Dieu, qui perce les apparences sans s'y arrêter, il n'est point de roman, il n'est point d'art, puisque l'art vit d'apparences. Dieu n'est pas un artiste ; M. Mauriac non plus. »*¹

¹ Jean-Paul Sartre, *M. François Mauriac et la liberté*, NRF n° 305, 1939 (repris dans *Situations I*, Gallimard, 1947).

Introduction :

Dans la première partie de ce travail, nous avons voulu découvrir les personnages qui apparaissent dans les deux romans de Mellah pour déceler finalement le processus de leur construction. Cette découverte ne peut se faire réellement sans l'évocation des contributions théoriques. Nous partons de la prémisse, largement acceptée dans tous les ouvrages théoriques, que le personnage est essentiellement une construction textuelle régie par des lois narratives, génériques et discursives. C'est dans cette perspective que nous avons évoqué les apports théoriques sur la notion du personnage.

L'affiche d'un film est « *destinée à porter quelque chose à la connaissance du public* ». ¹ De même, dans le domaine de la littérature, la couverture est la carte d'identité d'une œuvre, elle regroupe les éléments essentiels pour la présentation du livre tels que le titre, l'auteur, le nombre de pages, la maison d'édition, les chapitres et quelquefois, le genre auquel le livre appartient. Depuis les travaux de Genette en 1987, on appelle cet ensemble le « *paratexte* » qui « *n'est ni à l'intérieur, ni à l'extérieur, il est l'un et l'autre, il est sur le seuil et c'est sur ce site propre qu'il convient de l'étudier* ». ² *Le conclave des pleureuses et Elissa, la reine vagabonde* forment un corpus dont les seuils sont différents. Il est vrai que leurs éléments extratextuels ne participent pas à l'évolution de l'intrigue mais tous les deux gravitent autour du texte, pour nous donner un éclairage sur le personnage, objet de notre analyse.

Si une œuvre ne se dote pas des signes paratextuels qui permettent d'identifier son genre, si son péri-texte ne répond pas aux attentes de son époque, elle ne sera pas complètement compréhensible. Un lecteur soucieux de l'exactitude du détail, cherche à combler ce manque délibéré ou ce sentiment

¹ Dictionnaire, *le Petit Robert*, p. 31.

² G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, colle « poétique », 1987, p. 7.

d'une défektivité, par un effort particulier de contextualisation. D'ailleurs, notre première approche du roman ne nous a pas été complètement aisée du moment que nous devons chercher les liens de parenté entre le personnage et les indices paratextuels d'une part, et le personnage et son rapport avec les trois unités¹, d'autre part.

Le « *paratexte*² » est un terme né en 1981 dans un livre de Genette intitulé *Palimpsestes*. En 1987, l'auteur s'est attaché à en définir les contours et les enjeux dans son œuvre critique : *Seuils*. Pour lui, le paratexte : « *n'est qu'un auxiliaire, qu'un accessoire du texte.* »³. Il est composé de deux aspects à savoir le « *péritexte*⁴ » qui englobe sous son égide le titre, le sous-titre, la préface, les notes en bas de page et les chapitres, et « l'épitéxte » qui contient les correspondances et les entretiens. Le critique ajoute pour préciser : « *ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs et plus généralement au public* ».⁵ Le choix du livre se fait donc, à travers la quatrième de couverture qui cherche vraisemblablement, à favoriser l'entrée en lecture de l'acheteur, elle englobe certaines informations qui servent à formuler une appréciation méliorative ou péjorative : ce sont justement les modalisateurs épitéxtuels.

D'abord, nous envisageons d'évoquer la base conceptuelle sur la notion du personnage. Dans le second chapitre, nous projetons d'étudier trois éléments indiciaires comme étant les facteurs premiers dans la construction du personnage : d'abord les titres (*Le conclave des pleureuses et Elissa, La reine vagabonde*), ensuite l'indication générique et enfin la préface. Dans notre troisième chapitre, nous allons identifier puis classer les personnages en suivant la quête du journaliste et le parcours d'Elissa, selon la consistance de leur apparition et de

¹ Nous pensons à la règle de trois unités dans la tragédie classique.

² Dans la perspective de la critique littéraire, c'est Antoine Compagnon en 1979 qui envisage de parler du problème du texte et du « hors *texte* » auquel il donna le nom de « *périgraphie* » puis repris par Gérard Genette.

³ G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 376.

⁴ Nous employons le terme « *péritexte* » au sens que lui donne Gérard Genette qui définit le concept comme étant ce qui se trouve autour du texte : « ... *Comme le titre de certains chapitres ou certaines notes : j'appellerai péritexte cette première catégorie spatiale.* ». Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 7.

⁵G. Genette, *Ibid*, p. 7.

leur participation. Le dernier chapitre se basera sur l'étude du personnage en tant qu'acteur dans l'univers diégétique et sa relation avec le temps et l'espace.

Dans notre analyse, nous faisons recours, chaque fois qu'il est possible, à certains théoriciens tels que Barthes, Hamon, Genette, Todorov, Bourneuf et Ouellet et enfin Greimas, pour ne citer que ceux-ci.

CHAPITRE I : Les impasses des études sur le personnage

« La catégorie du personnage est paradoxalement, restée l'une des plus obscures de la poétique. Une des raisons en est sans doute, le peu d'intérêt qu'écrivains et critiques accordent aujourd'hui, à cette notion, en réaction contre la soumission totale au « personnage » qui fut la règle à la fin du XIXe siècle. »¹.

Nous partons d'un bref état des lieux des recherches précédentes sur le personnage et son fonctionnement dans un texte littéraire², ce qui nous fournira une base conceptuelle en vue des analyses à venir.

¹ G. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 286. L'article « Personnage » occupe les pages 286 à 292.

² L'étude du personnage et de sa construction ne peut se faire sans évoquer la notion du personnage dans l'histoire de la littérature. Au moyen âge, le personnage correspondait à un type idéal qui obéissait à son devoir et se couvrait de gloire par ses exploits héroïques. Pendant la période dite précieuse, certains auteurs cherchaient la pureté du vocabulaire dans la bouche de leurs créatures. Était-ce le cas de Melle de Scudéry qui a excellé dans l'art du portrait et a analysé, d'une manière fine et approfondie, les sentiments humains ? D'autres écrivains privilégiaient le registre comique et satirique d'où d'ailleurs, l'opposition nette entre le langage du *Bourgeois gentilhomme* de Molière et du *Phèdre* de Racine pour ne citer que ceux-ci. Pendant la période dite classique, Boileau dans *Art poétique*, présentait le personnage romanesque à travers ses passions humaines : c'est un être capable d'une évolution. Celui-ci n'est plus lié à la seule action, désormais, il incarne « une essence psychologique ». Au XVIIIème siècle, le personnage était plutôt considéré comme l'incarnation d'une idée.

Au XIXème siècle, c'est le roman qui a pris le dessus sur les autres genres littéraires et le personnage en est le pivot central, voire le moteur de la fiction. Le roman réaliste et naturaliste confirme cette évolution du personnage

1. Aperçu historique et littéraire de la notion du personnage :

Qu'est ce qu'un personnage ? En quoi diffère-t-il des personnages mis en scène par le théâtre, le cinéma ou la peinture ? Avant d'entamer notre approche théorique du personnage, un détour par son sens étymologique s'impose. Le terme de personnage, apparu en français au XV^{ème} siècle, dérive du latin, « *persona* » terme lui-même dérivé du verbe « *personare* » qui signifie : « *résonner, retentir* » et désigne « *le masque de théâtre équipé d'un dispositif spécial pour servir de porte-voix* ». « *Persona était donc le masque de scène, est devenu peu à peu, le porteur de masque puis, le personnage joué par l'acteur, le rôle.* »¹. Il hérite donc d'une figure qui conditionne son existence sociale. Cet « *être de papier*² » est un protagoniste, un interlocuteur, un acteur, bref un être fictif qui joue un rôle dans un récit.

Si l'on admet que le personnage est étroitement lié au genre et que l'un des deux qui détermine, qui « *construit* » l'autre, on ne peut pas se passer d'une définition du genre romanesque avant d'étudier le personnage lui-même. Henri James dans son ouvrage *L'art de la fiction*, affirme : « *qu'est ce qu'un personnage sinon la détermination de l'action ? Qu'est ce que l'action sinon l'illustration du personnage ?* »³. Il existe donc un lien indéfectible entre les différentes composantes du récit. Mais subrepticement, les personnages apparaissent, dans cette citation, plus importants que la fiction.

en tant qu'une identité complexe. Dans *l'Art du roman*, le romancier tchèque Kundera rappelle les traits du personnage pour les mettre en rapport avec sa conception du roman comme instrument d'exploration et de découverte : « *Deux siècles de réalisme psychologique ont créé quelques normes quasi inviolables. Il faut donner le maximum d'informations sur un personnage, sur son apparence physique, sur sa façon de parler et de se comporter, il faut faire connaître le passé d'un personnage car c'est là que se trouvent toutes les motivations de son comportement présent et le personnage doit avoir une totale indépendance, c'est-à-dire que l'auteur et ses propres considérations doivent disparaître pour ne pas déranger le lecteur qui veut céder à l'illusion et tenir la fiction pour une réalité* ». M. Kundera, *l'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 51.

Au XX^{ème} siècle, le personnage disparaît petit à petit. Il est reconnu comme artifice littéraire. En effet, le roman moderne refuse de décrire minutieusement le personnage et le monde qui l'entoure. Ce refus se manifeste aussi sur le plan formel par la destruction du temps, la décomposition de l'espace et la désintégration du personnage dans la société.

¹ Encyclopaedia universalis, corpus 17, France 202, p. 791.

²R. BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale des récits » in *Communications*, N°8, 1966. p. 19. url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113.

³ Cité par Todorov « les hommes- récits : les Mille et une nuits », *Poétique de la prose*, 1971, p78.

Dans le roman traditionnel, qui dit personnage dit caractère et psychologie : « *tout récit est une description de caractères* ». ¹ Ainsi, le roman en tant qu'une fiction implique diverses instances. Notre référence sur ce point est Genette dans *Figures III* ² et Wolfgang Kaiser dans *Qui raconte le roman ?* ³ Tous les deux s'accordent sur le fait que le narrateur fictif se distingue de l'auteur concret. En ce sens, Kaiser conclut : « *le narrateur est un personnage de fiction en qui l'auteur s'est métamorphosé.* ⁴ ». L'auteur est donc celui qui écrit l'histoire, le narrateur est celui qui, non seulement, la raconte, mais aussi qui peut se métamorphoser en personnage de fiction et enfin le personnage est celui qui participe à l'histoire.

Dans son *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine parle du genre romanesque en tant que « *forme de récit qui montre l'homme dans son perpétuel devenir* ». L'idée d'une telle évolution est toujours présente dans les réflexions théoriques relatives au genre romanesque. Nécessairement différent des personnages des autres genres, le personnage romanesque exige un mode de perception qui lui est propre. A la différence des personnages de théâtre ou de cinéma, il se construit progressivement et son image ne cesse de s'enrichir d'une page à l'autre. Cette évolution est la caractéristique fondamentale du roman.

De l'incipit jusqu'à l'excipit, le lecteur est mené en haleine pour « *dévoiler, découvrir, démonter, déchiffrer, réveiller...* » ⁵ les personnages. Mais que l'on ait affaire à des formes narratives traditionnelles ou modernes n'empêche pas une analyse du personnage qui prenne en compte son statut et les figures sous lesquelles il paraît.

2+ Les apports théoriques sur la notion du personnage :

¹ Ibid, p 33.

² G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

³ W. Kaiser, « Qui raconte le roman ? », *Poétique*, N°4, 1970.

⁴ W. Kaiser, Ibid. p. 72.

⁵ Philippe Hamon, *le personnel du roman*, Droz, 1998, p. 36

Le concept de personnage demeure dans le champ des études littéraires et cinématographiques, très vaste et très complexe puisqu'il est le centre de mire de l'œuvre romanesque, le point nodal du rapport auteur-narrateur-lecteur. Les théories sur le personnage, celles intéressantes, sont à mettre au crédit de la narratologie. En effet, formalistes et structuralistes considèrent le personnage comme un composant essentiel du système narratif.

En 1928, le formaliste russe Vladimir Propp, donne une conception fonctionnelle de l'identité du personnage. C'est ainsi qu'il aboutit à l'énumération de trente et une «fonctions». Ce sont les rôles que les personnages peuvent assurer. Cette réflexion est prolongée par les études réalisées par Etienne Souriau, à partir du récit théâtral, dans son ouvrage *Deux cent mille situations dramatiques*¹. Selon Propp, le récit est structuré selon l'idée de «rôle» c'est-à-dire selon le rapport d'un «personnage-sujet» et d'un «processus-prédicat».

Le formaliste russe Tomachevski refuse toute nécessité du personnage dans un récit. Dans son article intitulé «thématique», déclare-t-il que «le héros n'est guère nécessaire à la fable comme système, comme motif qui peut se passer du héros et de ses traits caractéristiques»². A la fin des années soixante, l'analyse structurale définit le personnage, non comme un être mais comme un «participant» à l'action (R. Barthes).

«L'analyse structurale, très soucieuse de ne point définir le personnage en termes d'essences psychologiques, s'est efforcée jusqu'à présent, à travers des hypothèses diverses de définir le personnage non comme un «être» mais comme «un participant»³.

La sémiotique narrative greimasienne a repris les analyses de Propp et de Souriau dans une étude consacrée à *la Sémantique structurale*⁴. Greimas a tenté de classer les personnages du récit, non selon ce qu'ils sont mais, selon ce qu'ils font

¹ Etienne Souriau, *Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.

² T. Todorov, *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes, Paris, Seuil, 1965, p. 296.

³ R. BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale des récits » in *Communications*, N°8, 1966. P. 34. url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113

⁴ A. J. Greimas, *la Sémantique structurale, Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966.

d'où d'ailleurs les rôles actanciels qui sont au nombre de six : sujet-objet-destinateur-destinataire-opposant-adjuvant. Quant à Barthes, il a défini les personnages non seulement par des « *fonctions* » mais par des « *informants* » et par des « *indices* ». Les informations sur les personnages sont facilement repérables puisqu'il s'agit de connaître le nom, le prénom, l'âge, le sexe, le milieu social, la profession...Après avoir repéré « les *informants* », on peut alors prendre en compte les « *indices* », c'est-à-dire ce qui est de l'ordre de l'apparence et de l'être.

Le modèle sémiologique choisit d'étudier un aspect du personnage comme étant un signe du récit. P. Hamon a montré ceci dans son article daté de 1972, *Pour un statut sémiologique du personnage*¹. Il retient trois champs d'analyse à savoir l'être, le faire et l'importance hiérarchique. Ce dernier a exploité la conception du personnage comme fil conducteur qui permet la compréhension du fil diégétique. Ainsi, quand on parle de personnage, pouvons-nous employer le vocabulaire réservé à la personne, à savoir individu et caractère...P. Hamon concluait :

« Il va de soi qu'une conception du personnage ne peut pas être indépendante d'une conception générale de la personne, du sujet, de l'individu ».

Pour qu'un personnage prenne sens justement, il faut que le lecteur accepte de faire l'ébauche de l'existence de cet être qui devient concrète. Nous reprenons à notre compte cette citation de Kundera à propos du personnage : « *cette absence d'informations ne le rend pas moins vivant, car rendre un personnage vivant signifie aller jusqu'au bout de sa problématique*

¹ P. Hamon, « pour un statut sémiologique du personnage » in *littérature*, N°6, p. 86-110, repris dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

existentielle ».¹ L'intention de l'analyse sémio pragmatique est d'étudier le personnage comme « effet de lecture ».

Umberto Eco, dans *Lector in fabula* dit que la narration influence tout de même l'image retenue par le lecteur. Annonce -t- il : « (*Le roman*) crée des sujets, engendre des héros, les définit comme autant d'unités harmonieuses, reposant fermement sur « un être », comprenant, décidant, agissant, ... tous ceux que le récit romanesque met en scène sont des « essences »².

Tel n'est pas le cas du roman moderne qui nie l'existence du personnage en tant qu'une illusion référentielle. Y- a- t- il donc moyen d'étudier l'univers de ces « êtres de papier » quand ceux-ci se meuvent dans un lieu indéterminé et vide ?

Une récente étude sur la réception littéraire montre que le personnage est le produit de l'interaction texte-lecteur. Se référant aux études de Eco et de Picard, Vincent Jouve, dans son ouvrage *l'Effet-personnage dans le roman*³, développe l'idée selon laquelle le personnage peut induire trois types différents de lecture : le lectant, le lisant et le lu. Le lectant appréhende le personnage comme un pion, il saisit le monde par rapport à l'auteur. Le lisant considère le lecteur comme victime de l'illusion romanesque et suscite en lui des réactions affectives. Le lu croit effectivement à l'existence du monde imaginaire et autorise l'inconscient à ressurgir dans l'acte de lecture. A chacune de ces instances de lectures correspond un effet-personnage particulier que Jouve nomme respectivement l'effet-personnel, l'effet-personne et l'effet-prétexte.

¹ M. Kundera, *l'Art du roman*, Gallimard, Folio, p. 49.

² U. Eco, *Lector in fabula*, 1979, Traduction française, Paris, Grasset, 1985, p. 222.

³ V. Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, PUF, Collection « Ecriture », 1992. Cet ouvrage est essentiel pour le développement de notre problématique. La troisième partie du mémoire, consacrée à la réception du personnage, fera référence à ce livre théorique.

Pour terminer ce rapide panorama des travaux, nous devons citer Alain Robbe-Grillet qui dit, à propos des personnages du Nouveau Roman : « *Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu*¹ ». Ces « *vivants sans entrailles* » selon l'expression de Paul Valéry, passent par deux crises : une crise de l'être et une crise de l'âme. Il s'agit donc, d'un univers chaotique où naissent des ombres vides de sens. Sans caractères, sans personnalités, sans passé ni avenir, sans histoire. Celui qui était au temps de Balzac, vecteur d'actions et support de la fable, est devenu simple parole.

Cet essai voudrait précisément explorer les études faites sur le personnage pour pouvoir les exploiter aisément, dans les deux récits de notre corpus. Nous voudrions rendre sensible la portée de cette notion de personnage par laquelle il y a eu fondation de la « cité » construite par Elissa et la construction du récit par Mellah :

« *Violence de l'oubli sur le récit, la ville peut raconter son histoire sans dire ses personnages (ne dit-on pas la « trame » urbaine sans évoquer les trames humaines qui la peuplent).*² »

Nous essayons, par nos moyens modestes, de montrer que le récit existe parce qu'il y a justement des personnages qui le construisent.

¹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 33.

² Mellah, *Elissa*, Ibid, p. 128.

Chapitre II : Les indices extérieurs du personnage

1 -- La poétique des titres :

Le titre occupe une place indéniable dans le paratexte car c'est l'élément le plus important de cet ensemble et surtout, le premier signe que l'œil du lecteur embrasse avant tout autre chose. Le lecteur est engagé à faire une description de ce « *microtexte* ». Notre démarche se situe sous l'emprise d'une double question : quel projet se profile à travers le titre ? Quelle relation entretient le titre avec le contenu du roman ? Pour répondre à ces questions liminaires, nous allons analyser les titres : *Le conclave des pleureuses* et *Elissa, La reine vagabonde*, dans l'ordre suivant : les ressources lexicales et la construction syntaxique.

Dans *Essai sur le titre*, Christian Moncelet¹ distingue deux types de titres : générique et éponymique « *ou bien le titre indique le genre de l'œuvre (...) ou bien le héros de l'ouvrage donne son nom au livre entier* ² ». Cette distinction correspond à notre corpus. Le titre générique serait *Le conclave des pleureuses* et le titre éponymique serait : *Elissa, La reine vagabonde*. Le processus de la construction du personnage s'annonce dès les titres. Il est clair que, dans le second roman, le nom d'Elissa assure la fonction d'emphase : elle est un personnage principal du moment qu'elle donne son nom au titre. Quant au premier roman, le titre prend en charge la continuité textuelle et fictionnelle et renforce l'identification des personnages.

Le titre du premier roman est à la fois expressif et révélateur. Le lecteur attentionné chercherait dans le sème du titre une signification ésotérique à cause du sens négatif qu'elle suggère. Selon le dictionnaire en

¹C. Moncelet, *Essai sur le titre en littérature et dans les arts*, Editions BOF, Le Cendre, 1972.

² C. Moncelet, *Ibid*, p. 24.

ligne, wikipédia et le petit Robert, le « *conclave* » est dérivé du latin *cum clave*, à *clef*, le terme désigne pour l'Église catholique, le lieu où sont enfermés les cardinaux rassemblés pour élire le pape pendant la période dite *Sede Vacante*. Par extension, il désigne aussi l'assemblée elle-même et son travail. Pour Mellah, le conclave est donc le lieu des réponses aux interrogations des présents, au moment des funérailles. Les pleureuses sont des femmes payées pour pleurer le défunt. Elles ont pris un plaisir maléfique à s'acharner sur les familles des riches du quartier, en l'occurrence la famille de Madame qui habite le nouveau quartier. C'est pour cela que l'assemblée ou la « *réunion* »¹ a eu lieu « *à la véritable banlieue* », au « *quartier périphérique* »².

Cependant, le travail quotidien des pleureuses serait l'un des points nodaux de ce roman puisqu'elles donnent leur nom au chapitre IV, le plus important de toute l'œuvre, s'étalant sur quarante deux pages. En cherchant le sème du terme « *pleureuses* » dans les mêmes sources citées ci-dessus, nous avons constaté qu'elles « *sont les femmes dans les cérémonies funéraires, qui, par leurs cris et les versets scandés, rythmaient le transport de la dépouille vers sa dernière demeure. Isis, lorsqu'elle veille sur la dépouille mortelle de son frère Osiris, est représentée en pleureuse se lamentant les bras levés au ciel ou sous la forme d'un milan* ». Mellah, à travers « *(les) témoignages et (les) avis recueillis : théologiens, historiens psychologues*³ » finit par révéler que ces « *serveuses de vie, servantes de mort* », sont « *à la disposition des familles endeuillées et que nos traditions nous permettent de faire appel à elles ..*⁴ ». Ces femmes ont réellement existé dans la tradition socio- culturelle de la Tunisie, dans la capitale et ses environs. Nous les avons imaginées, exécutant leur « *travail et elles le feraient en professionnelles du deuil, en connaisseuses des coutumes et en habituées des mondanités*⁵. », par le biais de cette fresque figurant ci-dessous.

¹ F. Mellah, *le Conclave*, p. 128.

² Ibid, p. 92.

³ F. Mellah, *le Conclave*, p. 123.

⁴ Ibid, p. 114

⁵ Ibid, p. 113



1

D'un point de vue syntaxique, la construction du titre du roman matriciel est classique. Il s'agit d'un substantif déterminé « le *conclave* » suivi d'un nom « *pleureuses* ». L'article défini doit être interprété comme un article de généralisation qui n'indique pas un référent spécifique mais désignera un référent général. Ce qui finit donc par nous interpeller, c'est la mise en relief du complément du nom « *pleureuses* » comme étant personnage imposant². Ce sont elles qui lèvent le voile sur les noms des violeurs et contrecarrent les chefs, partisans du modernisme. Aicha Dinars l'une de ces pleureuses, ne nous rappelle-t-elle pas, par ses positions critiques et son caractère lucide, la reine vagabonde ?

« *Elissa. Rien ne rappelle la grande dame. Comment expliquer cette négligence ? Comment comprendre cet oubli ? Comment accepter cette onomastique indigne ?*³ ».

Le second roman emprunte son titre au nom du destinataire de la lettre. Il attribue d'emblée, un rôle essentiel au personnage, puisqu'il l'institue comme ce qui désigne l'œuvre et l'annonce. En ce sens, J.P Miraux affirme, dans son ouvrage intitulé *le personnage de roman* : « *la fonction du titre éponyme est (...) cataphorique. Elle projette l'importance du personnage et programme en partie*

¹ [http://fr.Wikipedia.org/wiki/Fichier: pleureuses – Saqqara .J perg.](http://fr.Wikipedia.org/wiki/Fichier:pleureuses - Saqqara .J perg.)

² Nous avons évité l'emploi de personnages principaux pour le moment. Cette étude sera faite ultérieurement (2^{ème} partie, chapitre 2) .

³ Le *T.G.M*, paru dans cahier *d'études maghrébines, villes dans l'imaginaire : Marrakech, Tunis, Alger*. Janvier 1999, p. 76.

notre lecture. Si l'on se réfère à deux définitions pertinentes, le nom désigne, définit et projette. Il met en perspective narrative le personnage. »¹.

Force est pour nous, de constater que le nom « *Elissa* » ne peut pas être vide de sens mais renvoie « à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture ... et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture »². Ce titre- nom pose, a priori, un problème culturel, car l'auteur exige de son lecteur une certaine connaissance de la civilisation qui attribue les noms. *Elissa, la reine*, si nous nous arrêtons à cette partie du titre, « l'ancrage référentiel » est programmé. Il renvoie à un savoir littéraire³ et historique⁴. A la lecture de la totalité du titre : *Elissa, la reine vagabonde*, Mellah institue l'errance et le vagabondage comme paradigme fondamental du roman. Ceci est appuyé par les déclarations de la reine au seuil du roman : « la fuite en soi me semblait une destinée. L'errance seule m'attirait.⁵ ». D'ailleurs, elle semble être fière de cette entreprise et se réjouit d'être vagabonde : « Le titre de reine vagabonde que m'offrirent les sénateurs me plaisait. »⁶. Cette contradiction entre la posture d'une reine et son itinéraire résume, à elle seule, l'intrigue et avertit le lecteur. En ce sens, la grammaire mime le sens par la structure périphrastique.

Au nom *Elissa*, un groupe nominal est juxtaposé, composé d'un nom «*reine* », précédé d'un déterminant «*la* » et d'un adjectif épithète «*vagabonde*». L'article défini «*la*», outre son rôle d'actualiser une situation, désigne et qualifie une personne. Selon les grammairiens, le défini détermine un sujet connu par le récepteur. Quant à l'adjectif épithète «*vagabonde* », il est peu compatible avec le nom «*reine* ». Cette qualification brise l'image royale et désacralise la reine, du moment que l'adjectif est nourri d'un sème négatif, pour ne pas dire dépréciatif, et nous place de plein pied, dans le paradigme de la quête et l'errance. D'ailleurs, il est tout à fait naturel que *Elissa* soit nommée la

¹ J. Philippe Miraux, *Le personnage de roman*, Nathan, Paris 1997, p. 28 et p. 29.

² P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage » in *poétique du récit*, Paris, Seuil, Coll points, Essais, 1977, p. 122.

³ « Dans son ouvrage *l'Enéide*, Virgile avait nommé *Elissa, Didon*, ce qui veut dire la fugitive », cité dans *l'Histoire de la Tunisie dans l'imaginaire* de Fawzi Mellah, Propos recueillis par Barbara Arnhold à Cologne le 18 juin 1990.

⁴ L'histoire de la princesse phénicienne fondatrice de Carthage a été entreprise par le Grec Timée de Taormine qui vivait au III^{ème} siècle avant J.C, le latin Justin puis le Juif Joseph.

⁵ F. Mellah, *Elissa*, p. 29.

⁷ Ibid, p. 29.

reine Didon par certains historiens, puisque «*Didon*» reprend sémantiquement l'adjectif «*vagabonde*», son synonyme. Selon un article paru dans le quotidien algérien "L'Expression", faisant mention d'une leçon de sémantique linguistique sur Dido (Didon) par le Pr. Belkadi, Didon est l'errante.

«*Selon nous, poursuit le professeur Belkadi, la plus ancienne trace parlée de la langue berbère remonte au VIII^e siècle avant J.-C. Elle figure dans le sobriquet Dido, qui fut attribué à la reine phénicienne Elissa-Elisha par les anciens Berbères de la côte tunisienne. Ce surnom, Dido, qui sera transcrit par la suite Didon, replacé dans le cadre du système morpho-syntaxique berbère, est un dérivé nominal de sa racine Ddu, qui signifie : "marcher", "cheminer", "flâner", "errer". Il indique dans les parlers berbères de nos jours, la "pérégrination", synonyme de voyage, et de périple.*».¹

Vagabondage, errance ou quête, il faut retenir simplement l'idée que le périple est assuré par une femme, chose inhabituelle dans la mémoire collective. Son destin se résume en cette parole : «*la fuite en soi me semblait une destinée. Je ne souhaitais pas la corrompre par*

*l'humaine aspiration à fixer un but au voyage.*²». Que l'errance soit un voyage ou une fatalité qui a pesé sur le personnage principal, elle a été vécue par Elissa comme un moment doux «*propice aux désirs*³». La statue ci-dessous montre la reine Didon majestueuse et imposante, figure de la quête et de la liberté.

¹ <http://lexpressiondz.com/article/8/2007-11-15/47178.html>.

² F. Mellah, *Elissa*, Ibid, p. 29.

³ Ibid, p. 145.



Elissa, Didon, statue de marbre de Christophe Cochet, Musée du Louvre

Ainsi, les « *quêteuses de sens* » et Elissa se rejoignent dans une construction identitaire plurielle connotée symboliquement à travers les titres. Ce n'est pas le seul élément paratextuel qui aide à la construction des personnages. Nous nous référons aussi au genre de chaque ouvrage, en tant que moyen privilégié où se déploient les êtres. Si Mellah se montrait hybride¹ en créant ses œuvres², ses personnages le seraient-ils aussi ? Cependant nous pouvons nous permettre de parler d'hybridité ou de baroque après Sabrina Zouaghi³, qui développe cette hypothèse d'une manière convaincante.

2-- L'exploitation du genre romanesque :

*« Ce n'est pas par hasard que la forme littéraire
« roman » est née dans des périodes de grands déchirements et*

¹ Selon le petit Robert : « qui participe de deux ou plusieurs ensembles », p. 946. Le concept d'hybridité est développé dans *Le romanesque hybride* d'Ali Abassi.

² « *L'éditeur aurait refusé ce texte hybride et difficile à comprendre* », Préface d'*Elissa*, p. 14.

³ Sabrina ZOUAGHI, *Elissa, un roman baroque*, mémoire de master soutenu au mois de juin 2007, sous la direction du professeur Charles BONN.

dans des sociétés suffisamment troublées pour engendrer la notion d'individu et son support psychologique le moi. »¹

Le genre définit a priori le personnage, objet de notre étude. Il fonctionne comme un code commun à l'émetteur et au récepteur. En effet, l'idée qu'il puisse exister des personnages essentiellement romanesques est à discuter et non à refouler. Mauriac affirme : « *le roman est le premier des arts : il l'est, en effet, par son objet qui est l'homme*² ». Cependant, partir du personnage romanesque permet de définir le roman, le contraire serait aussi juste. Il existe donc un rapport étroit entre les deux, du moment que le roman s'offre au personnage comme étant l'espace de l'exploration et la description de l'existence humaine. M. Zérafra dit à juste titre : « *Tout roman exprime une conception de la personne qui dicte à l'écrivain de choisir certaines formes et confère à l'œuvre son sens le plus large et le plus profond ; si cette conception se modifie, l'art du roman se transforme.* »³. Force est pour nous de constater que la précision du genre sur la couverture du roman permet d'orienter la lecture. Donc, mettre l'indication générique sur la première page d'*Elissa, la reine vagabonde* et non pas sur la couverture du *conclave des pleureuses* nous interpelle. S'il y a omission péri-textuelle, le livre peut se placer dans un registre indistinct, qui ne manquera pas de dérouter le lecteur. Cette omission peut être accidentelle, mais elle peut aussi, résulter d'une décision délibérée de l'auteur. Convenons tout d'abord, du fait que la généricité de l'œuvre est au service de la construction des personnages.

¹ Fawzi Mellah, Lettre à Marie – José Pena in *Entre chien et loup, journal d'un voyageur égaré*, l'or du temps, 1997, p. 52.

² F. Mauriac, *Le romancier et ses personnages*, Paris, Buchet - chastel 1933, p. 122.

³ Michel Zérafra, *Personne et personnage*, Ed, Klincksieck, paris, 1969, p. 29.

A. *Elissa, la reine vagabonde* :

Dans la première page du roman *Elissa*, nous lisons après le titre, l'indication générique «roman». Une telle précision n'est certes pas gratuite, mais reste lacunaire. En ce sens, nous ne partageons pas l'avis de Blanchot qui refuse toute classification générique¹. Nous pensons à l'instar de Derrida que : « *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* »². Que chaque genre ait ses propres lois et ses propres principes permettrait d'analyser, à bon escient, la construction du personnage, selon le genre auquel il appartient. Ce geste classificatoire confère à l'œuvre une appartenance au récit classique et une dimension réaliste. Le mot « lettre » apparaît dans la préface à maintes reprises comme étant une dominante³ : cinq fois en l'espace de trois pages :

Phrases	pages
« ... Ces pierres portent une longue lettre que la fondatrice de Carthage ... adressait à son frère Pygmalion. »	13
« ... Ces stèles témoignent bien d'une lettre qu'une femme avait rédigée à l'intention de son frère ».	13
« ... Cette lettre est celle d'Elissa. »	14
« ... En supposant que ce fût bien Elissa qui avait écrit cette lettre . »	14
« ... L'important est de déchiffrer la lettre d'Elissa. »	15

¹ M. Blanchot, *le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll, Folio, Essais, 1959, p. 272.

² J. Derrida, *La loi du genre*, parages, Paris, Galilée, 1986, p. 253.

³ Nous employons le terme « dominante » à la manière de Jakobson, c'est-à-dire comme « *élément focal d'une œuvre d'art : elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure* ». R. Jakobson, *Questions de poétique*, Seuil, 1973, p. 145.

La lettre permet de rapporter directement les témoignages¹ de la reine et d'exprimer ses sentiments². Elle rend compte de ses découvertes et confie ses émotions au lecteur. Elle participe finalement à la construction de son identité puisqu'elle trouve dans ce genre un espace de fuite de son frère et une quête de soi. Cette dernière n'aurait pas existé si elle n'avait pas mis en œuvre sa particulière destinée. Cependant, l'écriture de la lettre est une révélation de la complexité psychologique.

Elissa, en tant que personnage, source de la relation³, se construit par l'écriture de la lettre et en l'espace de la lettre. Vu que l'auteur est absent de cette relation, elle prend en charge la fiction qui leurre donc. La lettre comme forme romanesque véhicule « *la fiction du non fictif*⁴ ». Une telle fiction a déjà puisé ses racines, non seulement, à travers la lettre mais aussi par le biais de la chronique.

B. Le conclave des pleureuses :

Pourquoi cherche-t-on dans la généricité de l'œuvre un élément qui puisse concorder avec notre problématique ? Nous avons précisé antérieurement qu'*Elissa, la reine vagabonde* est un ouvrage romanesque qui s'inscrit dans la continuité du *conclave des pleureuses*. Nous admettons de même que ce roman matriciel a subi les « *transformations des éléments d'une enquête en matière romanesque* »⁵. Et c'est ce que l'auteur personnage affirme à juste titre dans la clause du roman : « *faites de ce **manuscrit** l'usage qui vous semblera le plus utile. Mais de grâce, ne le détruisez pas : j'en ferai peut-être un **roman*** ».⁶ Ce roman se présente sous forme d'une chronique : « *Je suis journaliste et j'aimerais vous entendre parler de ce qui effraie nos femmes et*

¹ « *Orgueilleux, vous rejetterez ce témoignage.* » p. 63.

² « *Ce récit véridique vous paraîtra immoral.* » p. 63.

³ Nous utilisons ce substantif issu du verbe « relater », c'est-à-dire raconter.

⁴ Jean Rousset, *Forme et signification, Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962, p. 75.

⁵ Ahmed Mahfoudh, *Polyphonie, disfonctionnement diégétique et fonctionnement allégorique dans le conclave des pleureuses* de F. Mellah. Edité dans Forum littéraire maghrébin : [file:///F:// articleconclave.htm](file:///F://articleconclave.htm).

⁶ F. Mellah, *le Conclave*, Ibid. p. 149.

défraie nos *chroniques*. »¹. En référence à la signification proposée par le Grand dictionnaire Larousse, la chronique est un «*article de journal ou se trouvent les faits, les nouvelles du jour, les bruits de la ville*»². Pour Jules Vallès, la chronique, en tant que genre journalistique canonique de la presse du XIX^{ème} siècle, est le reflet de la vie courante et remplit essentiellement une fonction sociale. De plus, elle met l'accent sur «*les rumeurs*» et «*les bruits*» qui circulaient au sein de la ville et elle permet de les dénoncer.

Le rédacteur en chef fait de cette histoire de viol son affaire personnelle et se consacre donc à la lutte contre les traditions et les marabouts. Son adversaire implacable est le saint. «*Ma fonction « didactique » (dit-il) consisterait à enquêter sur les conditions de ces méfaits et à en désigner l'instigateur : le saint de la parole.*»³.

Cependant c'est le détail vrai et la fiabilité de l'information qui sont recherchés par l'enquêteur soucieux «*de distinguer le fil blanc de la mémoire du fil noir du regret*»⁴. En accordant la parole aux personnages auprès de qui il enquête, l'entreprise du journaliste auteur s'inscrit selon un double rapport qui le lie d'abord à lui-même et ensuite aux lecteurs. D'une part, et en tant que journaliste, il explicite sa motivation pour cette enquête vouée à l'échec : «*A dire vrai, Monsieur, je n'ai pas découvert la moindre trace de ces viols !*»⁵ et fait par conséquent une analyse rétrospective : «*Vous avouerais-je pourtant que, ... j'ai profité de l'errance ...pour évacuer certains démons intérieurs et écraser certaines rumeurs enfantines.*»⁶.

D'autre part, l'auteur construit ses personnages à partir des témoignages des uns et des autres et des uns sur les autres. L'histoire du saint constitue le cercle de toutes les déclarations. Elle est relatée, d'abord, par lui-même, «*ce singe hurleur*» qui déclare ne pas être la source du viol : «*Si l'on m'accuse de ces viols*

¹ Ibid P 23

² Pierre Larousse, *Le grand dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle*.

³ F. Mellah, *le Conclave*, Ibid. p. 53.

⁴ Ibid. p. 85.

⁵ Ibid. p. 147.

⁶ F. Mellah, *le Conclave*, Ibid. p. 149.

*qui occupent vos chroniques, c'est par ignorance ou négligence.*¹ ». Ensuite, elle est reprise par le journaliste sous l'influence de son rédacteur en chef : « *il s'agit de la quiétude de la cité, c'est sur cela que doit porter mon enquête*² ». Puis, c'est Aicha dinars qui prend la relève, elle défend son fils et propose au journaliste d'aller voir sa fille Fatma la lampe qui donne, elle-même, une autre version de l'histoire du saint. Monsieur et madame, les patrons de fatma, évoquent l'histoire de viols selon l'optique des habitants de la nouvelle ville.

La chronique, comme libre propos sur l'actualité, reproduit la société prise sur le fait. Elle offre d'autres ressources de construction du personnage dont le portrait se compose directement par l'écriture. Elle permet enfin de fabriquer un discours vrai puisque chaque personnage se construit à travers son discours. Le rôle du chroniqueur est de rapporter ce qu'il voit, ce qu'il entend et ce qui lui est suggéré par autrui. Cet ensemble de bribes instaure « *l'effet réel* ». Le personnage est pris dans le cursus de faits divers, d'actions disparates et sans fin. Ce renvoi est attesté car il puise ses sources, non seulement à travers le réel vécu, mais aussi à travers le mythe et l'histoire, c'est ce que Mellah explique dans la préface d'*Elissa, la reine vagabonde*.

3 - L'exploitation de la préface :

« *Je m'étais réservé l'introduction de l'ouvrage.*³ »

Le titre et le roman se complètent, l'un annonce et l'autre explique, l'indication générique précise le genre, la préface « *fait connaître les vues, le plan, prévient des objections ou répond à des critiques.* ».⁴ L'introduction d'*Elissa* répond parfaitement à la définition donnée ci-dessus. L'auteur s'engage,

¹ F. Mellah, Ibid. p. 35.

² Ibidem, p. 24.

³ F. Mellah, *Elissa*, Ibid. p. 72.

⁴ L'encyclopédie wikipédia consulté sur Internet.

d'abord auprès de son grand-père « *il me fit jurer de poursuivre la tâche¹* », ajoutant sur un ton burlesque « *mon grand-père ne serait pas vexé : après tout, j'ai tenu ma promesse²* » et auprès du lecteur « *si vous en convenez, lisez ce manuscrit dans l'ordre que je me suis permis d'imaginer ; sinon feuillotez-le comme il vous plaira³* ».

A. *indice explicatif* :

Le genre *hybride⁴* de cette introduction est signé par l'auteur lui-même : les initiales *F. M* le montre. Si cette mention renforce l'illusion de réel, nous sommes amenée à croire « *le traducteur honnête* »⁵ qui évoque « *la surprenante série de hasards qui se sont conjugués⁶* » pour que cette œuvre soit éditée. L'apport personnel est aussi attesté « *... de correction en amendement, j'ai dû récrire le texte !* ». La lettre participe au souci de vraisemblance d'un genre tel que le précise Arbi Dhifaoui⁷.

La préface est mise à contribution pour confirmer le caractère paradoxal d'une écriture réelle du texte. Cette écriture participe à la construction du personnage en amont et en aval. Tous les indices compris dans cette introduction visent à introduire le personnage d'Elissa d'une manière graduelle. Et d'ailleurs, les éléments du paratexte étudiés ont pour objectif de dévoiler l'agencement de tous les êtres du roman qui contournent la périphérie d'Elissa mais aussi d'installer les lois du contrat de lecture.

Soulignons de même que s'il n'y a pas de préface dans le premier roman *le conclave des pleureuses*, ce n'est pas un oubli de la part de l'auteur. Ce silence n'est pas involontaire mais intentionnel. La dédicace *Pour ma mère... pour Béate* remplace les détails qui figurent dans la préface d'*Elissa*.

¹ F, Mellah, Ibid., p. 12.

² Ibid. p. 13.

³ Ibid. p. 15.

⁴ Le terme est employé par Sabrina Zouaghi.

⁵ Ibid p 11.

⁶ Ibid P 14.

⁷ A. Dhifaoui, *Le roman épistolaire et son péritexte*, Centre de Publication Universitaire de Tunis, 2008. EAN 9789973374813.

Cette indication, quoique lapidaire, est chargée de significations. Rien qu'en s'arrêtant sur le sens de Béate proposé par le dictionnaire en ligne Wikipédia, la Béate est « *membre d'une institution créée par Anne-Marie Martel, ponote du XVII^e siècle. Les béates, jeunes filles laïques ayant des rudiments de lecture, écriture, mathématiques, avaient un rôle social au sein des villages : elles tenaient le rôle d'institutrices, de catéchistes et d'infirmières, sous l'autorité du curé. L'établissement d'une béate au sein d'un village était dû à la demande des villageois auprès du curé. Les villageois bâtissaient sa maison, l'assemblée, et lui fournissaient un mobilier sommaire (lit clos, armoire, table et chaise) ».*

Reine institutrice, souveraine éducatrice, impératrice pédagogue... Elissa a été la béate qui conciliait ses compagnons. Ne s'agit-il pas là d'un autre élément indiciel du paratexte qui contribue à la construction du personnage ? Quoiqu'il en soit, nous indiquons simplement que la dédicace affiche la dimension romanesque du texte et atteste de la véracité de l'Histoire du personnage. Une citation extraite de *L'ingénu* de Voltaire et insérée dans *Le conclave* comme épigraphe témoigne de « cet effet de réel » : « *Ah ! S'il nous faut des fables, que ces fables soient du moins l'emblème de la vérité !* ».

B. Indice argumentatif :

Un maillon de cette chaîne paratextuelle a attiré notre attention de lectrice à savoir l'épigraphe, nous pensons qu'il contribue au choix des personnages et donc à leur construction. Pourquoi intégrer une citation extraite de *L'ingénu* de Voltaire, auteur et philosophe du XVIII^e siècle, et un fragment ôté de *La confession d'un masque* de Mishima Yukio, auteur, nouvelliste et dramaturge japonais ? Les deux références, chacune d'un siècle différent, ont en commun la critique acerbe de la société.

Le philosophe s'élève contre les «*oracles et prodiges*¹» et hait «*les imposteurs*²». L'œil de Moscou est engagé dans un combat acharné contre «*cet imposteur (qui) simula la cécité et le mutisme afin d'échapper au châtement de collaborateurs*³». Elissa, elle aussi, a dû échapper à l'autorité de son frère après la mort de son mari et fuir sa ville natale : «*tous ceux qui, nés sur ces bord, ont été forcés d'en partir*⁴» dit Mishima Yukio dans *Confession d'un masque*. La reine phénicienne qui «*était rejetée sur le rivage*⁵» a porté le masque⁶ et s'est confessé à travers la lettre. La fiction dérouté ainsi le lecteur.

Nous sommes amenée, dans le tourbillon des périples légendaires, à identifier les personnages qui apparaissent, disparaissent, réapparaissent dans un mouvement circulaire, de l'incipit jusqu'à l'excipit. Entre héros et héraut, entre personnages principaux et personnages secondaires, les protagonistes enquêtent à la manière du journaliste, en proférant un discours moralisateur ou dubitatif.

¹ L'épigraphe du *Conclave des pleureuses* de Fawzi Mellah.

² Ibid, l'épigraphe.

³ F. Mellah, *le Conclave*, Ibid. p. 48.

⁴ F. Mellah, *Elissa*, Ibid. L'épigraphe.

⁵ Ibid. L'épigraphe.

⁶ Nous pensons au premier sens du mot : « personnage » en tant que « masque ». « En latin, *persona* est le terme employé pour désigner le masque de l'acteur et le suffixe « -age » provient du verbe *agere* : agir. Le personnage désigne donc le caractère représenté par le masque, incarné par un acteur, celui qui agit. » Wikipédia, « personnage de fiction ».

CHAPITRE III : Identification des personnages

« *Le personnage de roman, comme celui de cinéma ou celui de théâtre, est indissociable de l'univers fictif auquel il appartient : hommes et choses. Il ne peut exister dans notre esprit comme une planète isolée : il est lié à une constellation et par elle seule il vit en nous avec toutes ses dimensions.* »¹

Le personnage appartient à un univers fictif, lequel est bâti progressivement sur la conservation d'un monde référentiel. Qu'il soit anthropomorphique² ou non, il est un élément de base qui structure le système narratif. Dans sa relation avec le monde qui l'entoure, il ne paraît pas différent ou étrange, bien au contraire, Il est proche du lecteur, « vit » en lui et avec lui. En effet, dès la première page, nous faisons sa connaissance, nous le découvrons au fur et à mesure que nous avançons dans le récit. De page en page, son itinéraire se dessine, annonçant à chaque fois une étape décisive de sa vie. Dans *Le conclave des pleureuses*, la disposition des personnages est corrélée aux chapitres du roman. L'enquête sur les viols fait apparaître des êtres aussi divers que possible, d'où d'ailleurs la distinction entre les habitants de la Montagne rouge et ceux qui vivent au quartier neuf. Chaque nouvelle partie annonce l'apparition d'un ou des personnage(s).

Dans *Elissa, la reine vagabonde*, ce sont les découvertes des lieux qui conditionnent la découverte de la foule. Ni les gens de la mer ni les communautés terriennes ne sont nommés. Pour Mellah, il s'agit d'une foule qui fait apparaître à chaque fois de nouvelles figures. Ainsi des théologiens aux commerçants, des hommes de guerre aux jeunes filles vierges, des habitants de Sabratha aux

¹ R. Bourneuf et R. Ouellet, *L'univers du roman*, PUF, 1972, p. 143.

² Nous nous référons à P. Hamon dans son article « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*.

chypriens : tous sont mêlés dans le cadre de la narration. « *Le problème crucial de l'analyse sera donc de repérer, de tirer, et de classer les axes sémantiques fondamentaux pertinents(...) qui permettent la structuration de l'étiquette sémantique de chaque personnage(...) comme celle de l'ensemble du système.* »¹. Le positionnement de chacun d'eux facilite la compréhension du récit. Ce qui nous amène à

découvrir le système des personnages à l'intérieur du système narratif et par conséquent identifier la technique de Mellah dans sa construction des personnages.

Cette distinction nous amène d'abord à énumérer les différents personnages de notre corpus, selon leur apparition d'un chapitre à l'autre. Ce premier chapitre sera simplement descriptif. Dans un souci de clarté, nous ferons recours à la grille. Ensuite, nous aurons à classer puis classifier les personnages en fonction de leurs actes et surtout de leurs rôles. Cette classification² nous permettra de mettre l'accent sur le statut des personnages. L'on pourrait par exemple, distinguer nettement les personnages principaux des personnages épisodiques³. Ce second chapitre sera plutôt analytique car nous allons étudier le degré de participation des personnages à l'action. Pour déterminer les relations entre les « *acteurs* », notre référence de base est le schéma actanciel de Greimas, objet de notre troisième chapitre.

1- Enumération des personnages selon l'ordre d'apparition :

¹ PH. Hamon, *Poétique du récit*, Ibid., p. 129.

² Ali Abassi, dans son ouvrage *Le Récit de l'œuvre à l'extrait*, parle de « *la spatialisation des acteurs qui permettrait de déterminer, à partir des données formelles simples, le poids de chacun des rôles.* », Editions Biruni, 1994, p. 33.

³ Dans le roman réaliste, il existe une différence stylistique dans la description des personnages principaux et des personnages secondaires. Cependant, faire une typologie des personnages consistera à les répartir ou les catégoriser en fonction de leur importance.

Les personnages de Mellah sont introduits progressivement, tantôt directement tantôt indirectement. Qu'ils soient agents ou patients¹, ce sont des protagonistes qui naissent avec l'instant qui les fait surgir dans la fiction. Les deux grilles suivantes montrent l'apparition graduelle des personnages respectivement dans *le conclave des pleureuses* et *Elissa, la reine vagabonde*. Dans cette partie, nous allons simplement énumérer les personnages :

Dans *Le conclave des pleureuses*, nous retenons les indices suivants :

<i>Chapitres</i>	<i>Première apparition des personnages</i>
<i>Chapitre 1 : Biographie d'un Saint</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Le saint • Le journaliste • Elissa • Amilcar • Hannibal • Baal Hamon
<i>Chapitre 2 : L'OEIL- de - MOSCOU</i>	<ul style="list-style-type: none"> • L'œil – de-Moscou • Les deux statues : Ibnou Khaldoun et Habib Bourguiba
<i>Chapitre 3 : La montagne rouge</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Aicha- dinar • Tawfik-grain de sel. • Hamma-le rouge • Moha-le fou • Ali-doigts-d'argent • Mustapha –canari
<i>Chapitre 4 : Les pleureuses</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Fatma la lampe • Madame et Monsieur • Les nouveaux banlieusards • Les pleureuses • La cousine mystique
<i>Chapitre 5 : Les deux statues</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Le neveu de l'œil – de-Moscou • Les infirmières

¹ Claude Bremond, *Logique du récit*, le Seuil, Paris, 1973.

Dans *Elissa, la reine vagabonde*, nous relevons les indices suivants :

<i>Chapitres</i>	<i>Première apparition des personnages</i>
Chapitre I : La fuite	<ul style="list-style-type: none"> • Le frère d'Elissa • Le roi africain Hiarbas • Les prêtres • Les sénateurs • Les soldats • Les marchands • Les vingt-sept vierges. • Le mari Acherbas • Le père Mattan
Chapitre II : la Mer et la Terre	<ul style="list-style-type: none"> • Le peuple de Sabratha • Le coadjuteur de l'agronome • La mer et la terre
Chapitre III : La colline parfumée	<ul style="list-style-type: none"> • Hiarbas
Chapitre IV : La ville nouvelle	<ul style="list-style-type: none"> • La ville Quart Hadasht • Le cousin Abdel Melquart
Chapitre V : Primum mobile	<ul style="list-style-type: none"> • Pygmalion

Dans les deux grilles, nous avons cité tous les personnages selon leur apparition au sein des chapitres. Nous avons signalé les « *actants*¹ » qui sont évoqués aussi bien par le narrateur que par les personnages, tous ceux qui ont pris la parole pour se présenter ou se justifier, pour informer et éclairer le lecteur. Les deux tableaux font apparaître trois types de personnages : les

¹ Selon Todorov, le terme « *actant* » désigne à la fois le sujet et l'objet de l'action, contrairement à Greimas, pour qui, un actant est un rôle actantiel, une position au sein d'un discours.

premiers sont « *des visages de chair et de sang*¹ » à qui on attribue des noms et des prénoms, les seconds sont « *des visages de pierre ... sculptés avec une ambition d'éternité* »². Ces deux représentations artistiques figées nous rappellent les actions salutaires de l'historien et du philosophe du XIV^{ème} siècle Ibnou Khaldoun et de l'homme politique du XX^{ème} siècle Habib Bourguiba (Grille N°1) :



Ibnou Khaldoun « *Figé, un livre à la main*
semble ne plus pouvoir résister à une
si morne et inquiétante
éternité. »³



Habib Bourguiba
« élevé sur un socle en pierre de
taille et juché sur un cheval – fait
mine d'ignorer –l'usure du temps et affiche
cet air hautain et dominateur des gens chevauchant. »⁴

Les deux statues de bronze peuvent être considérées comme le prolongement des protagonistes dans leurs pensées et leurs opinions. Leur importance est attestée par l'intitulé du chapitre V : les deux statues. Le troisième type de personnage et qui apparaît plutôt dans le second roman :

¹ F. Mitterand et S. Elyes Ferchichi, *Une saison tunisienne*, Actes Sud, 1995, p. 29.

² Ibid. p. 29.

³ Ibid, P 41 .

⁴ Ibid, p 40 .

C'est la ville, «*chaque pierre ici est signe et, parfois, un visage.* »¹. Quart Hadasht peut être définie comme un personnage car il ya concordance entre le lieu et la vie psychique de la reine. D'ailleurs, Mellah avoue lui-même dans un article intitulé «*Tunis est un roman* » : «*en voulant y raconter des histoires (c'est-à-dire des personnages, des trames, des vies..), je me suis rendu compte, après coup, que ... le seul vrai personnage que je racontais était la ville, la ville de Tunis précisément.* »². Ainsi, s'il y a correspondance et qui soit harmonieuse entre l'être et l'espace de l'être, c'est que ce dernier ne peut être perçu que comme «*le seul vrai personnage*»³.

En ce sens, Bourneuf et Ouellet affirment : «*L'univers extérieur décrit par le romancier renvoie aussi aux personnages pour lesquels il constitue un prolongement, un obstacle ou un révélateur.* »⁴

Il reste maintenant à classer les personnages selon leur poids diégétique. Parmi les trois types de protagonistes cités ci-dessus, nous allons nous intéresser dans ce chapitre aux personnages anthropomorphiques. Leur classement se fait en fonction de leurs «*dynamismes ou statismes dans l'histoire.* ».

2- Classement des personnages :

«Le personnage de roman, au même titre que le personnage de théâtre, peut remplir diverses fonctions dans l'univers fictif créé par le romancier. Il peut être tour à tour ou à la fois un élément décoratif, agent de l'action, porte parole de son créateur, être

¹ F. Mitterand et S. Elyes Ferchichi, *Une saison tunisienne*, Actes Sud, 1995, p. 29.

² F. Mellah, *Entre chien et loup, journal d'un voyageur égaré*, L'or du temps, 1997, p. 31.

³ Cette idée sera développée dans la dernière partie de ce chapitre.

⁴ R. Bourneuf et R. Ouellet, *L'univers du roman*, PUF, 1972, p. 145.

humain fictif avec sa façon d'exister, de sentir, de percevoir les autres et le monde.»¹

Certes les personnages n'ont pas la même consistance, chacun d'eux a son propre profil actanciel. Mais comment peut-on affirmer que tel personnage est «principal» par rapport à un autre «secondaire», que ce protagoniste joue le premier rôle alors qu'un autre est un simple comparse, pour emprunter ce terme au langage théâtral. La panoplie proposée dans *Le conclave des pleureuses* et *Elissa, la reine vagabonde* rend compte d'une distribution variée des personnages puisque les critères d'évaluation se rapportent essentiellement à l'importance et au rôle de ces derniers dans l'histoire et de leur existence pour le fonctionnement de l'intrigue.

A. Etude particulière du héros et de l'héroïne :

L'ouverture des deux romans fixe notre attention sur un personnage que nous pouvons identifier comme étant «*héros*²» : un concept difficile à cerner, car il peut répondre à deux acceptions : soit l'équivalent du personnage central³, soit le synonyme «*du sujet*» dans la terminologie de Greimas, soit dans une acception plus générique héros de tragédie. Les trois explications⁴ proposées par le dictionnaire Le Robert peuvent parfaitement s'appliquer aux personnages des deux romans. Si nous considérons donc le saint et Elissa comme des héros,

¹ Op.cit p. 152.

² Nous produisons quelques réserves quant à l'emploi de ce terme.

³ Pour ce qui concerne le terme «principal», nous entendons par là, l'un de ses premiers sens, à savoir «*le premier parmi plusieurs*».

⁴ Les définitions proposées dans le dictionnaire Le Robert peuvent orienter notre analyse, sans pour autant chercher dans les assises critiques une quelconque confusion. C'est d'abord «*un demi dieu de la mythologie grecque ou encore un personnage légendaire*» ; ensuite c'est «*celui qui se distingue par un courage extraordinaire*», et enfin «*un personnage principal bref c'est celui qui accapare l'attention et qui occupe le premier rang*»⁴. Le dictionnaire Le Robert, nouvelle édition, 1993.

c'est parce que tous les deux ont le profil « *du personnage mis en relief* » et ce par différents moyens : d'une part des critères distributionnels tels que la présence du personnage aux moments cruciaux de l'œuvre ; d'autre part des critères linguistiques tels que la sémantique de la focalisation, « *l'emphase stylistique* » et la surdétermination syntaxique¹.

Ainsi, trois personnages dominent l'espace romanesque : un journaliste narrateur qui anime l'enquête à travers différentes personnes, un saint accusé de viols et la reine Elissa, elle aussi sujet et objet de la lettre. Dès le départ, l'attention du lecteur est donc focalisée sur ces individus. Dans le premier roman, un saint raconte sa vie en profitant de la démarche journalistique du narrateur qui est lui-même un personnage de très grande importance puisqu'il est la source de l'information et de sa circulation. Peut-on dire que ce journaliste est un personnage principal ? non seulement, il assure la narration et intervient auprès du lecteur pour l'éclairer, mais aussi, il défend le saint à chaque fois que cela lui est permis. Dans le second roman, la reine exploite le genre épistolaire pour décrire les raisons de son errance jusqu' à son immolation. Cependant, les deux narrateurs mettent en évidence leur suprématie. Ils sont à la base de la trame romanesque et envahissent, par conséquent, tout l'univers de l'écriture.

Dans le premier roman, le premier chapitre s'ouvre sur la biographie du saint. Le récit autobiographique s'étale de la page sept jusqu'à la page vingt trois (seize pages), dans lesquelles le saint retrace l'itinéraire de sa vie, de l'enfance jusqu'à la vieillesse « *je suis né... A cinq ans, ... A sept ans, A quinze ans ... A soixante ans...²* ». Le récit à la première personne se trouve être une affirmation de l'identité du personnage et de ses relations avec son entourage, ce qui nous pousse à penser au roman autobiographique : « *un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa*

¹ Le héros occupe généralement la position de sujet grammatical des verbes de mouvement, de sensation, de perception et d'état surtout.

² Le premier chapitre du *Conclave*.

vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »¹. Ceci est encore plus attesté par la dernière phrase du chapitre quand le saint déclare : « *pardonne-moi de n'avoir parlé que de moi. Mais qui raconte une autre histoire que la sienne.* »² »

L'accusé tient un discours persuasif en vue de se défendre des accusations qui lui sont adressées par l'enquêteur. En même temps qu'il dresse le bilan de sa vie, il se remet en question avec l'obligation de se justifier. Interrompu par le narrateur qui dirige le discours des différents intervenants : « *je l'interromps enfin.* »³, le je-narrateur du récit premier se présente comme un personnage focal. D'ailleurs, il ne tarde pas à reprendre sa version subjective de l'histoire sous forme d'une plaidoirie : « *agacé par mon intervention le saint reprend son monologue* »⁴. Ce long discours tirade qui s'arrête au milieu de la page vingt cinq permet au saint de réaffirmer son innocence, dans une rage exprimée grammaticalement par l'emploi des phrases interrogatives (sept phrases en l'espace de trente deux lignes) et stylistiquement, par l'anaphore contenue dans la phrase suivante et reprise deux fois : « *n'as-tu pas compris ... n'as-tu pas compris ?* »⁵. Cette interrogation oratoire transmet au lecteur le regret et la peine du saint qui ne sera jamais compris : « *tu ne le comprendras jamais.* »⁶. D'ailleurs, ce dernier ne sera véritablement compris qu'à la fin du roman, là où le journaliste affirme que « *cette enquête n'est pas un échec, j'en suis convaincu.* »⁷ »

La quête d'Elissa n'est pas non plus un échec. « *Au commencement* »⁸, dire que le personnage dominant est Elissa, est une hypothèse vérifiable au

¹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975, nouv. Ed. 1996, coll. « Points », p. 14

² *Le conclave*, p. 36.

³ Ibid. p. 23.

⁴ Ibid. p. 24.

⁵ Ibid. p. 24.

⁶ Ibid. p. 25.

⁷ Ibid. p. 147.

⁸ F, Mellah, *Elissa*, Ibid. p. 147.

courant du récit. D'abord, il s'agit d'un roman éponyme qui retrace l'itinéraire de vagabondage de la reine. Là est la première preuve qu'Elissa est valorisée et que le roman va traiter de son histoire. Dans l'incipit, elle interpelle son « *Frère¹* » et s'impose comme rédactrice de la lettre « *que je ne voulais vous adresser et qui vous parviendra pourtant²* », dit-elle. Ensuite, elle fait le bilan de la fuite et de l'errance dans le cadre d'une rétrospection, affirme-t-elle, au nœud de l'œuvre : « *Il me suffit de fouiller ma mémoire et d'ordonner mes souvenirs³* ». Enfin, la présence envahissante du « *je* » et du « *moi⁴* » s'explique par une complexité psychologique : sa fidélité pour Acherbas le mari, son refus de se marier à Hiarbas le fiancé et son amour secret et incestueux pour Pygmalion, le frère. Elle est cependant tiraillée et décide, finalement, à renoncer à la vie, sans regret : « *j'éprouvais alors le besoin d'une profonde rupture, une sorte de point de non-retour.⁵* ». La catastrophe est considérée comme le destin du héros, c'est une autre preuve de la valeur de la reine dans le récit. Elle émane d'elle et pour elle. Valéry l'exprime mieux : « *Le héros cherche la catastrophe. La catastrophe fait partie du héros.* »⁶

Donc, ce personnage « *paraît conforme au modèle du héros épique qui allie toutes les qualités de bravoure, d'intrépidité et d'intelligence⁷* ». Sa posture d'héroïne lui recommande de protéger ses alliés, de les diriger, de découvrir en même temps qu'eux les populations qu'ils ont côtoyées : les cypriens inhospitaliers ou les gens généreux de Sabratha. Par moments, elle se montre puissante : à Hadrumète, elle organise un molek, rite typiquement phénicien qui consiste à sacrifier des enfants aux divinités, et jette par conséquent l'effroi dans le cœur de ces gens qui la traitent « *de dévoreuse d'enfants⁸* ». En d'autres moments, elle est plus femme que reine, elle est sensible au désir de maternité des

¹ Ibid. p. 19.

² Ibid. p. 19.

³ Ibid. p. 90.

⁴ Ibid. p. 19.

⁵ Ibid. p. 182.

⁶ P. Valéry, *Mauvaises pensées et autres, œuvres*, Tome II, Bibliothèque de la pléiade, paris, Gallimard, p. 902.

⁷ Sabrina Zouaghi, *Elissa, un roman baroque*, Ibid.

⁸ *Elissa*, p. 108.

deux jeunes femmes enceintes. C'est justement ce déchirement entre le devoir et le pouvoir, entre le savoir et l'ignorance, entre la mémoire et l'oubli, enfin entre l'existence et le néant qui fait d'elle un personnage essentiel et primordial à l'action.

D'autres critères peuvent être appliqués au texte pour étudier la problématique du héros, nous pouvons citer à titre d'exemple la grille d'analyse proposée par P. Hamon dans son article « *Pour un statut sémiologique du personnage.* ». Une telle grille a le privilège d'étudier le héros à travers ces qualifications différentielles, sa distribution, son autonomie, et sa prédésignation conventionnelle. Certains de ces critères, s'ils ne sont pas bien analysés ici, ils seront repris¹ pour mieux être abordés. Les personnages principaux jouent un rôle primordial dans l'économie globale du roman. Ils sont sujet et objet du discours. Ils sont entourés d'une catégorie de personnages qui gravitent autour d'eux : ce sont les personnages secondaires.

B. Les personnages secondaires:

« Tel (...) personnage secondaire auquel je n'attachais aucune importance se poussait de lui-même au premier rang (..) m'entraînait dans une direction inattendue (...) plus nos personnages vivent et moins ils nous sont soumis. »²

Le personnage secondaire est de moindre importance que le personnage principal, car « *il ne vient qu'au second rang* ». Il ne joue pas un rôle dominant dans l'histoire, mais il intervient pour marquer une manifestation diégétique. P. Hamon désigne ce type de protagoniste par « *personnages embrayeurs qui sont les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur ou de leurs*

¹La richesse onomastique ou la description morale et physique seront étudiées dans la seconde partie de ce travail.

² F. Mauriac, *Le romancier et ses personnages, suivi de l'éducation des filles*, Paris, Buchet-Chastel, 1994, p.127.

délégués.¹ ». Force est pour nous de constater que toutes les informations sur lui sont donc intéressantes. Auparavant, nous avons simplement cité les personnages, mais il s'avère essentiel d'étudier leur importance selon le nombre de leurs apparitions. Ainsi pour que l'analyse ne soit pas absolument stochastique, nous avons choisi d'insister, pour la première œuvre, sur les chapitres sans pour autant entrer dans les détails, pour la seconde œuvre, notre intérêt sera axé principalement sur l'incipit. L'objectif est certainement la hiérarchisation des protagonistes dans un parcours narratif.

Dans le roman matriciel, il est facile de classer les personnages car l'apparition de chacun d'eux est reliée à l'un des chapitres du roman et est confirmée par l'intitulé de chacun d'eux. Comme nous l'avions démontré plus haut, le saint occupe l'espace du premier chapitre, et en cela, il ne peut être que le personnage principal.

L'œil de Moscou occupe la seconde place, il apparaît dès la page trente six pour s'étaler sur tout le chapitre. Son objectif essentiel est de vaincre les marabouts comme le saint. Sa position d'instigateur d'action le met, tour à tour, face au journaliste.

Le troisième chapitre est important dans la mesure où il présente une foule assez variée de visages. « *Nous sommes au cœur de la Montagne rouge*² ». Dans le monde de Jbel Lahmar, c'est d'abord Aicha dinar qui surgit la première puis elle donne la parole tour à tour à ses enfants, respectivement : Tawfik-grain de sel, Hamma-le rouge, Moha-le fou, Ali-doigts-d'argent, Mustapha-canari. Leur présence sert le récit en l'enrichissant par un récit personnel dont l'étendue ne dépasse pas l'espace d'une page, sinon d'un paragraphe. Ils sont donc des personnages épisodiques.

Si un personnage n'apparaît qu'au quatrième chapitre, il n'est pas moins important que les autres. Fatma la lampe occupe la quatrième position

¹ P. Hamon, *Poétique du récit*, Ibid. p. 122.

² F. Mellah, *Le conclave*, Ibid. p. 56.

dans son apparition «*sur scène* ». Elle réitère la biographie de son frère en prenant sa défense contre l'œil de Moscou et contre les habitants du quartier neuf.

Les pleureuses, un groupe de femmes qui se manifeste une seule fois dans la totalité du roman. Elles jouent un rôle magistral dans la narration, dans la mesure où elles dévoilent la vérité à propos de Monsieur, Madame et le défunt et d'une manière allégorique la mémoire du peuple qui se veut être oublieuse et ingrate.

Deux personnages sont cités en dernier lieu, ce sont Monsieur et Madame, les employeurs de Fatma la lampe. Ils sont : « *ni riches, ni pauvres, (qui) ne provenaient ni d'une grande famille ni d'une famille stratégique.* ¹ ». Ils sont représentatifs d'une couche sociale qui s'oppose aux habitants de Jbel Lahmar. Ce sont des arrivistes dont le paraître prime sur l'être : maison peinte en vert, utilisation de la langue française ...

L'apparition des personnages se fait d'une manière progressive. Nous soulignons ici une constante dans l'écriture de Mellah. Les personnages sont attendus parce qu'auparavant annoncés, comme c'est le cas d'Aïcha Dinar, Fatma la lampe et les frères² du saint. Dans le second roman, c'est toujours Elissa qui annonce l'apparition de tel personnage ou de tel autre, à l'instar de son frère, de son fiancé et de ses compagnons.

Dans *Elissa, la reine vagabonde*, nous focalisons notre attention sur le premier chapitre, car c'est un incipit riche en informations. Il met en lumière des protagonistes que nous pouvons répartir en deux ensembles : les compagnons d'Elissa d'une part et son frère d'autre part. Cette opposition entre l'individu et la foule tient compte de la relation qu'entretient la reine avec l'un et avec les autres. Elissa se définit par opposition à son double Pygmalion, mais se construit par complémentarité avec sa communauté. D'ailleurs, l'interpellation du frère au

¹ Ibid. p. 94.

² « *Fais en parler ma mère, mes frères et ma sœur...* », Le conclave, p. 36.

début du livre n'est pas simplement une connotation d'ordre générique (le genre épistolaire en particulier) mais une marque de la vraisemblance historique qui puise sa force sur deux plans : externe ou *in absentia* (son lien avec *Pygmalion*) et interne ou *in praesentia* (rapport avec les gens de la mer). *Pygmalion* n'intervient pas directement dans le cours des événements car il est le récepteur de la lettre. Mais il est cité plus d'une fois dans le premier chapitre à travers le commentaire de la reine, ce qui prouve son importance. Voici les indices qui confirment nos propos :

- P 19 : « *Frère* »
- P 23 : « *Vous êtes –vous préparé, frère, à en subir la cruauté dans votre propre chair, au nom de votre propre couronne.* »
- P 24 : « *Je sais que dans une année vous réunirez la cour et lui lirez cette lettre avec ironie et vanité.* »
- P 27 : « *N'allez pas imaginer notre fuite triste et inquiète ; vous sous tromperez.* »
- P 29 : « *Moi, je ne vous imaginais plus.* »
- P 37 : « *Non, Royal frère, les princes ne décident guère.* ».

Cet inventaire permet de montrer que *Pygmalion* occupe la deuxième place dans l'œuvre par rapport à la reine. C'est un actant absent (son absence est corporelle et physique) mais il est présent par et dans l'esprit de sa sœur, à travers les souvenirs d'enfance. Cette absence trouve bien entendu sa signification dans l'écriture épistolaire.

Outre le roi, les compagnons d'Elissa apparaissent en troisième position. Ils sont toujours représentés comme étant un groupe homogène : « *vingt sept vierges, quarante sénateurs, soixante soldats, quinze prêtres, dix commerçants et une cinquantaine de rameurs*¹. ». Dès les premières pages, ils

¹ F. Mellah, *Elissa*, p. 36.

sont décrits comme ses alliés et sont cités à maintes reprises, dans le premier chapitre : pages **19, 22, 24, 28, 30, 34, 41, 45**. La présence de cette « *horde en communauté*¹ », même si elle n'est pas amplement décrite, valorise les actions de la reine en tant qu'individu. Cette communauté lui a accordé la confiance et la sincérité dont elle avait besoin, c'est pour cela qu'elle dit « *mes hommes*² » en parlant d'eux. Au sein de ce groupe, les vierges jouent un rôle considérable. Leur apparition est signalée dans les pages suivantes : **22, 24, 32, 35, 40, 47, 49, 50**. Bien que leur rôle soit épisodique, il n'est point à négliger car leur action contribue à la multiplication des événements : l'épisode du partage des vierges s'étale de la page 39 à la page 51.

Quant à Acherbas et Hiarbas, le mari et le fiancé sont cités en quatrième position, respectivement à la page 23 et la page 20. Ils sont abordés, non pour le simple cumul sans intérêt des informations mais, pour permettre à l'intrigue de s'amplifier d'une manière logique. Le mari a été tué par le frère de la reine, par jalousie ; le fiancé n'a pas consommé son amour pour la reine, car elle a préféré s'immoler.

Ce dénombrement, bien qu'il ne soit pas assez détaillé, nous permet de classer les personnages selon leur apparition. En outre, ces êtres constitueraient une unité au niveau des actions parce qu'ils peuvent être définis, comme le propose Greimas « *non selon ce qu'ils sont, mais selon ce qu'ils font*.³ » dans l'histoire. Leur participation à l'action est une autre forme qui assure la construction de chacun d'eux.

¹ F. Mellah, Ibid. p. 34.

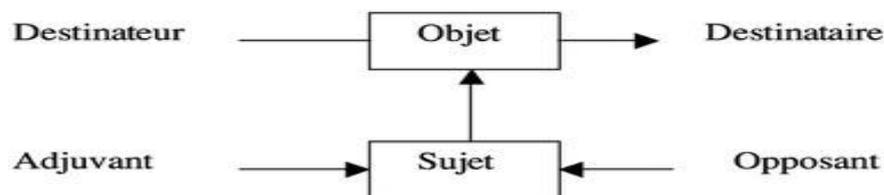
² Ibidem. P. 28.

³ Cité par R. Barthes, « Introduction à l'analyse structurale », in *Communications*, N°8, Paris, Ed du Seuil, 1981, p. 23.

3- Classification typologique des personnages :

« C'est dans le passage des personnages aux actions, ou en termes plus techniques des actants aux fonctions, que se noue le destin du modèle actantiel de Greimas. ¹».

Le personnage qui constitue « un élément essentiel de la structure narrative ²» est défini comme étant « un être social (qui) a besoin des autres (et qui) de gré ou de force, vit en son temps, dans son temps. ³». Il ne peut avoir un contenu représentatif qu'en ayant des relations avec les autres. Ce sont soit des relations d'opposition soit des rapports de complémentarité. Il s'avère donc nécessaire d'étudier l'intégration de ces êtres dans un système fonctionnel et dans une perspective structurale à partir du schéma actantiel proposé par A.J Greimas⁴ qui se présente comme suit :



Dans *le Conclave des pleureuses*, le **sujet**⁵ est le journaliste. L'**objet** est une enquête sur une affaire de viols commis selon l'opinion publique, par le saint de la parole. L'enquêteur a entrepris sa mission au profit d'un **destinateur** qui est

¹ P. Ricoeur, *La narrativité* (ouvrage collectif), éd. CNRS, Paris, 1980, p. 36.

² Le Robert, *Dictionnaire universel des noms propres*, Tome IV, Dictionnaires le Robert, Paris, 1986.

³ Encyclopaedia universalis, Paris, 1968, V14. p. 327.

⁴ A.J Greimas, *Sémantique structurale*, op. cit. Le choix du schéma actantiel de Greimas nous semble être le plus clair. Le modèle d'actants, proposé par E. Souriau, s'applique plutôt à l'action dramatique et est en rapport avec les signes du zodiaque : Le lion/ Le soleil/ La terre/ Mars/ La balance/ La lune. Souriau annonce dans *les deux cent mille situations dramatiques* que ces forces « d'oppositions ou d'attractions, de convergences en choc moral ou d'explosion destructive, d'alliances ou de divisions hostiles ... », (Paris, Flammarion, 1950, p. 55), peuvent être combinées. Nous pouvons les rapprocher du modèle des personnages-types de V. Propp dans son ouvrage *Morphologie du conte populaire russe*, Paris, Seuil, 1970 : L'agresseur/ Le donateur/ L'auxiliaire/ La princesse/ Le mandateur/ Le héros/ Le faux-héros. Nous pouvons tirer parti de ces catégories.

⁵« *Je suis journaliste et j'aimerais vous entendre parler de ce qui effraie nos femmes et défraie nos chroniques.* » p. 23.

L'œil de Moscou et avec qui il entretient un rapport hiérarchique¹. Le véritable **opposant** de l'héros, c'est ce rédacteur en chef qui exprime une haine sans précédent contre les marabouts² et dont le représentant est le saint de la parole taxé « *d'imposteur (et de) fou hurleur* »³. A chaque fois que le journaliste avance dans l'enquête essayant de trouver un fil conducteur, l'œil de Moscou l'accuse d'être trop « *sentimental* »⁴ et qualifie ses excuses de « *vaines nostalgies... (et de) tristes fables pleines de ressentiment* »⁵. D'un autre côté, les habitants de la montagne rouge se rient du journaliste que Mustapha canari qualifie de « *homme de la Sakhafa* »⁶, déformant ainsi le terme Sahafa c'est-à-dire la presse. Il est vrai que ce jeu de mots suggère un mépris, mais le chargé de mission éprouve de la sympathie envers certaines personnes de la montagne rouge : d'abord le saint, puis Aicha Dinar enfin Fatma la lampe. Ce sont donc les **adjuvants** du journaliste puisque chacun de ces trois personnages lui promet de l'aider selon la version qu'il donne pour innocenter le saint.⁷

Dans *Elissa, la reine vagabonde*, le **sujet**, comme nous l'avions vu, est Elissa, qui est l'héroïne. **L'objet** est l'errance⁸ jusqu'à la quête d'un terrain où elle fondera Carthage. Cependant, l'histoire ne présenterait aucun intérêt si le sujet obtenait son objet avec trop de facilité. Elissa s'est heurtée à des obstacles durant son périple. D'abord, elle a fait face au pouvoir aveugle de son frère et à sa volonté « *d'usurper la couronne d'Ithoba'al* »⁹, Pygmalion se veut donc être son **opposant**. Ensuite, les femmes enceintes qui faisaient partie de sa communauté ont osé la contester et ont revendiqué le droit de gérer leur vie¹⁰ en tenant un discours subversif. Enfin, certains des compagnons ont exprimé leur désaccord

¹ « *Votre humble serviteur* » dit-il à la page 83.

² « *Il poursuit son combat acharné contre le saint de la parole.* », p. 47.

³ F. Mellah, *Le conclave*, Ibid. p. 134

⁴ Ibid. p. 133.

⁵ Ibid. p. 132.

⁶ Ibid. p. 71.

⁷ Fatma la lampe dit au journaliste à la page 91 : « *Je ne veux pas t'embrouiller l'esprit davantage..... Afin de te faciliter la tâche, je te raconterai tout.* »

⁸ « *La fuite en soi me semblait une destinée... L'errance seule m'attirait.* », p. 29.

⁹ *Elissa*, Ibid. p. 24.

¹⁰ « *Tandis que je hurlais-plus de dépit que de colère- elles (les femmes enceintes) me tenaient la tête.* » p. 78.

avec la reine au sujet des deux prêtres et du sénateur : faut-il les enterrer dans une terre hostile ? Ou faut-il adopter l'embaumement égyptien ?

Bien entendu face aux opposants, il ya toujours des **adjuvants**. Ce sont les personnes qui ont accepté le projet de fuite de la reine et décide de s'éloigner du pouvoir usurpateur du roi : « *Sept années de règne usurpé et gaspillé avaient érigé contre vous les temples, les assemblées et les marchés ; leurs représentants se retrouvaient dans mon errance¹.* ». Cette communauté a accompagné Elissa à travers les mers et les terres, lui accordant la confiance qu'elle mérite. Et si certains d'entre eux se sont opposé à sa volonté, elle reste quand même un actant déterminant dans le cours des événements, car elle monopolise la fonction de bénéficiaire et d'actant sujet, qui sont des rôles tout de même positifs. Mise à part ces adjuvants humains, Sabrina Zouagui montre, avec justesse, que l'eau est un support matériel qui a favorisé la fuite de la reine et de sa communauté. En ce sens, nous admettons que l'eau est un élément adjuvant.

Le système des personnages dans *Elissa, la reine vagabonde* est moins complexe que celui du *conclave des pleureuses* car les «*rôles actanciels*» y sont peu nombreux. Dans les deux romans, les actants tissent des relations de jonction², ils sont ancrés dans des réseaux familiaux et sociaux. Ils se situent sur trois axes qui les relie d'une manière significative : axe de la quête (sujet et objet), axe de la communication (destinateur et destinataire), axe du pouvoir (les adjuvants et les opposants). Nous n'allons pas exploiter l'analyse de ses axes dans ce travail, vu sa concision, mais nous pouvons dire simplement que l'intégration des personnages dans un système narratif, se fait d'une manière linéaire et prosaïque. Chaque actant se définit selon les événements auxquels il participe, selon l'espace où il se meut et selon une chronologie auquel il ne peut échapper.

¹ F. Mellah, *Elissa*, Ibid. p. 30.

² A.J Greimas et J. Courtès , *Sémiotique, Dictionnaire raisonné des sciences du langage*, Hachette Université, 1980.

CHAPITRE IV : Les indices intérieurs du personnage

«Le romancier doit non seulement relier les épisodes mais animer des personnages, décrire leur cadre spatial, le temps où se déroule le récit, voire le nourrir d'une philosophie, tous ces éléments venant se fondre en l'action. »¹

Introduction :

« Raconter, voilà le maître mot de l'histoire »² affirme Mellah. Raconter pour l'écrivain est donc synonyme de composer³, mieux encore, de construire. Comme il s'agit d'un texte narratif, et que « le roman fait le récit d'une histoire »⁴, l'auteur est à la quête du récit par le biais d'un personnage. Son objectif est de relier telle « séquence » à tel personnage « de sorte que les diverses parties se commandent avec le plus de complication et de logique⁵ ». Dans cette intention de clarté, Mellah semble s'appliquer. Les structures romanesques des œuvres répondent aux principes de l'écriture traditionnelle et « sont soumises à des principes d'unité : lieu, temps, action »⁶. Elles conditionnent donc tous les aspects. Force est pour nous de constater que chaque chapitre est lié à un nouvel événement : soit par l'intervention d'un nouveau personnage qui introduit une digression soit par un changement de lieu. Ce qui nous intéresse essentiellement dans ce chapitre, c'est de montrer, dans un premier temps, le rapport existant entre le personnage et le récit (rapport d'équivalence ou d'opposition). L'intrigue est-elle au service des personnages ? Dans un second temps, il sera question de dévoiler la relation étroite entre le personnage et l'espace où il évolue. Enfin, nous étudierons l'inscription du personnage dans une dimension temporelle complexe.

¹ R. Bourneuf et R. Ouellet, *l'univers du roman*, PUF, 1981, p. 36.

² F. Mellah, *Entre chien et loup, journal d'un voyageur égaré*, l'or du temps, 1997, p. 54.

³ F. Mellah, *Elissa*, En guise de conclusion, op cit : « L'éditeur aurait refusé ce texte hybride et difficile à composer. » p. 14

⁴ R. Bourneuf et R. Ouellet, *l'univers du roman*, PUF, 1981, p. 25.

⁵ R. Bourneuf et R. Ouellet, op cit. p. 60.

⁶ R. Bourneuf et R. Ouellet, op cit. p. 60.

Notre investigation ne sera pas exempte de certains poncifs. Nous essayerons de faire ressortir la technique narrative adoptée par Mellah en fonction de la position qu'occupe le personnage dans le récit.

1- « *Les hommes - récits* »¹ :

« Le personnage c'est une histoire virtuelle qui est l'histoire de sa vie. Tout nouveau personnage signifie une nouvelle intrigue. Nous sommes dans le royaume des hommes-récits. »²

L'univers diégétique ou évoluent les personnages différent d'une œuvre à une autre. Tel que le perçoit G. Genette, cet univers est le panachage de trois notions : l'« *histoire* » ou la « *diégèse*³ », la narration et le récit. Il suggère de nommer « *histoire, le signifié ou contenu narratif... récit proprement dit le signifiant énoncé, discours ou texte narratif lui-même et narration l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place.* »⁴. Si le personnage occupe une place d'importance dans le récit, c'est qu'il est capable d'introduire, à chaque fois, une nouvelle « *intrigue*⁵ ». V. Jouve le dit avec justesse : « *Il n'est pas de roman sans personnages : l'intrigue n'existe que pour et par eux.* ».

A priori les structures des deux œuvres *Le conclave des pleureuses* et *Elissa, la reine vagabonde*, sont presque semblables. Tous les deux ont suivi un schéma traditionnel qui contribue à une bonne lisibilité du texte narratif. Cette

¹ Nous empruntons le terme d'« *homme-récit* » à Todorov pour qualifier les personnages qui introduisent un récit.

² T. Todorov, *Poétique de la prose*, Seuil, 1978, p. 37.

³ « La diégèse » désigne les événements du récit, le contenu narratif. C'est dans ce sens que Genette l'utilise dans *Nouveau Discours du Récit*, Seuil, 1983.

Pour Barthes, le récit est composé fondamentalement de trois niveaux à savoir : +Les **fonctions**, ce sont les unités du contenu narratif qui contribuent à la structuration temporelle du récit. +Les **actions** concernent les personnages qui sont définis comme étant des participants à l'action. +Le **narration** est en rapport avec la situation de communication entre le narrateur et le lecteur.

⁴ G. Genette, *Ibid.* p. 13.

⁵ E. M. Forester, dans son livre *Aspects du Roman*, distingue entre « l'histoire » qui suppose des personnages et « l'intrigue » qui se base sur l'enchaînement des épisodes. Pour nous aussi, c'est le terme « *histoire* » qui prime sur le terme « *intrigue* » car ce sont les personnages qui sont à la base de notre travail.

structure sera encore mieux perceptible et plus apparente par le biais d'une segmentation en chapitres qui traduit les différents mouvements du récit.

La composition des œuvres se fait comme suit :

	<i>Le conclave des pleureuses</i>	<i>Elissa, la reine vagabonde</i>
Nombre de pages	149	190
Nombres de chapitres	5	5
Répartition paginale par chapitres	<ul style="list-style-type: none"> • Chap 1 : 29P • Chap 2 : 17P • Chap 3 : 30P • Chap 4 : 42P • Chap 5 : 17P 	<ul style="list-style-type: none"> • Chap 1 : 36P • Chap 2 : 34P • Chap 3 : 38P • Chap 4 : 32P • Chap 5 : 34P
Nombre de sections dans chaque chapitre	3	7

Nous remarquons à travers ce tableau, certaines similitudes entre les deux œuvres : le même nombre de pages¹ ainsi que le même nombre de chapitres. Chaque chapitre est précédé d'un titre significatif. Dans *le conclave des pleureuses*, quatre titres portent le nom des personnages (le saint, l'œil de Moscou, les pleureuses, les deux statues), le cinquième titre est lié à un lieu (la montagne rouge). Dans *Elissa, la reine vagabonde*, trois chapitres portent des titres qui sont en rapport avec l'espace ou le personnage évolue (la mer et la terre ; la colline parfumée et la ville nouvelle) ; les deux autres chapitres, c'est-à-

¹ Le *Conclave des pleureuses* compte 190 pages dans les éditions Seuil, 1987 ; *Elissa, la reine vagabonde* comprend 191 pages dans les éditions Seuil, 1988..

dire le premier et le dernier sont intitulés, respectivement la fuite et *Primum mobile*.

Autre remarque. Les deux romans sont divisés en chapitres subdivisés eux-mêmes en sections. Dans l'introduction du second roman, Mellah précise : « *la seule indication qu'elle daigna suggérer (Elissa) consistait à regrouper son propos en cinq « sections » divisées chacune en sept « paragraphes » (cinq fois sept = trente cinq)*. Même si cet arrangement permet de dégager les moments les plus intenses de l'intrigue, ils restent « focalisés¹ » sur un personnage pour mieux sonder sa conscience. La division en sections est marquée typographiquement par un espace blanc ajouté à cela une étoile au milieu (uniquement dans *Elissa*). Nous comptons donc sept sections réparties tout le long de chaque chapitre, (le chapitre I nous sert d'exemple pour illustrer ceci : p. 19, p. 23, p. 27, p. 31, p. 36, p. 41, p. 46). Dans le premier roman, chaque chapitre est ponctué par trois espaces blancs : exemple du chapitre I : p. 23, p. 24, p. 32 // chapitre II : p. 43, p. 44, p. 51...). Une phrase de Kundera a le privilège de résumer tout le travail de construction de Mellah : « *la division du roman en parties, des parties en chapitres, des chapitres en paragraphes, autrement dit l'articulation au roman, je la veux d'une très grande clarté.* ».² La valeur diégétique du personnage est attestée à travers ses différentes interventions, c'est ce qui contribue à la construction des « hommes-récits ».

La grille suivante a pour objectif de montrer que la construction du personnage est soumise à la composition du texte en chapitres :

¹ Nous employons le terme « focaliser » ici dans son sens le plus général de « centrer ». Le concept de focalisation tel qu'il est perçu par Genette fera l'objet de notre étude ultérieurement.

² M.Kundera, *l'art du roman*, Gallimard, Folio, 1986, p. 107.

Dans Le conclave des pleureuses :

Chapitres	Personnages	Paroles
Chapitre 1 : Biographie d'un saint	Le saint journaliste au	« <i>Si comme tu me l'as dit, seuls les viols solitaires t'intéressent, fais-en parler ma mère, mes frères et ma sœur : ils connaissent mieux que moi les choses de la ville</i> » p. 36.
Chapitre 2 : L'OEIL- de - MOSCOU	L'oeil-de-Moscou journaliste au	« <i>Il vous faut rencontrer la mère de ce fou... Allez la voir ; complétez votre enquête. »</i> p. 53.
Chapitre 3 : La montagne rouge	Aicha dinar et ses enfants au journaliste	« <i>Va interroger ma fille ; elle connaît toute la ville, de la Montagne Rouge au quartier neuf. Peut-être te donnera-t-elle des informations précises ?</i> » p. 81.
Chapitre 4 : Les pleureuses	Fatma-la-lampe journaliste au	« <i>Afin de te faciliter la tâche, je te raconterai tout</i> ». p. 91. « <i>Si mon témoignage peut aider à ton enquête, que ma langue soit bénie. Si tu n'y apprends rien d'utile, fais-en un roman.</i> » p. 92 .
Chapitre 5 : Les deux statues	L'auteur journaliste au	« <i>Ecrivez tout cela, mon cher ! Vous avez une bonne plume ; vous vous en tirerez très bien.</i> » p. 137. « <i>Ma bonne plume seule l'intéresse et le retient de m'expulser.</i> » p. 137.

Ce tableau montre que dans chaque chapitre, l'intervention d'un nouveau personnage est conditionnée par celui qui le précède. Donc à chaque fois, il ya quelqu'un qui relance le récit ou le discours. Nous notons la présence de quatre récitants qui relatent différentes versions de la même histoire : d'abord le saint, ensuite l'œil de Moscou, puis Aicha-dinar et enfin Fatma-la-lampe. Tous les quatre sont censés répondre à la question de base : « *Toute la ville parle de viols, donc des viols ont bel et bien eu lieu¹*. ». Ceci va constituer la trame diégétique à laquelle viennent s'ajouter des digressions assurant la linéarité du récit. Le journaliste, vecteur de narration, accorde dans le premier chapitre la parole **au saint** qui prend sa propre défense et l'oriente vers sa mère, sa sœur et ses frères.

Dans le second chapitre, l'œil de Moscou propose au journaliste d'intervenir auprès de la **mère du saint** « *qui ne pourra pas nier les méfaits de son fils²* ». C'est dans le chapitre III³, qu'apparaît pour la première fois, **Aicha-Dinar**. Elle accueille l'enquêteur sans savoir « *les causes de l'entrevue⁴* ». Elle donne une version, purement subjective, de la vie de « *son fils béni* ». Cette version s'étale de la page 61 à la page 65 où elle est interrompue par son fils **Tawfik Grain-de-sel**. A la page 66, ce cadet fait intervenir son frère **Hamma le-Rouge** qui est « *une autre légende, un autre mythe⁵* ». Ce n'est qu'à la page 68, que Hamma fait intervenir un troisième frère, appelé **Moha-le-fou** qui à son tour, l'accompagne chez **Ali-Doigts-d'argent**, le plus jeune de ses frères. A la page 70, **Mustapha-canari** parle de ses centaines d'oiseaux aux noms symboliques.

¹ F. Mellah, *Le conclave*, p. 75.

² Ibid. p. 53.

³ Le recours à ces trois premiers chapitres n'est qu'un exemple d'illustration mais nous pouvons le répartir sur la totalité de l'œuvre.

⁴ Ibid. p. 59.

⁵ F. Mellah, *Le conclave*, Ibid, p. 66.

Dans le chapitre IV, Fatma-la-lampe n'a point l'intention d'encombrer le journaliste par « *les futilités des descriptions inutiles et des phrases sans portée*¹ ». Elle raconte « *simplement* » dans un souci de clarté et de cohérence introduisant tour à tour des digressions à propos des pleureuses et à propos de Monsieur et Madame, ses patrons. Dans le dernier chapitre, le journaliste fait le bilan de l'enquête.

Dans ce délire verbal de la famille du saint, chaque personnage tient le fil conducteur d'un récit mineur et se constitue progressivement au fil de la narration. Nous partageons en cela le point de vue de Ahmed Mahfoudh qui dit à juste titre : « *ce sont donc les personnages qui construisent le récit à partir des questions du narrateur-journaliste* ».² De ce fait, la posture du journaliste conditionne le mode de narration. Le narrateur « *homodiégétique*³ » doit trouver une ou des réponses possible(s) à la question de départ : qui est le responsable des viols ? L'on comprend pourquoi il connaît moins que ses protagonistes auprès de qui il cherche à s'informer. A travers les réponses accueillies, il varie les locuteurs et insère volontairement des histoires enchâssées⁴. Genette le dit plus précisément, le mode d'amplification « *procède par insertion d'un ou plusieurs récits seconds à l'intérieur du récit premier*⁵ ». Cette technique d'écriture est reprise dans *Elissa, la reine vagabonde*.

Et si nous résumons l'action diégétique de ce roman, tout en respectant l'ordre chronologique.

Elissa, reine phénicienne, originaire de Tyr écrit une longue lettre à l'intention de son frère et ennemi Pygmalion qui a tué son mari. Elle l'informe

¹ Ibid. p. 91.

² A. Mahfoudh, « Le roman tunisien de langue française entre Tunisianité et désir d'interférences », in *Littératures Frontalières, consulté sur Internet le 20 juin 2010*.

³ Nous nous référons à Genette qui définit dans *Figures III*, les niveaux narratifs : « *Si la narration se fait au premier degré comme pour raconter des mémoires ou un journal intime, on parlera de récit extradégétique. Là, le narrateur sera défini lui-même en fonction de son rapport avec l'histoire. S'il y joue un rôle et qu'il en est protagoniste comme c'est toujours le cas dans ce type de récit, nous l'appellerons auteur ou narrateur homodiégétique. Si la narration se fait au second degré, on parlera d'un récit méta-diégétique. Le narrateur, étant extérieur à l'action, il sera défini comme un narrateur hétéro-diégétique.* »

⁴ Un récit enchâssé est un récit dans le récit. Sa fonction est ornementale.

⁵ G. Genette, « D'un récit baroque », *Figures II*, Paris Seuil, Coll. Points Essais, 1969, p. 201.

des raisons de sa fuite et lui relate les différentes étapes de son errance : de Chypre à Sabratha et de Hadrumète à Quart Hadasht. Suite à une négociation avec le chef des africains, elle finit par obtenir une parcelle de terre¹ qu'elle nomme la ville nouvelle. Pour rester fidèle à son défunt époux, elle refuse de se marier à Hiarbas² et se jette dans un bûcher en bois. « *Et ce feu ne consumera pas Elissa ; il brûlera une histoire afin que puisse naître un mythe.*³ ».

Ce bref résumé de l'œuvre est subjectif, il n'a pas l'intention de reprendre toutes les scènes et les épisodes de risque de tomber dans la dispersion mais il tend à récapituler les principaux événements constitutifs du « *Récit primaire*⁴ », tel que le définit Genette. Nous avons jugé utile de montrer, à travers ce tableau, que le personnage assure l'enchaînement et l'alternance des histoires dans une sorte de renvoi⁵ les unes aux autres de l'incipit à la clausule :

Les séquences du chapitre I	Incipit ⁶	Clausule ⁷
Séquence 1	« <i>Tout étrange autour de moi</i> » p. 19.	« <i>Depuis le début de ma fuite, j'étais résolue à m'abandonner aux duretés de ce principe.</i> » p. 23.
Séquence 2	« <i>Ah, j'attends les crieurs de Tyr et de Sidon annoncer la fin absurde d'une reine phénicienne.</i> » p. 23.	« <i>Vous préférez expulser la folie de votre palais et de votre royaume sans observer qu'elle vous a inclus sous son voile.</i> » p.

¹ « *J'ai mendié l'équivalent d'une peau de bœuf.* » p. 20.

² « *L'union, cependant, ne sera pas consommée.* » p. 22.

³ F. Mellah, *Elissa*, p. 191.

⁴ G. Genette, dans *Figures III*, corrige le terme « primaire » : « *Reste que le terme de récit premier peut être ressenti avec une connotation de jugement d'importance. Récit primaire serait sans doute plus neutre, au moins en français, et je le substituerai volontiers aujourd'hui.* » Seuil, 1970, p. 20.

⁵ le chapitre 1 n'est qu'un exemple pour illustrer l'évolution de la diégèse, grâce justement au personnage, de la première séquence jusqu'à la septième.

⁶ L'incipit est le début d'un texte ou la première phrase d'un texte, qu'on nomme aussi « *phrase seuil* ».

⁷ La clausule est « *ce qui sert à mettre en place, en marche, la clôture d'un texte.* ». Guy Larroux, *le mot de la fin*, Ed Nathan, 1995, p.43.

		26.
Séquence 3	« <i>N'allez pas imaginer notre fuite triste et inquiète, vous vous tromperiez.</i> » p. 27.	« <i>Pour mon compte, la fuite seule me tenait lieu de projet et d'ambition ; j'aviserais lors de l'accostage à Chypre.</i> » p. 31.
Séquence 4	« <i>Notre arrivée sur l'île m'a fait réaliser ce que les tyriens doivent aux rumeurs.</i> » p. 31.	« <i>Les cypriotes se réjouissent de nous voir repartir, mes navires mettaient le cap sur l'ouest.</i> » p. 36.
Séquence 5	« <i>Nous emportons assez de vivres pour tenir jusqu'à Sabratha.</i> » p. 36.	« <i>Ces femmes me rappelaient la vérité des passions et elles comptaient bien m'y inclure.</i> » p. 41.
Séquence 6	« <i>A eux seuls, les prêtres n'étaient plus en mesure de mettre un terme à la querelle.</i> » p. 41.	« <i>Une nation flottante peut s'offrir le plaisir comme fondement.</i> » p. 46.
Séquence 7	« <i>Les prêtres ayant été exclus de l'affaire, il me revenait d'indiquer des solutions sans faire appel à la religiosité ou à une quelconque moralité.</i> » p. 46.	« <i>En état de guerre intestine mes navires entraient dans le port de Sabratha.</i> » p. 51.

Les informations relevées montrent que la diégèse est soumise à la volonté du personnage qui assure individuellement le récit par le biais d'une prolepse. D'une séquence à une autre, Elissa s'engage dans le récit comme « *un protagoniste qui est en même temps le narrateur (Genette parle dans ce cas de narrateur homodiégétique) (qui) fait un récit essentiellement proleptique (du passé au présent)* »¹. Suivant ce mode de narration autodiégétique, la reine raconte son odyssée et s'autocritique, elle nous livre ses angoisses et nous communique les joies et les peines de ses compagnes et celles des peuples visités. Cependant, comme elle tient les ficelles du récit, elle est un pion narratif. A la fois témoin et observatrice de ce qui se passe autour d'elle, elle livre sa vision du monde au-delà de chaque séquence, de chaque chapitre, bref, au-delà de toute l'œuvre car, à ce moment là, c'est la littérarité de l'œuvre qui nous interpelle.

L'étude de la structure du récit a pour intérêt de démontrer que le personnage s'inscrit dans un espace qui participe à sa construction.

2- L'espace du Personnage ou le Personnage dans l'espace :

« .. En voulant raconter des histoires (c'est-à-dire des personnages, des trames, des vies...) je me suis rendu compte, après coup , que dans les deux cas le seul vrai personnage que je racontais était la ville, la ville de Tunis précisément . »²

Le titre que nous donnons à cette partie revêt probablement, pour le lecteur, une signification équivoque. Le jeu de mots est désiré pour prouver qu'il n'y a point d'ambiguïté mais, plutôt de la complémentarité entre le personnage et l'espace. Dans notre investigation, nous voulons montrer comment évolue le

¹ A. Abassi, *Le romanesque hybride II*, Tunis, Ed, Sahar, 1998, p. 97.

² F. Mellah, *Entre chien et loup*, Op.cit.

personnage dans l'espace. Il se trouve que l'espace dans les deux œuvres, est double : un espace géographique, connu, certes, pour renforcer « *l'effet réel* » et un autre espace fictif, celui de l'écriture dans l'espace du roman.

Qui dit espace géographique dit, bien évidemment, un point de repère vérifiable sur une carte géographique. Le cas se présente dans *Elissa, la reine vagabonde* puisque les lieux mentionnés couvrent une grande partie de la Méditerranée allant du Liban à la Tunisie. Le voyage ou précisément la fuite et l'errance, assure l'unité de l'histoire et donne de la matière à la diégèse. Dans *le Conclave des pleureuses*, il ya un lieu qui est dominant, à savoir la ville « *et ses folies, la ville et ses grandeurs, la ville et ses solitudes, la ville et ses défis¹...* ». Les deux tableaux suivants proposent un relevé des lieux évoqués, dans les deux romans, par chapitre, avec leurs dénnotations mélioratives ou dépréciatives et leurs rapports avec le personnage.

L'espace chez Mellah prend forme à travers les déplacements des personnages. Bien que ces déplacements ne soient pas assez nombreux, ils restent cependant, symboliques car ils ont un impact sur la psychologie des protagonistes.

Chapitres	Les lieux cités ou décrits	Descriptions
Chapitre 1 :	Le puits L'impasse	<ul style="list-style-type: none"> ▪ « <i>Le puits noir et nauséabond (souviens-toi, le sang s'y mêlait à l'eau)</i> » p. 14. ▪ « <i>Le local (trois chambres emboîtées) était clos</i> ». p. 10. ▪ « <i>Pourquoi suis-je venu directement ici, à la porte de la Brèche, quartier des Phéniciens, au numéro sept de l'impasse de la Patience.</i>» p. 28.

¹ F. Mellah, *Entre chien et loup*, Ibid., p. 33.

Chapitre 2	La chambre La ville	<ul style="list-style-type: none"> ▪ « <i>La divine injonction est le seul ornement de cette chambre que j’habite comme l’on occupe une salle d’attente dans une gare inconnue.</i> » p. 37. ▪ « <i>Cette ville que je n’aime pas me paraît encore plus détestable.</i> » p. 40.
Chapitre 3 :	La montagne rouge	<ul style="list-style-type: none"> ▪ « <i>je gravis une pente qui me mènera au cœur de la Montagne rouge... Au loin, au pied de la colline s’étalent la ville, ses hôtels sans esprit, ses deux statues invisibles.</i>». p. 55-56.
Chapitre 4 :	La villa dans la banlieue	<ul style="list-style-type: none"> ▪ « <i>...une maison carrée, dans un nouveau quartier de la ville...</i> ». p. 92. ▪ « <i>La capitale devait accorder le titre de banlieue à leur quartier.</i>». p. 122.
Chapitre 5 : Les deux statues	L’hôpital	« <i>.. pavillon des semi-agités dans l’hôpital le plus moderne de la ville.</i> » p. 137.

Dans le second roman, chaque chapitre est ponctué par la visite d’un nouveau lieu. Cependant, les différentes pérégrinations vont de Chypre, à Sabratha et de Hadrumète à Carthage. Pour arriver à chaque destination, la mer est un passage primordial. C’est un adjuvant pour les personnages.

Chapitres	Les lieux cités ou décrits	Descriptions
Chapitre I : La fuite	Chypre	« <i>Nous décidâmes de suivre la mer jusqu'à chypre.</i> » p. 29.
Chapitre II : la Mer et la Terre	Sabratha	« <i>Sabratha ne m'abandonnait pas ; je ne délaissais pas Sabratha. Elle m'offrait la promesse d'une terre féconde et le spectacle fascinant d'un peuple sans monarque. Je lui laissais les empreintes de Tyr et les sortilèges de la musique. »</i> p. 86.
Chapitre III : La colline parfumée	Hadrumète	« <i>L'arrivée à Hadrumète ... dans cette ville, nulle trace d'harmonie ni d'équilibre.</i> » p. 94.
Chapitre IV : La ville nouvelle	La ville nouvelle	« <i>Ville nouvelle me contentait : le nom finit par me séduire. Il était suffisamment vague et prometteur.</i> » p. 131. « <i>Les africains riaient de nous voir courir et hurler sur la plage : «Quart Hadasht ! Qart Hadasht. ».</i> p. 132.
Chapitre V : Primum mobile	<i>Quart Hadasht</i>	« <i>Et, je m'en aperçois maintenant que Quart Hadasht est érigée, alors que mon nom y est lié, et que bientôt je ne serai plus qu'une légende offerte aux conteurs.</i> » p. 167.

Les lieux cités dans les deux tableaux précédents, peuvent être répartis en deux groupes. Les uns sont clos et rétrécis, les autres sont plutôt, ouverts et illimités. Si dans le premier roman, les personnages ne dépassent pas les limites de la ville, la capitale, dans le second livre, Elissa franchit les frontières de la Phénicie et erre d'un pays à l'autre. Le voyage comme objectif, facilite les déplacements et permet de découvrir des espaces nouveaux : c'est le cas des pérégrinations de la reine. Chaque changement marque effectivement, des tournants dans l'intrigue : par exemple, la vie du saint donne lieu à différentes versions voire à différents rebondissements. L'espace est donc, considéré comme « *instaurateur du récit* » tel que l'affirme Henry Mitterrand : « *c'est le lieu qui fonde le récit parce que l'événement a besoin d'un ubi autant que d'un quid ou d'un quando.* ¹ ».

Dans *le Conclave des pleureuses*, le milieu ou l'espace conditionne le personnage et l'influence plutôt, négativement. Le saint a appris « *le langage des sourds* » quand on l'a plongé dans le puits de Sarah et d'Agar. Il a vécu enchaîné dans la « *troisième chambre* » de l'impasse de la Patience, au cœur de la Montagne rouge et il finit par être interné dans l'asile de la ville. Ces lieux inspirent au saint la peur², la douleur³ et la violence⁴. Il subissait ces brutales sensations et ces attouchements agressifs comme « *une malédiction* » inéluctable. Le seul lieu où il se sentira protégé, où il deviendra « *plus calme* » et où il reprendra la parole, c'est au sein de l'hôpital des semi-agités.

Une autre opposition entre deux espaces, nous interpelle : La Montagne rouge et la banlieue. Ce sont deux lieux concentriques « *des endroits où se stocke, se transmet, s'échange, se met en forme l'information.*⁵ ». Et l'information concerne d'une part, la vie d'une population pauvre « *les vendeurs de pépins de pastèque, les joueurs de cartes, les fumeurs de narguilé, ... les diseurs de bonne*

¹ H. Mitterrand, *Le discours du roman*, PUF, Paris, 1986, p. 194.

² « *Je hurlais de douleur et de peur* » p. 14.

³ « *Les chaînes me faisaient mal, je gesticulais et je grognais* » p. 15.

⁴ « *J'entrais dans l'univers brutal des viols ... cela me faisait mal* » p. 16.

⁵ P. Hamon, *Le savoir dans le texte*, Revue des sciences humaines, 1975, N°4, p. 489-499.

aventure, les voyants, les maquereaux, les voleurs aux doigts d'argent...¹», et d'autre part, des gens qui appartiennent « *au quartier neuf* », ce sont d'ailleurs des fonctionnaires d'une jeune république, des architectes de la ville bref des intellectuels (l'œil de Moscou, Monsieur et Madame progressent dans ce macrocosme). Cette exploration de l'espace n'efface donc pas les personnages, au contraire ils sont non seulement présents mais solidaires avec leur milieu.

Si dans *le Conclave des pleureuses*, la ville doit être reconstruite car la rumeur a touché la majorité des membres de la cité ancienne et nouvelle, dans *Elissa, la reine vagabonde*, la reine poursuit une quête sans objectif précis, « *la fuite encore, la fuite de nouveau m'attirait comme un aimant* »². Elle quitte Chypre, sa première halte, car les habitants lui étaient hostiles et inhospitaliers³. Puis, elle s'arrête au port libyen de Sabratha où elle bénéficie d'un accueil chaleureux⁴. Elle arrive ensuite à Hadrumète dont les convives sont méfiants et antipathiques, et d'ailleurs, c'est là où elle fait l'expérience de la douleur et de la mort⁵. Enfin elle reprend l'errance jusqu'à « *la colline parfumée* ». Séduite par Quart Hadasht, « *une perle de la mer* », elle décide, suite à un stratagème, de s'y installer. Et la fuite finit par et dans la mort.

Ainsi, nous avons essayé de prouver que l'espace chez Mellah est subordonné aux déplacements continuels des personnages. Chaque protagoniste donne un sens au lieu où il évolue. Cependant, l'espace est perçu « *comme une menace et une promesse*.⁶ ». Elissa a privilégié l'errance et a refusé les frontières des divers lieux visités. A Quart Hadasht, elle s'est sacrifiée la vie pour son mari et pour son peuple, pourtant, c'est « *la ville nouvelle* »⁷ qu'elle désire tant et qu'elle considère, ainsi que ses compagnons, comme un espoir. D'ailleurs, elle affirme,

¹ *Le conclave*, p. 137.

² *Elissa*, p.33.

³ « *Au lieu d'un accueil familial, j'eus droit ... à des cordialités méfiantes ... Chypre ne me voulait pas* », *Elissa*, p. 32.

⁴ « *Je baisai le sol de Sabratha. Je palpai la terre si fragile et si généreuse de ses collines. ... Sabratha ne m'abandonnait pas* », *Elissa*, p. 86.

⁵ « *Hadrumète voulait notre mort.* » p. 103.

⁶ F. Mellah, *Elissa*, Ibid. p. 129.

⁷ Ibid. p. 130.

elle-même : « *Qart Hadasht ... à force de le crier et de le répéter, nous nous sommes mis à le chanter !*¹ ».

Le saint, quant à lui, enchaîné à l'intérieur de l'espace clos de la chambre, décide de « *s'envoler comme un moineau ou même comme un aigle*² », car l'espace où il se meut, est le lieu de la souffrance et de la peine. La particularité des espaces évoqués, dans les deux œuvres, est qu'ils sont révélateurs « *d'un esprit* »³.

Pour Mellah, le lieu conditionne l'état d'âme puisque tout être humain adopte les fondements de sa ville : religieux, mystique, politique, social, culturel, artistique, poétique ... Mais, l'écriture n'épouse pas toujours son espace, elle le dépasse en adoptant une nouvelle forme de narration⁴ et « *donne au texte son espace préféré : l'écriture, sa spatialité même*⁵ ». Toutefois, si l'univers fictif se veut être un prétexte pour que l'écrivain puisse intégrer sa vision du monde, il « *fait preuve d'un solide patrimoine poétique*⁶ ». « *Refaire la cité*⁷ », car toutes les cités ont péri : « *Tyr a été engloutie, Carthage a été détruite, Beyrouth est moribonde*⁸ ». Dans ce chapitre, nous aurions pu analyser le thème de l'espace, d'une manière plus approfondie, non seulement en tant qu'espace géographique référentiel mais en tant qu'espace du langage où se développent les images et les signes, ce qui aurait été légitime. Cependant, comme « *le temps et l'espace s'enlaçaient* », nous ne pouvons évoquer l'un sans l'autre, objet de ce troisième chapitre.

¹ Ibid. p. 131.

² F. Mellah, *Le conclave*, Ibid. p. 11.

³ « *La ville est un esprit, un esprit empierré. Bon ou mauvais ?* » p.128, *Elissa*.

⁴ « *Tout au plus un roman sans portée ni cohérence. des histoires pour rien. Une littérature sans véritables personnages ni trame vraisemblable, des images et des mouvements en tous sens.* » *Le conclave* P148.

⁵ Habib Salha, *Poétique Maghrébine et Intertextualité*, Publications de la Faculté des lettres de la Manouba, 1992, P224.

⁶ Anissa Kaouel Mahjoubi, *Le récit poétique dans Laezza et comme un bruit d'abeille de Mohamed Dib*, mémoire de master soutenu en mai 2011 sous la direction du professeur Habib Salha, P90.

⁷ Mansour M'Henni, « Fawzi Mellah » chapitre 27 in *Littérature Maghrébine d'Expression Française* sous la direction de C. Bonn, N. Khadda et A. Alaoui, Educef/ Aupelf, 1996, P241.

⁸ *Le conclave*, p. 33.

3- L'inscription du personnage dans le temps :

« *Le temps, voilà le seul objet d'étude de l'histoire, voilà aussi la seule matière du roman* ». ¹

Il est judicieux de se demander si le temps, en tant que composante incontournable du genre romanesque, est propice à l'évolution du personnage. Une première hypothèse est à mentionner : si les personnages ne sont pas figés dans le temps (nous sommes informés de la vie de certains d'entre eux, de l'enfance jusqu'à l'âge adulte), c'est que le temps « *fait d'une succession d'instantanés qui s'accomplit dans la durée* » ² subit des changements. A la lumière de ce postulat, nous démontrerons que le temps régit la vie des personnages. Mais quel type de temps ? Butor nous propose cette distinction : « *Dès que nous abordons la région du roman, il faut superposer au moins trois temps : celui de l'aventure, celui de l'écriture, celui de la lecture.* » ³ ». Nous précisons qu'à ce niveau de l'analyse, nous allons essentiellement focaliser notre attention sur « *le temps de la fiction* » ⁴ ou encore le « *temps de l'aventure* » car, c'est l'ordre temporel de la succession des événements et son rapport aux personnages qui nous intéresse.

La première question qui se pose généralement, à propos d'une œuvre, est de savoir à quelle époque elle est écrite et quelle période de la vie humaine évoque-t-elle ? Les romans qui figurent dans notre corpus sont écrits pendant la même période : en 1987 *Le conclave des pleureuses* et en 1988 *Elissa la reine vagabonde*. Ces deux dates marquent un tournant dans la vie politique de la Tunisie : la fin du règne de Bourguiba, attestée par la chute de la statue qui « *est sur le point de s'écrouler* » ⁵ et l'instauration du régime de Ben Ali, réputé pour

¹ F. MELLAH, *Entre chien et loup*, ibid. p. 54.

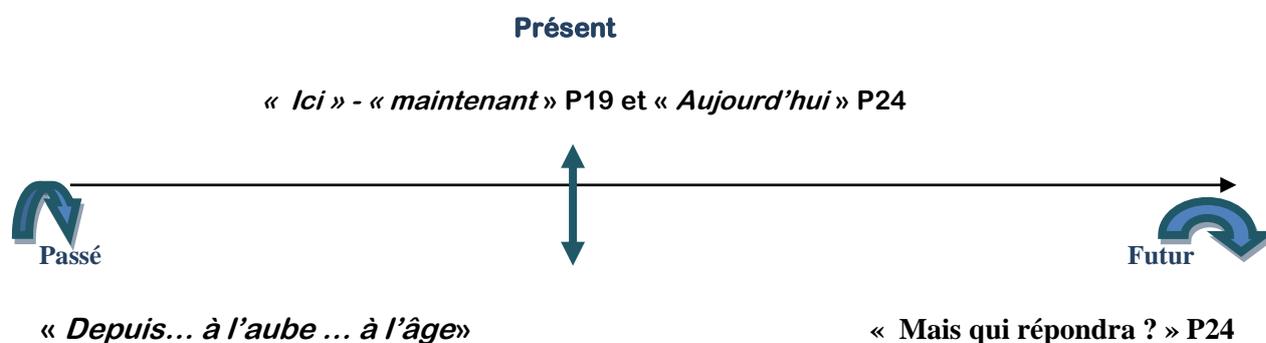
² G. Genette, « La littérature et l'espace » in *Figures II*, Seuil, coll. Points. Paris, 1969, p. 43.

³ Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, « coll Idées », 1969, p. 118.

⁴ Nous empruntons ce terme à Jean Ricardou, cité dans *Problèmes du Nouveau Roman*, Edi du Seuil, Coll. « Tel Quel », Paris 1967, p. 34.

⁵ F. Mellah, *Le conclave*, p. 144.

« le chiffre sept ... que le dessinateur aurait voulu dorer.¹ ». Mais entre la date de la parution des deux livres et la période signalée dans le récit, il ya un décalage temporel. Le roman matriciel évoque une phase de transition dans l'histoire du pays puisque le récit a eu lieu après « l'indépendance » citée à trois reprises (P45, P48 et P67). Le second roman embrasse quant à lui deux siècles : 1874, date du naufrage des 2200 stèles recueillies par le diplomate de Sainte- Marie et une date qui remonte aux origines de la Tunisie et à la naissance de Carthage au IX siècle. Donc, le narrateur flâne entre plusieurs périodes référentielles : « il n'y a pas de présent perpétuel. Le passé est interrogé, le présent décentré, le futur sollicité. »². D'ailleurs, l'axe temporel montre que les événements fonctionnent selon « les positions temporels avant/pendant/après³ ». Citons l'exemple suivant du chapitre 1 du *conclave des pleureuses* et qui peut s'appliquer sur toute l'œuvre :



Utilisation des temps de la narration

(passé composé, passé simple, plus que parfait)

¹ F. Mellah, *Le conclave*, Ibid. p. 57.

² Habib Ben Salha, *Poétique maghrébine et Intertextualité*, Publications de la Faculté des lettres de la Manouba, 1992, p. 227, note de bas de page.

³ Paul Ricoeur, *Temps et Récit 2*, Coll. Points, Edit Seuil, 1984, p. 102.

Dans le premier roman, l'ordre chronologique suit linéairement le contenu narratif du moment que les indications spatio-temporelles facilitent la lisibilité du texte. D'ailleurs, le narrateur est soucieux d'exactitude et juxtapose minutieusement ces indices : « *le lendemain, le surlendemain et les jours qui ont suivi*¹. », ou encore « *ce fut le premier jour... ce fut le second jour*² ». Dans cet ordre chronologique, le temps rend compte de la durée du récit. Dans le second livre, le récit mime la durée du voyage d'Elissa. Le roman s'ouvre in medias res au moment où la reine informe son frère de la lettre qu'elle lui a envoyé « *et qui parviendra pourtant* », « *dans une année* ». Ce mouvement de va et de vient entre le passé et le futur ne dure que le temps de la lecture des premières pages puisque Mellah tente de nous convaincre que « *l'attrait du futur est souvent un jeu stérile, toujours décevant*³ ». Dès que l'héroïne retrace son itinéraire, la chronologie suit fidèlement son voyage et le présent apparaît comme le temps favori de l'énonciation. Najeh Jegham affirme à juste titre : « *Le temps de l'énonciation est celui de la dernière mise au point de l'ensemble de son existence, avant de l'achever dans le bûcher qui brûle déjà dès la première page de la lettre.* »⁴.

Le temps joue un rôle important dans les deux œuvres. Plusieurs procédés contribuent à son agencement. Tout d'abord, il garantit la succession des événements d'une manière cohérente et logique. Le lecteur se rend compte des différents déplacements d'Elissa sans être pris dans aucune confusion. Chaque départ est annoncé soit à la fin d'un chapitre soit au début de celui qui le suit. Ensuite, le temps assure la transition entre les séquences. Dans *le conclave des pleureuses*, et précisément au chapitre II, l'œil de Moscou ordonne au journaliste d'aller voir Aicha-dinar. Puis, dans le chapitre III, le même journaliste affirme : « *on m'entraîne vers le taudis de Aicha-dinar*⁵ », de plus et au chapitre IV, suite à la proposition de la mère, l'enquêteur est allé voir Fatma la lampe.

¹ *Le conclave*, Ibid. p. 64.

² Ibid. p. 160.

³ F. Mellah, *Elissa*, p. 90.

⁴ N.JEGHAM, *Fawzi MELLAH* « L'écriture ou la matrice de l'éternelle errance » in *Littérature tunisienne*, l'or du temps, Tunis 2003.

⁵ *Le conclave*, p. 56.

Force est pour nous de constater que le temps, comme indice de la réalité, envahit le texte et assure l'inscription du personnage dans une dimension temporelle qui varie selon le roman en question :

- Dans *Le conclave des pleureuses*, l'enchaînement des circonstances s'inscrit dans la linéarité.
- Dans *Elissa, la reine vagabonde*, la non linéarité est la règle car la lettre permet ce décalage entre l'ordre chronologique des événements décrits et l'ordre de leur succession. Le récit se fait dans le cadre d'une rétrospection. La reine débute le récit par la description des derniers moments avant l'immolation : «*Tout est étrange autour de moi ... 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.*¹ ». Et comme le temps est cyclique, le récit imite ce mouvement régulier du départ et du retour, c'est pour cela que la même phrase citée ci-dessus est reprise à la lettre à l'excipit : «*ce bûcher en bois de santal que j'ai fait ériger devant la porte orientale du palais...*² ». Le temps se fige donc et s'arrête au moment où le personnage décide de s'immoler.

Dans *le conclave des pleureuses*, le temps est mesurable, il est rythmé par le passage d'un mois à un autre ou d'une saison à une autre. Ceci se justifie par la valeur du passé simple qui marque la brièveté des actions et leur ponctualité :

- «*un jour de **janvier**, le 26* » p. 93.
- «*C'était un matin d'**avril*** » p. 103.
- «*le mois de **mai** passa.* » p. 126.
- «*L'**été** passa* » p. 126.
- «*L'**automne** vint.*» p. 128

¹ *Elissa*, p. 19.

² *Elissa*, p. 190.

L'accumulation de ces indications temporelles produit, certes, un effet sur les protagonistes. L'un d'eux, le saint, mesure le temps vécu par tranche d'âge. Il vit chaque moment avec un sentiment de frustration car à chaque fois qu'il avance dans l'âge, il perd progressivement sa vue, sa parole, ses mouvements, bref sa liberté. Il ne lui reste que des souvenirs, quelques réminiscences de son passé. Le temps l'étouffe lentement et longuement, d'où la valeur durative de l'imparfait :

- « *A **cinq ans**, on m'apprit le coran* » p. 8
- « *A **sept ans**, je ne parlais pas encore.* » p. 8
- « *Lorsque mon frère naquit, j'avais **neuf ans**.* » p.8.
- « *A **quinze ans**, on me força de redescendre dans le puits* ». p. 9
- « *J'avais alors **une trentaine d'années** ... On me donnait plus que mon âge.* » p. 18.
- « *A **quarante ans**, je recommençais l'expérience mystique que j'avais entamée à cinq ans*» p. 22.
- « *A **soixante ans**, sourd aux appels des sirènes, je mesure ce que je fus ; j'évalue ce que je désirais être.*» p. 23.

De l'enfance, à l'adolescence jusqu'à l'âge adulte, le saint mesure le poids des années qui pèsent fortement sur lui. Les détails cités ci-dessus permettent au personnage d'évaluer le passé qu'il revoit avec inquiétude. Le souvenir et le retour au passé ne se limitent pas à la seule personne du saint. L'enquêteur se souvient aussi de son enfance. Le seul épisode qui reste gravé dans sa mémoire, c'est le jour où il a été mis à la porte par la mère du saint à l'impasse numéro sept : « *Dieu merci, elle ne m'a pas reconnu (le pouvait –elle après tant d'années ?¹)*».

La structure temporelle est donc complexe. Elle retient le lecteur car elle construit la vie des personnages, qui sont affectés, soit euphoriquement soit

¹ *Le conclave*, p. 57.

dysphoriquement. Leurs différents déplacements dans l'espace et dans le temps sont considérés comme des cycles d'apprentissage. Le temps régit la vie des personnages : de la joie à la peine et du bonheur à la souffrance. Il déclenche des moments d'inquiétude et de questionnement qui sont fugitifs mais, qui influencent les êtres, ne serait-ce que « *l'espace d'une nuit* » ou « *le temps d'une marée* ». Tel est le rapport du temps aux personnages, une marque de l'évolution d'une société et d'une écriture.

Conclusion :

Au terme de cette partie, il convient de préciser que nous n'avons pas exploité tous les critères qui puissent nous mener à découvrir les protagonistes. Le choix de certains indices a été tributaire de leur degré de participation à la construction des personnages. Les indices paratextuels en sont un exemple.

L'inscription littéraire du personnage dans un genre a constitué un élément de notre analyse. Cependant, l'exploitation du roman comme genre dominant aussi bien dans la littérature française que dans la littérature maghrébine d'expression française, montre que le personnage est un adjuvant romanesque qui constitue le centre du récit. Inscrit dans une diégèse, son identification est une évidence pour mesurer le rôle qu'il joue. Les uns sont des héros, les autres sont des personnages secondaires, l'apparition des uns et des autres aurait mérité une analyse plus approfondie. Le schéma actanciel nous a été de grande aide. Les relations entre les protagonistes - adjuvant, opposant, destinataire, destinataire, sujet et objet _ montrent la complexité des rapports entretenus par les protagonistes. Ces êtres évoluent dans l'espace du texte, et d'ailleurs, la structure des deux œuvres le prouve. Chaque chapitre, chaque séquence montre que le personnage assure la progression du texte.

Si nous le considérons comme un pion narratif c'est parce qu'il se meut dans l'espace du roman. L'espace géographique est sociologique. Il est d'abord l'expression des états d'âmes des personnages. Ensuite, il permet d'analyser le type de société où l'individu vit. Le chronotope n'est pas un simple indice de temps et de lieu mais ce sont « *les expressions les plus vraies de la réalité* » qui montre la valeur d'un personnage ancré dans un réel qui reste à vérifier.

Deuxième Partie

* * * * *

« L'EFFET- PERSONNAGE ¹ »

« Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même. »²

Introduction :

« Fidèle au principe du mensonge, principe qui fonde toute littérature... »³

L'étude des personnages se base en majeure partie sur l'analyse des marques relatives à la personne telle qu'elle aurait pu réellement exister. En effet, pour assurer l'illusion référentielle, l'«*effet personne*» s'avère nécessaire. Chargé de caractérisations et de qualifications, ce dernier se construit au fur et à

¹ « *L'effet-personnage, c'est donc l'ensemble des relations qui lient le lecteur aux acteurs du récit* », Vincent Jouve, dans « Pour une analyse de l'effet-personnage », in *Littérature*, N°85, 1992. p. 109. url :http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1992_num_85_1_2607, Consulté le 19 novembre 2011.

² G. de Maupassant, *Pierre et Jean*, Préface « le roman », Édit. ALBIN MICHEL, 2007.

³ F. Mellah, *Entre chien et loup*, op.cit.

mesure que nous avançons dans le roman. Cette construction se fait en amont et aval par la description qui assure ce que Barthes appelle « l'effet de réel »¹. Ainsi, Mellah renforce le gage du « vraisemblable »² en se référant à l'Histoire, au mythe et à son vécu. De même que les genres des deux œuvres respectivement la chronique et le roman par lettres corroborent à la mise en place de ce spectacle de la vie. En ce sens, Patillon affirme : « lorsqu'une fiction ne peut faire apparaître un comportement, un événement ou un objet quelconque comme un fait réel, elle doit, pour sauvegarder l'illusion réaliste, obtenir l'adhésion du public, le faire apparaître comme vraisemblable. »³

L'auteur multiplie les masques⁴ et les lieux pour donner l'illusion complète du vrai (bien que nous mettions des réserves quant à l'emploi de l'adjectif « complète »). Sa stratégie de conviction se base sur ce que Greimas appelle « un camouflage subjectivant ». Son intention est de faire croire aux lecteurs que ces personnages auront pu exister, tellement ils sont proches de nous. Les informations sur le portrait physique, la vie quotidienne, le métier, les habitudes, l'état d'âme nous permettent justement de saisir la portée de cette objectivité illusoire.

Comme tout auteur soucieux de mettre en place « un projet réaliste »⁵, Mellah use certains procédés pour provoquer cette motivation réaliste. L'angle d'analyse abordé ici se base sur « les informants explicites » et s'articule donc en trois parties, respectivement le nom comme étant un indice, un foyer permettant une première approche du personnage. Dans l'étude du portrait

¹ Roland Barthes, « l'effet de réel », dans *communications* 11, Seuil, Paris, 1968.

² T. Todorov, *poétique de la prose*, « introduction au vraisemblable », Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1971, p. 92 - 99.

³ M. Patillon, *Précis d'analyse littéraire*, t1, Nathan, Paris, 1986, p. 84.

⁴ Il faut comprendre le terme en référence au sens étymologique du personnage.

⁵ Le terme est de P. Hamon, *Le personnel du roman*, Op.cit., p. 28. Le théoricien s'inspire des études menées par Auerbach qu'il considère comme le « scrutateur du concept de réalisme ». Hamon dit que le projet réaliste doit répondre à certains critères (qui sont au nombre de neuf). Nous retenons de ces indications que le projet réaliste doit annoncer son sujet, dès le départ, pour qu'il soit clair et lisible. Ce sujet doit suivre une lignée cohérente et logique. Il faut surcharger le texte par des références exhaustives au réel. A travers la description, de préférence subjective pour qu'elle soit surdéterminée, l'auteur garantit l'effet réel.

physique, le corps en tant que thème privilégié de la littérature réaliste sera favorisé dans ses diverses écritures, surtout en tant que regard et en tant que parole. Enfin, la construction du personnage nécessite inéluctablement une peinture des mœurs. Nous allons nous préoccuper de cet aspect qui nous rappelle que l'être humain est une unité morale et psychique. Comme il ne nous est pas possible dans notre court travail de tout recenser, nous optons de choisir parmi « *la galerie des portraits* » ceux dont les traits distinctifs sont pertinents.

La méthode utilisée s'inspire de la théorie sur le statut sémiologique du personnage, développée par Philippe Hamon dans *le personnel du roman* et commentée par Vincent Jouve dans *l'effet-personnage*¹. Elle repose sur l'assertion que le personnage constitue un signe concret et porte en lui-même une signification abstraite. P. Hamon se concentre sur la construction théorique² du personnage et sur le fonctionnement du texte à son niveau, en particulier par le biais du descriptif.

¹ Vincent Jouve, *l'effet-personnage dans le roman*, PUF, coll. *Écriture*, 1992 : « *l'effet personne est un des fondements de la lecture romanesque* », p. 109.

² D'un point de vue méthodologique, nous nous inspirons de l'ouvrage académique d'Ali Abassi intitulé *le Récit* (Édit. Biruni, 1994)² et *la quête du récit dans l'œuvre de Kateb Yacine de Mansour M'henni*² (l'or du temps, 2002. Nous reconnaissons l'avoir imité dans l'utilisation de la grille). Aux sillages de nos prédécesseurs, et pour l'honnêteté de nos propos, nous adopterons leurs idées et essayerons de démontrer que la véracité de cette unité « *personnage* » et son interprétation doit primer sur tout point de vue culturel et esthétique.

CHAPITRE I : Une objectivité illusoire

Comme nous l'avions précisé précédemment, il serait absurde de dire qu'un texte est né à partir d'un rien et que les personnages sont la simple création de leur maître. «*Le texte réaliste n'est pas et ne peut jamais être comme on le croit à la lettre, une copie de la réalité*¹» affirme Ali Abassi. Certes, il n'est pas une «*copie*» fidèle de la réalité mais à croire Fawzi Mellah affirmant dans la préface de *Elissa* : «*Dieu m'est témoin que j'ai tout fait contre cette fâcheuse inclination*²» à la réalité. Ainsi, nous allons montrer dans ce chapitre que l'être romanesque se donne à lire comme un autre vivant, d'où d'ailleurs la confusion entre personnage et personne. Dans le second chapitre, nous montrerons que les noms sont les ressorts d'une illusion référentielle. Nous précisons que, pour ce chapitre, c'est-à-dire l'onomastique, seul *le conclave des pleureuses* constituera notre corpus, quant au second roman *Elissa*, nous soutenons, à l'instar de Hamon l'idée que les personnages référentiels appartiennent à l'Histoire et cette question sera traitée ultérieurement³.

1- Personnage et / ou personne :

«*Entre la personne possible, ou essentielle, et les contraintes qui s'opposent à son avènement, le personnage est médiateur. Le personnage est le signifiant de la personne.*»⁴

A la lumière des différentes observations menées jusque là, nous constatons que la construction des personnages se fait progressivement. Cette création se base sur deux éléments fondamentaux, l'un puise ses sources dans la

¹ A. Abassi, *Ibid*, p. 40.

² *Elissa*, p. 12.

³ Les personnages référentiels seront étudiés dans la troisième partie parce qu'ils sont ancrés dans l'Histoire.

⁴ M. Zéraffa, *Personne et personnage*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 461- 462.

fiction (comme nous l'avions déjà montré dans la première partie) du moment que le personnage est un être fictif ; l'autre s'inspire de la réalité puisque la personne est un être physique. Les études littéraires critiques, ont montré la confusion entre « personne » et « personnage » et proposent que le premier mot soit corrélé au second car l'objectif de l'auteur est de garantir « *l'illusion référentielle* ».

En effet, nous avons remarqué, à la lecture de la première œuvre, que certains personnages trouvent leurs homologues dans la réalité. Les générations anciennes ont connu le saint de la parole dont les quelques détails évoqués dans le texte ne sont pas sans rappeler la légende de Sidi Omar El Fayeche. Ce protagoniste est analysé à partir de son signifié. En tant que « personnage référentiel ¹ », Il incarne une situation sociale possible. Nous sommes amenée tacitement à choisir une version parmi celles qui soient racontées : par le saint lui-même, par l'œil de Moscou, par sa mère ou par sa sœur. Le degré d'acceptabilité de ce personnage dépend de la compétence culturelle du lecteur. Nous n'allons certes pas vérifier le degré de réalité de ce personnage, non plus de repérer sa conformité et ses écarts avec la personne, nous affirmons simplement après Jouve que le personnage du saint ou autre est une « *réalité duelle* » (Jouve) ou une « *structure duelle* » (Pavel).

Certains personnages du *conclave* se donnent à lire comme des personnes dans le but d'assurer le « *vraisemblable* »². Tout en étant le produit d'un contexte et d'une fiction, ils sont chargés de significations d'importance en lisibilité. Les rôles³ détenus par Aïcha –Dinars et par Fatma la lampe dans le récit

¹ Nous empruntons ce terme à P. Hamon.

² Nous avons consulté l'article de Todorov « Introduction au vraisemblable », in *poétique de la prose*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1971, p. 92-99.

³ Nous rappelons que Greimas pose les fondements de l'étude narratologique du personnage. Il se réclame des principes de l'analyse structurale. Il remplace la notion de personnage par trois concepts, à savoir : l'actant, l'acteur et le rôle thématique. Le premier concept est une force agissante qui répond au modèle de la quête.

ne sont pas simplement « *actanciels* », mais certes « *thématiques* ¹ ». Ces rôles féminins rapprochent la fiction de la réalité et assurent l'illusion réaliste. Ainsi, Fatma la lampe nous renvoie à Zohra « Lambouba », dont la traduction donnerait Zohra la lampe, connue dans les années soixante dix par « *les plus larges hanches du pays*² » et par « *sa beauté (qui) illuminait les fêtes continuelles* ³ ».

Sitôt que cet acteur⁴ est créé et engagé dans le cours du récit, il multiplie ses chances d'avoir parenté avec un homologue dans la réalité. S'il se rapproche du monde réel c'est parce que le monde fictif reste incomplet. Fatma la lampe se permet d'interrompre le récit pour donner des conseils au narrateur : « *elle nuance certains faits, elle corrige quelques détails*⁵ ». Elle évite aussi d'encombrer le journaliste par des futilités quand elle n'a pas « *d'information précise à (lui) livrer.* ⁶ ». Elle remplit donc son rôle en tant que personnage de roman et s'assume comme être vivant capable d'investissement et d'autodétermination.

En tant qu'une simulation, le récit de fiction a besoin de données réelles pour construire le sens et garantir l'effet fiduciaire. La désignation de l'être est un procédé d'une incontestable efficacité. Ch. Grivel explique dans son ouvrage *Production de l'intérêt romanesque* : « *à partir de cette analogie grossière entre noms naturels et noms fictifs, facilement repérée par le lecteur, le roman se fonde en vérité.* »⁷.

L'acteur incarne un actant, il est spécifique à chaque histoire. Le rôle thématique est porteur de sens et renvoie à des catégories sociales et psychologiques.

¹ La combinaison des deux rôles « *actanciels* » et des rôles « *thématiques* » assurent la signification des œuvres et par conséquent celle des personnages. « *si le rôle actantiel assure le fonctionnement du récit, le rôle thématique lui permet de véhiculer du sens et des valeurs. De fait, la signification d'un texte tient en grande partie aux combinaisons entre rôles actantiels et rôles thématiques* », V. Jouve, *La poétique du récit*, Éd. Armand Colin, 1997, p. 53.

² *Le conclave*, Ibid, p. 82.

³ *Le conclave*, Ibid, p. 82.

⁴ C'est le terme qui se rapproche le plus de la notion traditionnelle de personnage.

⁵ *Le conclave*, Ibid, p. 87.

⁶ *Le conclave*, Ibid, p. 91.

⁷ Ch. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque : Un état du texte (1870-1880)*, Mouton, La Haye-Paris. 1973, p. 135.

2 – La détermination nominative du personnage :

«... Le nom propre comme tous les éléments du livre remplit un double usage : sur l'une de ses faces, il signifie la fiction, sur l'autre, il signifie la vérité de la fiction. »¹

La construction des personnages dans *le conclave des pleureuses* s'est faite selon des recettes narratives que nous pouvons qualifier, avec quelques réserves, de traditionnelles parmi lesquelles : le nom, le prénom, le portrait physique et le caractère.

« *Etudier un personnage, c'est pouvoir le nommer. Agir, pour le personnage, c'est aussi, d'abord, pouvoir épeler, interpeler, appeler et nommer les autres personnages du récit. Lire, c'est pouvoir fixer son attention et sa mémoire sur des points stables de texte, les noms propres.* »²

L'identification de chaque personnage s'effectue grâce au nom qui est selon Vincent Jouve, « *un support privilégié de l'effet-personne* ». Ce signifiant attire l'attention du lecteur, le fascine et le séduit, du moment qu'il est un « *foyer* » de significations. Le nom est une « *étiquette* », nous dit Hamon qui se réfère à une société voire à une période. Ainsi, dans cette étude, nous montrerons que la nomination est un lieu de désignation d'une part et un lieu de référence d'autre part.

A- La nomination : un lieu de désignation

¹ Ch. Grivel, Ibid, p. 135.

² V. Jouve, Idem, p. 107.

« Le personnage de roman, à supposer qu'il soit introduit, par exemple, par l'attribution d'un nom propre qui lui est conféré, se construit progressivement par des notations figuratives consécutives et diffuses le long du texte et ne déploie sa figure complète qu'à la dernière page, grâce à la mémorisation opérée par le lecteur. »¹

Le nom est l'élément majeur qui permet de construire le personnage par le retour des marques stables. La prédominance d'un nom et d'un prénom, dans un texte, rassure le lecteur. Il est donc nécessaire qu'un personnage se présente, qu'il soit appelé, qu'il soit nommé (bien que ce ne soit pas le cas pour les écrivains modernes qui refusent la nomination et choisissent une lettre ou un chiffre, sinon un simple pronom pour reconnaître le personnage) pour qu'il soit identifié. Dans *le conclave des pleureuses*, chaque nom est un support privilégié de l'individu. Comme le définit Roland Barthes, le nom est :

« Un instrument d'échange : il permet de substituer une unité nominale à une collection de traits en posant un rapport d'équivalence entre le signe et la somme »².

Plus ce nom est proche du réel, plus l'illusion de vie est importante. Dans ce sens, nous présentons ci-dessous une grille qui propose les connotations que puissent suggérées chaque nom comme première approche.

¹ A.J. Greimas, *Du sens II*, p. 64.

² R. Barthes, *S/Z*, Op. cit. p. 101.

<i>Chapitres</i>	<i>Personnages</i>	<i>Connotations onomastiques</i>
<i>Chapitre1 :la biographie d'un saint</i>	Le saint	religieuse
<i>Chapitre 2 : L'œil-de-Moscou</i>	L'œil –de-Moscou	culturelle
<i>Chapitre 3 : La montagne rouge</i>	+ Aicha- dinar et ses enfants : <ul style="list-style-type: none"> ✚ Tawfik-grain de sel. ✚ Hamma-le rouge ✚ Moha-le fou ✚ Ali-doigts-d'argent ✚ Mustapha –canari 	anecdotique
<i>Chapitre 4 : Les pleureuses</i>	✚ Fatma la lampe	anecdotique

Ce tableau montre que chaque nom, et par conséquent, chaque personnage, peut être considéré comme un support d'un chapitre. Le nom confère à chaque partie une cohérence supplémentaire du récit puisque la connotation du nom résume d'une manière anecdotique la vie du personnage.

L'incipit du premier roman est un renvoi au coran à travers le verbe « écrire » conjugué à l'impératif¹. La biographie du saint explique à juste

¹ *Le conclave*, p. 7 : « écris : écris que je suis né à l'âge inaugurateur, d'un père saint et d'une mère pleureuse. ».

titre la provenance de cette appellation «*saint*» qui est une référence religieuse. Par convenance, le saint est une personne qui se distingue par sa relation particulière avec Dieu, son élévation spirituelle et ses actions avantageuses, voire surhumaines et miraculeuses. D'ailleurs, le fait qu'il apparait dans le premier chapitre, et que ce chapitre lui soit consacré, prouve, que même sur le plan de la fiction, il se distingue des autres êtres.

Le saint de Mellah a hérité de son père ce «*commerce mystique*¹ », il se présente dans l'œuvre «*comme simple médiateur, simple dépositaire des signes*²». Dans la mémoire collective des tunisiens, «*le saint-de-la-parole*» est bel et bien «*ce marabout enfoui à l'impasse de la patience*³», qui se déchaine, s'emporte pour répondre aux cris de la plèbe, qui sont surtout des femmes : les unes stériles, les autres analphabètes, d'autres divorcées et d'autres ... toutes désespérées. Voici ce marabout qui nous rappelle la légende de sidi omar fayach, connu par ses actes bénins et réputé pour sa nudité. Dans un entretien avec Habib Belaid, Mellah affirme :

«*J'ai des souvenirs des années 50 que je voulais ordonner, composer un paysage. C'est le souvenir de sidi omar el fayeche* »⁴.

Ce saint serait l'ennemi redoutable du journaliste dont le chapitre deux lui est consacré.

L'œil de Moscou est le deuxième personnage qui apparait et dont le nom a une connotation culturelle. C'est un personnage complexe qui a vécu la crise de tout intellectuel : «*comment concilier la nécessaire obéissance à l'injonction et leur ignorance des signes ?*⁵» s'interroge-t-il. Il a fait des études en histoire et est devenu journaliste : «*j'acceptai de me faire*

¹ *Le conclabe*, Ibid, p. 8.

² *Le conclabe*, Ibid, p. 15.

³ *Le conclabe*, Ibid, p. 42.

⁴ Fawzi Mellah par lui-même, *le temps d'un regard*. Entretien avec Habib Belaid, RTCI, numéro. KFA 65371 ; cité par Racha Khemiri, dans son mémoire de master, intitulé *Le thème de l'errance dans Elissa*, soutenue en juin 2009.

⁵ *Le conclabe*, Ibid, p. 38.

*journaliste*¹». Moderniste à la veille de l'indépendance, Il a tissé des liens d'accord et d'harmonie avec les autorités qui lui ont valu son ascension au journal : « *On le nomma à la tête du principal journal du pays*² ». Son identité civile est déterminée par son sobriquet. L'œil de Moscou est un œil, l'organe récepteur de l'appareil de la vision, mais au sens métaphorique du terme, c'est une vision clairvoyante, consciente et perspicace. Son regard est critique, certes, car il est spécialiste dans le repérage des coquilles qui apparaissent dans le journal. Sa vigilance a fait de lui l'œil de Moscou.

Dévoiler et analyser l'histoire de ce surnom "d'œil de Moscou" a pour but de « *constituer en objet d'enquête le statut de l'enquête, de ses conditions et de ses conséquences dans la vie publique* »³. Sachant que cet ancien communiste est « *l'adversaire implacable des saints*⁴ », il mène une enquête sur eux, convaincu qu'ils sont les ennemis du changement, de la modernité bref de la République. L'œil de Moscou est un observateur critique, un voyeur, un dénonciateur qui considère gravement les choses de la vie et les communique à ses supérieurs.

Ainsi, la nomination permet de désigner les personnages et de leur assigner directement une référence à ce qu'ils sont, à ce qu'ils font et à ce qu'ils représentent. Cette citation de Geoffroy explique l'importance de la référence nominative :

*« Chaque nom possède une influence qui s'attache à l'âme de celui qui le prononce [...] Tout homme normalement sensible sera conscient de l'influence que peut avoir sur son âme le nom qu'il prononce. »*⁵

¹ *Le conclabe*, Ibid. p. 38.

² *Le conclabe*, Ibid. p. 47.

³Nicolas Renahy. « *L'œil de Moscou* ». Devenir porte-parole d'un groupe illégitime, ETHNOGRAPHIQUES.ORG, Numéro 11 - octobre 2006 [en ligne]. <http://www.ethnographiques.org/./2006/Renahy>.

⁴ *Le conclave*, Ibid. p. 46.

⁵ Younès et Néfissa GEOFFROY, *Le livre des prénoms arabes*, Beyrouth-Liban, Edition Al-Bouraq, p. 24.

B- La nomination : un lieu de référence

Le recours au prénom est l'une des manières pour renforcer «*l'effet-personne*». L'auteur s'est inspiré de la réalité et a sélectionné «*une tranche d'humanité souterraine, clandestine*¹. », qui soit caractéristique d'un «*quartier miséreux et dangereux*²», c'est le quartier de «*jbel lahmar* ». Dans la montagne rouge, chaque personnage est connu par un prénom qui soit attaché à un surnom, lesquels surnoms sont indicateurs d'un état et révélateurs d'un destin. Ali Abassi dans le récit de l'œuvre à l'extrait note que :

*« le nom institutionnel est insignifiant. Seul le pseudonyme, ce nom que l'on se donne librement, est constitutionnel de l'égo et de son ambivalence à la fois descriptible et indicible, tangible et intangible »*³.

Le prénom de «*Aicha-Dinar* » est associé à une référence, à un caractère. Il fait appel à deux connotations possibles en langue française : la vie et l'argent (le dinar étant la monnaie officielle de la Tunisie). Mellah nous dit «*c'est de ce rapport ingrat, étrange et désinvolte qu'elle entretient avec l'argent que lui vient son surnom*⁴». Son amour pour l'argent est révélé par le biais de cette dénomination qui rend son existence plus que crédible. Mellah oriente donc l'attention du lecteur vers une interprétation possible. Malek Haddad l'explique mieux que nous, dit-il :

¹ *Le conclave*, Ibid. p 73.

² *Le conclave*, Ibid. p 61.

³ A. Abassi, *le récit de l'œuvre à l'extrait*, Op. Cit.

⁴ *Le conclave*, Ibid. p 56.

« Un prénom contient ce qu'un tutoiement ne saurait résumer. Ce qu'un regard complice et solitaire ne contient pas. Ce qu'un aveu qui vous reste dans la gorge ne raconte pas ». ¹

La cellule familiale, où cette femme évolue, est caractérisée par une « *déchéance lamentable* ² ». Tous ses enfants ont une histoire : **Tawfik-grain de sel, Hamma-le rouge, Moha-le fou, Ali-doigts- d'argent et Mustapha –canari**. Ces surnoms peuvent être considérés comme une ouverture sur la vie, et même sur le destin du personnage. Ce sont des périphrases empruntées au dialecte tunisien qui laissent entrevoir des réalités, qui à leur tour, présagent soit de manière transparente, soit de manière antiphrastique, le caractère et la destinée de ces êtres fictifs. Eugène Nicole écrit à propos :

« *L'usage des noms propres dans le texte romanesque ne peut être sans rapport avec leur fonctionnement dans la vie sociale que le romancier représente.* » ³.

La grille suivante présente la liste des prénoms des enfants de Aïcha-Dinar et leur correspondant significatif dans la langue de Molière.

Les surnoms des personnages	La signification proposée dans l'œuvre	Correspondant en langue française
-----------------------------	--	-----------------------------------

¹ M. HADDAD, *L'élève et la leçon*, Edition Média plus, Constantine, 2004, p. 91.

² *Le conclave*, Ibid. p 68.

³ E. Nicole, « l'onomastique littéraire », dans *Poétique* 54, le Seuil, Paris, 1983, cité par Mansour M'henni dans *la quête du récit*, l'or du temps, 2002.

Hamma-le rouge	Il est le fils naturel d'un soldat allemand aux dires des mauvaises langues, p. 66.	Hamma étant le diminutif de Mohamed
Tawfik-grain de sel.	Il fond dans le quartier comme du sel dans l'eau	Tawfik c'est la réussite, le succès
Ali _doigts_d'argent	C'est un connaisseur en mécanique « aucune serrure ne lui résiste » p. 69	Ali, c'est le supérieur, le noble ou l'élevé. Mais aucune de ces significations ne correspond à son statut social.
Mustapha –canari	Ami des oiseaux aux noms symboliques	L'élu car il sait parler à ses oiseaux qui le comprennent mais aussi il est connu « <i>par sa discrète collaboration avec la police</i> » p. 70.
Moha-le fou	La cicatrice électriée lui a valu le surnom de fou	Moha étant aussi le diminutif de Mohamed : « <i>c'était là un des privilèges de sa</i>

Ce tableau dévoile le sens des surnoms des personnages, un choix qui répond aux exigences de l'illusion du réel et de la vraisemblance. Ahmed Mahfoudh définit ces protagonistes comme des «*archétypes représentatifs de la société tunisienne* ». Ils appartiennent à une communauté qui reconnaît chacun d'eux par le surnom expressif. Même le lecteur non avisé du quotidien tunisien peut comprendre les expressions antiphrastiques reliées au nom car, ils sont considérés comme des types.

Autre catégorie de personnes considérées comme types, ce sont les pleureuses qui ne sont pas nommées. Ce n'est pas par hasard mais, l'absence de nomination confère à ces dernières un statut de personnages types.

Pour conclure, nous pouvons dire que Fawzi Mellah a soigneusement choisi les noms des personnages et par conséquent a su écarter l'arbitraire du signe et ancrer davantage la fiction dans un contexte socioculturel. Il a ainsi réussi à assurer la cohérence du texte, et au même titre, la crédibilité du lecteur. Il a légitimé les actions des protagonistes, en faisant comprendre leurs attitudes et leurs réactions par le biais des noms, des surnoms et des prénoms. Cependant, s'il est vrai que l'anaphore du nom permet de construire le personnage, c'est le portrait qui lui donne son contenu à travers la description. Dans le chapitre suivant, nous allons nous intéresser à l'écriture du corps en tant que regard et parole.

Chapitre II : La construction prosopographique des personnages :

«L'onomastique étudie l'expansion des noms de personne et de lieu dans le temps et l'espace. Elle se distingue donc nettement de la prosopographie, dont le but est l'identification des personnages.¹ »

Introduction :

Considéré comme support de l'action, le personnage se caractérise par certains attributs, tels que le nom, l'origine sociale, l'aspect extérieur et le caractère. De toute évidence, ces précisions servent la fonction référentielle du récit d'une part, et nous renseigne sur l'être et le faire des personnages d'autre part. Cet assemblage des qualifications participe à la construction de « *l'effet-personnage* ». Philippe Hamon dit à propos :

«Le portrait, qui est expansion, qui se présente sous la forme d'une description..., joue également un rôle important dans la construction de l'effet-personnage »².

La représentation du personnage est principalement assurée par son portrait. « *La description* » se veut être le fondement et la charpente de toute exposition aussi bien physique que morale. En présence d'un référent, elle met en place un certain « *vraisemblable* »³. Ainsi sa valeur n'est pas simplement ornementale ni flatteuse comme le pensent certains auteurs ou théoriciens⁴ mais elle est le lieu privilégié d'un savoir selon les dires de Philippe Hamon : « *Décrire, ce n'est jamais décrire un réel, c'est faire la preuve de son savoir faire rhétorique* ». ⁵

¹ W. Peremans consulté sur internet le 20 juillet 2012. Adresse <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/proso.html>.

² P. Hamon, *Le personnel du roman*, Op. Cit.

³ T. Todorov, « introduction au vraisemblable », in *poétique de la prose*, Paris, Seuil, Coll. «Poétique», 1971, p. 92- 99.

⁴ Pour Greimas et Courtés, la description est peu importante : « *on appelle aussi description, au niveau de l'organisation discursive, une séquence de surface que l'on oppose au dialogue récit, tableau.* », A. J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Université, Collection Langue, Linguistique, Communication, 1979, p. 248. 249.

⁵ Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette supérieur, p. 13.

Dans ce chapitre, il est question de montrer comment l'écriture prosopographique participe à la construction du personnage. Il serait intéressant, en premier lieu, de découvrir le fonctionnement de la description et son apport au personnage et au récit. En second lieu, nous montrerons que le portrait est un lieu « d'effet de personne ». Le relevé de certains indices n'est pas en rapport avec un classement hiérarchisant, ni classificatoire des personnages (principaux, épisodiques), mais il est dicté par le souci de mettre sur un plan parallèle les points de ressemblance et/ou de dissemblance des figures, tout en retenant comme hypothèse de base que *Elissa* est écrit dans la continuité du *conclave*. C'est ce qui nous permettrait d'ailleurs d'affirmer, du moins prématurément, que la manière dont l'auteur envisage la prosopographie de ses personnages assure une lisibilité globale du système des personnages, donc d'une cohérence.

1- Fonctionnement de la description :

Nul ne peut nier le rôle que peut jouer la description dans un récit. Connu par être « *un opérateur de lisibilité* », elle assure la cohérence et le rythme à la diégèse. Son rôle consiste à nous informer sur un lieu ou sur un personnage à travers « *un effet de vocabulaire* ». P. Hamon dit à propos :

« *Chaque détail est indice, symptôme, permettant sens et interprétation.* »¹.

Ce dernier distingue dans l'explication descriptive deux tendances : une tendance « *horizontale* » d'exhaustivité, celle qui prône « *une hypertrophie du détail vrai* » tel que l'affirme Zola et une deuxième tendance « *verticale* », décryptive plutôt que descriptive. Fawzi Mellah privilégie cette seconde tendance qui a pour faveur « *de dévoiler, découvrir, ôter les masques, révéler, sonder, déchiffrer, lire, percer à jour.* »². L'intérêt de telle méthode est de mettre en

¹ P. Hamon, « un discours contraint », *Littérature et réalité*, Paris, Edit du Seuil, 1982, p.160.

² P. Hamon, *ibid.* p. 64.

lumière l'aspect qualitatif de la description plutôt que son aspect quantitatif. D'ailleurs, Hamon annonce à ce propos :

*« Décrire ce n'est jamais décrire un réel, c'est faire la preuve de son savoir-faire rhétorique. »*¹.

Comme toute autre analyse scientifique, il ne suffit pas d'annoncer une idée sans prouver son impact sur l'auteur et sur ses romans. Notre travail de recherche exige de nous, une méthodologie qui cadre avec la problématique de base. Voilà pourquoi nous allons montrer que l'opération descriptive, qui permet de focaliser l'attention sur les personnages, n'a pas de simple valeur décorative chez Mellah mais plutôt symbolique car elle contribue à la construction des personnages.

A. L'opération descriptive² :

Dans la lignée de ces prédécesseurs d'obédience structuraliste, Fawzi Mellah, écrivain maghrébin du XXème siècle, soutient l'idée que :

« 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 vrai³. »

¹ P. Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette supérieur, p. 13.

² La tradition rhétorique a établi une taxinomie des descriptions. P. Fontanier distingue les types suivants de descriptions :

- + La topographie (description d'un pays, d'une ville).
- + La chronographie (description du temps).
- + La prosopographie (description du corps).
- + L'éthopée (description des mœurs).
- + Le portrait (description physique et morale d'un personnage).

³ *Elissa*, Ibid., p. 124.

Pour Mellah, le détail est inutile. L'accumulation et l'abondance des indices sont considérées comme une forme de trahison du lecteur. En ce sens, la description modifie l'horizon d'attente.

« Décrire, c'est toujours trahir, un peu, n'est-ce pas ? D'abord cela revient à réduire quelqu'un en une quantité limitée de traits et de détails¹. » .

Dans les deux œuvres, certaines pauses descriptives, qui ne sont pas longues, ponctuent quelques passages. Les contours physiques, dans la majorité des cas, sont indéterminés. Nous pensons au chapitre premier du *conclave* où la biographie du saint est amplement décrite, ou encore au récit de la nuit du sacre dans *Elissa*.

C'est la prolifération et l'excès dans la description qui sont repoussés par Mellah, et ce pour éviter toute inflation ornementale ou accessoire. Dans *Le Grand Dictionnaire universel du XIXème siècle*, à l'article « *Descriptif* », Larousse précise :

« la description à moins qu'il ne s'agisse de récits de voyage, ne doit pas faire le fond d'une œuvre, mais seulement en être l'ornement.² ».

Récits de voyage et de quête, les deux œuvres de Mellah sont le lieu d'une ostentation. La description n'est donc pas une fin en soi, elle est le moyen qui construit les êtres et les lieux. Les personnages de Mellah ont réagi à ce propos.

L'une des personnages du *Conclave*, Fatma la lampe déclare, en s'adressant au journaliste : *« Afin de te faciliter la tâche, je te raconterai tout ; mais je ne te plongerai pas dans la futilité des descriptions inutiles et des phrases*

¹ *Elissa*, Ibid., p. 122.

² P. Larousse, *Le Grand Dictionnaire universel du XIXème siècle*, tome VI, article « *Descriptif* ».

sans portée.»¹. Elle rassure le journaliste et le lecteur, qui sont habituellement assoiffés de détails. L'auteur ne prétend pas, comme Balzac, faire concurrence à l'état civil, il adopte un point de vue omniscient et ne nous informe que, de ce qui peut construire l'être. Le paraître étant secondaire.

En écho à la phrase de Fatma la lampe, Elissa refuse que l'information soit focalisée sur un personnage ou un lieu. Bien que la description soit « *un lieu obligé de la représentation linéaire* » pour les anciens, elle est, pour l'auteur du *Conclave* et d'*Elissa*, une épreuve « *meurtrière* ». A ce propos, ne peut-on pas parler d'une tendance moderniste dans l'écriture de Mellah ?

« *Non il n'est pas trop tôt pour vous décrire mon pauvre fiancé ; disons que c'est une entreprise aussi vaine que naïve. Parfois elle peut même s'avérer meurtrière car, à trop décrire quelqu'un l'on risque de le tuer* »².

Cette phrase offre une double interprétation. D'une part, le refus de la description du fiancé explique le rejet de cette liaison. L'emploi des adjectifs à connotations dépréciatives le prouvent : « *pauvre, vaine, naïve, meurtrière* ». D'autre part, Mellah refuse d'abuser de la description, car trop de détails risquent d'étouffer le lecteur. Pour ne pas rendre justement l'univers diégétique asphyxiant, le portrait ne doit être, théoriquement, qu'un lieu de connaissance et d'autodétermination.

B. La sémiotique du portrait et les modalités de sa présentation :

¹ *Le conclave*, p. 91.

² *Elissa*, p. 124.

Les personnages de Mellah ne sont pas très conformes aux normes traditionnelles du roman classique puisqu'ils refusent l'hypertrophie du détail inutile. Ils ne sont pas non plus analogues à ceux du Nouveau moderne car ils ont un nom et sont inscrits dans un lieu et un temps bien déterminés. Le traitement du personnage chez Mellah est donc particulier. Quelques détails suffisent à brosser son portrait et garantir « l'effet réel ». En choisissant quelques exemples des deux livres, nous montrerons que l'écriture portraitique assure la construction du personnage à travers au moins trois fonctions : organisationnelle, référentielle et symbolique.

a. Fonction organisationnelle :

Il est convenu que le portrait physique assure l'organisation du récit à travers la somme de ses propriétés qui sont redondantes. Cette redondance est assurée soit par l'auteur, soit par l'un des personnages. Dans certains cas, le personnage se présente lui-même à travers son discours, ses actes et ses gestes. Citons le cas du saint.

- Dans le chapitre 1, il écrit sa biographie.
- Dans le chapitre 2, sa vie est reprise par l'œil de Moscou.
- Dans le chapitre 3, il est le sujet de discussion de la mère et des frères.
- Dans le chapitre 4, Fatma la lampe défend son frère et dit qu'il n'est pas la source du viol des femmes.
- Dans le dernier chapitre, le saint accuse le journaliste de prendre sa défense. Le saint est vite interné dans la pension des semi-agités.

Ce personnage possède une consistance romanesque puisqu'il assure la continuité du récit et sa linéarité. Il peut être considéré comme « porteur d'une dynamique romanesque ». Cette valeur proleptique¹ confère au portrait sa

¹ Nous nous référons à Gérard Genette, *Figures III*, Op. Cit.

cohérence. Bien que le détail ne soit pas d'une grande richesse, il gagne au moins son apport référentiel.

b. Fonction référentielle :

Dans les deux œuvres, les personnages féminins¹ ne sont pas effacés. Elles ont un nom référentiel et un statut complexe. Elissa, Fatma la lampe, Aicha dinar ou les pleureuses, toutes entretiennent un discours référentiel et réaliste, qui nous fait découvrir leurs modes de vie et nous renseigne sur leurs intentions futures. Comme il convient aux femmes d'être plus bavardes et plus volubiles que les hommes, ces dernières sont la source, assez souvent, du foisonnement et de la circulation de l'information. Elissa décrit aisément les peuples visités, leurs rites et leurs traditions. Tout détail évoqué est suivi d'un commentaire sur le milieu social, l'habitation, les vêtements... Le portrait se construit donc sur l'axe référentiel renvoyant à un extérieur.

Dans *le conclave*, La mort du père de Madame, pourtant un détail, permet aux pleureuses de dévoiler les secrets de famille. Le portrait du mort sert donc d'opérateur de lisibilité. Les femmes usent parfois la « *pause descriptive* »² essentiellement pour permettre au personnage d'évoluer comme type social mais « *en deçà ou au-delà des mots* », leur objectif est le commentaire et le jugement. C'est pour cela que le portrait assure une fonction significative.

¹ Si nous n'avons cité ici que les personnages féminins, c'est parce qu'elles sont chargées de mettre en place un certain vraisemblable, chacune selon le statut social qu'elle représente.

² La pause « (*description d'objet, de lieu, de personne*) *interrompt la narration tout en y restant encadrée* », cité par A. Abassi, Op. Cit. p. 242.

c. Fonction symbolique :

Dans *le conclave des pleureuses*, Fatma la lampe relate certains faits de la vie de ses « patrons¹ » qui sont appelés majestueusement « Monsieur et Madame ». Cette écriture en majuscule traduit la subordination de la domestique à ses « employeurs² ». Elle nous rappelle le langage artificiel du monde bourgeois et mondain. Fatma la lampe précise : « *décrire mes employeurs n'est point aisé* »³. L'évaluation se porte sur ce couple en tant que type de la société qu'il convient d'apprécier ou de rejeter :

« La sympathie ou l'antipathie pour un personnage dépendent essentiellement des caractéristiques psychologiques ou morales (ou physiques) que lui prête l'auteur, des conduites et des discours qu'il lui attribue et fort peu des techniques du récit ou il figure. »⁴

Dans *Elissa, la reine vagabonde*, le portrait de Pygmalion est fait par intermittences. La reine ne présente pas les traits distinctifs du frère d'une manière continue. Pour la fiabilité de ses propos, elle se comporte comme témoin crédible et annonce de temps à autre un détail sur l'enfance du roi, sur son amour pour le faste, le luxe et les apparats :

« Vous choisissiez alors les jeux vaniteux du tir à l'arc et la torture des oiseaux. Vous préféreriez organiser des battues dans les forêts ... »⁵

¹ *Le conclave*, Ibid. p. 91.

² *Le conclave*, Ibid. p. 95.

³ *Le conclave*, Ibid. p. 95.

⁴ G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Coll. « Poétique », 1983, p. 106.

⁵ *Elissa*, Ibid. p. 38.

Elle ajoute un détail sur le roi, qui fait sa particularité dès son enfance : c'est « *un bon vivant peu porté sur le pouvoir*¹ ». Cette information peut conditionner le jugement affectif ou rationnel adopté par le lecteur.

Le portrait, dans ses différentes présentations par soi même ou par les autres, y compris l'auteur, est un lieu de savoir référentiel et symbolique. Il montre la portée sociale et morale des personnages. L'écriture du corps dénote les qualités et les défauts des personnages. Cette écriture mérite une analyse particulière.

2- La poétique du corps :

« *Ce n'est pas le corps qui en nous a peur, c'est notre folle répugnance à n'être qu'un amas de chair, de nerfs, de veines et de sang, un mélange hasardeux d'instincts et de pulsions.*² »

La description physique ne saurait prendre en charge tous les détails corporaux. Elle sélectionne, parmi les traits physiques, les caractéristiques nécessaires afin de créer une vraisemblance manifeste. Le lecteur trouve dans les deux livres de Mellah, les noms des personnages ainsi que leurs surnoms. Il relève sporadiquement des indices sur leurs vies, leurs âges et leurs occupations quotidiennes. Il remarque que le corps, cet « *amas de chair, de nerfs, de veines et de sang* », est une dominante, caractéristique d'un effet-personnage.

Il convient donc de relever les traits sémantiques qui construisent le corps et de montrer qu'il est un opérateur de lisibilité. A travers ce thème, nous

¹ *Elissa*, Ibid. p. 38.

² *Elissa*, Ibid. p. 40.

serons tenue d'expliquer que parmi les récurrences physiques, le regard et la voix sont des marques stables, révélatrices d'un effet du réel.

A. Le corps : opérateur de lisibilité

Dans les deux récits, ce que nous apprenons sur les personnages est succinct. Tous les détails physiques qui parsèment ça et là, *le Conclave* et *Elissa*, sont suggestifs. Il est parfois possible de trouver un seul détail caractéristique d'un personnage, (rappelons à titre d'exemple la casquette de Charles Bovary et toute la signification qu'elle a suscitée chez les critiques littéraires) : les doigts du saint, la physionomie d'Aïcha-Dinars, les hanches de Fatma la lampe, le corps royal de la reine, la fine silhouette de Hiarbas, pour ne citer que ceux-ci.

Pour que notre travail soit ciblé, nous avons opté pour un relevé des dominantes relatives à la présentation du corps féminin et masculin, et ce pour montrer que les détails corporels participent à la construction des personnages.

Grille N°1 : *Le conclave des pleureuses* :

Personnages	Traits physiques	Pages
Le saint	1- « <i>Nous vivions au numéro sept impasse de la patience.</i> »	24.
	2- , « <i>porte de la Brèche, quartier des phéniciens.</i> »,	28. 27.
	3- « <i>Vêtu de la bure en laine des soufis</i> »	27.
	4- « <i>Sa tête balance comme une pendule détraquée.</i> »	27.
	5- « <i>Ses doigts longs et fins comme ceux d'un peintre ou d'un musicien...</i> ».	

La mère du saint	1- « <i>Cette sorcière.</i> »	53.
	2- « <i>Elle est toujours aussi menue, aussi sèche et aussi</i>	57.
	<i>tatouée que naguère. ».</i>	57.
Fatma la lampe	1- « <i>Fatma n'est plus toute jeune</i> ».	81.
	2- « <i>Elle avait les plus larges hanches du pays et sa</i>	82.
	<i>beauté illuminait les fêtes.</i> ».	
Madame	1- « <i>La pâleur de sa peau</i> ».	95.
	2- « <i>La forme de son nez qui lui donnait un air</i>	95.
	<i>triste et</i>	
	<i>comique à la fois.</i> »	

Grille N°2 : *Elissa la reine vagabonde*

Personnages	Traits physiques	Pages
Elissa	• « <i>Frêle, menue, les cheveux coupés au ras de la nuque, vêtue d'une simple robe de lin</i> »	37.
Les gens de	• « <i>Le peuple de Sabratha ..peuple différent... le</i>	55.

Sabratha	<i>teint plus foncé ... les yeux plus sombres et plus brillants...Notre couleur pâle et nos pupilles claires.»</i>	
Les jeunes cypriotes	<ul style="list-style-type: none"> • <i>« les cypriotes, ... vivantes, vives... désirables et chatoyantes ...Les plus malicieuses ... les plus âgées... les plus jeunes,... les plus douces. »</i> • <i>« Fortes...Riches, de tant de vie et de beauté ».</i> 	40 78.
Hiarbas	• <i>« Mince, effilé, jeune, vigoureux, imberbe, courtois, doux, voilà sept épithètes censées rendre compte de ce qu'est Hiarbas » .</i>	123.

Nous remarquons que les portraits physiques féminins sont dominants par rapport aux portraits physiques des hommes. Nous constatons de même que les traits physiques mentionnés dans la grille 1, ont une signification plutôt dépréciative puisque les adjectifs employés, pour caractériser les femmes, ont un sème négatif : *« menue, sèche, diabolique, triste, comique»*. Une information vient s'ajouter à cette liste sur le personnage de la reine. Elle est devenue vieille à cause justement de l'errance : *« Vieille. L'errance, la fatigue et maintenant la solitude m'avaient vieillie. Elles ne m'ont pas mûrie¹. »*.

¹ *Elissa*, Ibid. p. 80.

Cette distinction nous donne une idée sur l'âge de cette catégorie des personnes. Par opposition à ce trait distinctif, les personnages de la grille 2 sont plus ou moins jeunes et attirants. De la reine, à son fiancé, des jeunes vierges au peuple de Sabratha, tous se démarquent par une connotation appréciative qui célèbre le corps à travers ses traits physiques : silhouette, teint, yeux, couleur de peau...

Pour terminer, un sénateur dit à propos du corps de la reine :

« 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 »

Le corps est donc l'endroit où se détermine une norme éthique. Alors qu'il est convenu que le viol est une forme d'agression¹ contre l'être humain, il est considéré par le saint comme un acte de fécondation. Les femmes stériles cherchent à le toucher pour exorciser le mal :

« Les attouchements de ces dizaines de corps jetés sur moi comme une malédiction... Les quêteuses de sens se jetteraient sur moi, m'arracheraient les vêtements, me presseraient les testicules, mordraient mes lèvres, me grifferaient le visage, chercheraient mon nombril et y glisseraient le doigt...² »

¹ « Le corps, lieu de la souffrance, prend le relais du langage et devient signifiant. Il porte désormais les stigmates d'une torture morale permanente. » Leila Ben Ezzedine, « Mise en scène du corps, défi à la mort », *Subjectivité et corps dans les littératures de langue française*, Actes de la journée d'études organisée par le groupe de recherche sur « les écritures du moi », le 12/12/2003, Edit Université Paul Valéry, Montpellier, 2006, p. 74.

² *Le conclave*, Ibid. p. 16.

Toute étude du personnage se doit donc de commencer par une « *étiquette*¹ » du personnage. Nous avons choisi l'exemple du portrait de « Madame » vu son importance en tant que type, un modèle d'une classe sociale, d'ailleurs, l'absence d'une détermination nominale le prouve.

En parlant de Madame, Fatma la lampe dit : « *Certains traits lui semblaient liés ; j'en retiens trois ou quatre*² ». Le personnage est abordé, avant tout, par des informations concernant sa descendance et son appartenance à une famille qui puise ses racines dans l'histoire socioculturelle du pays :

« *Madame s'est même trouvé (ou inventé) un saint parmi ses ancêtres paternels et s'arrangeait assez souvent pour qu'on le sût.*³ ».

Cette appartenance permet déjà de la classer comme distincte, outre son séjour linguistique en Angleterre et ses relations distinguées qui lui valaient plaisir, honneur et particularisme. Ensuite, le portrait physique de Madame est brossé par touches successives. Les détails du visage ne sont pas exhaustifs, d'où d'ailleurs le recours à la métonymie.

Le portrait sert à révéler l'existence du personnage, son rôle et sa fonction. Ainsi, pour peindre le corps, Mellah insiste sur la « *pâleur de la peau*⁴ » de Madame, signe d'une distinction sociale : « *Dans un pays où tout le monde est brun, cela me distingue*⁵ », dit-elle. Cette distinction se fait sur deux plans possibles : soit qu'elle est d'origine européenne et donc on suppose qu'elle est blonde par opposition à « *brun* », soit qu'elle est constamment triste, et c'est pour cela que son visage est pâle et terne. Le commentaire fait par son père le prouve : « *sans maquillage, tu as vraiment l'air malade*⁶ ».

¹ « L'ensemble de ces marques que nous appelons « l'étiquette » du personnage, constitue et construit le personnage », P. Hamon, *Le personnel du roman*, Ibid., p. 107.

² *Le conclave*, Ibid., p. 95.

³ *Le conclave*, Ibid., p. 94.

⁴ *Le conclave*, Ibid., p. 95.

⁵ *Le conclave*, Ibid., p. 95.

⁶ *Le conclave*, Ibid., p. 95.

Ensuite, Fatma la lampe focalise son attention sur un autre trait du visage, à savoir le nez « *la forme de son nez qui lui donnait un air triste et comique à la fois¹* », signe d'orgueil et de supériorité.

Quant à sa posture, elle se maintient comme une statue : « *sa façon de marcher en frappant le sol des pieds « signe d'une solide origine²* ». Le gérondif « *en frappant* » souligne l'autorité de cette femme. Cependant, bien que le portrait de cette « *Madame* » ne soit pas exhaustif, il s'avère tout de même réaliste et significative.

Grâce à cette approche thématique, nous avons essayé de montrer que le corps permet de communiquer un certain savoir. En tant que dominante, il constitue la fiche signalétique du personnage et propose les moyens de son interprétation. D'autres traits physiques, tel que le regard, rendent le personnage vraisemblable et le texte lisible.

B. L'œil : foyer du regard, foyer de la cécité

« Le thème du regard ... est un des plus fréquents dans les romans maghrébins... »³

En découpant le réel en scènes, le personnage entretient une relation avec les objets qui l'entourent. Cette relation est assurée par la vue, elle a une teneur de vérité et d'authenticité. En effet, l'œil assure une double fonction.

¹ *Le conclave*, Ibid., p. 95.

² *Le conclave*, Ibid., p. 95.

³ M. Segarra, *leur pesant de poudre : romancière francophone du Maghreb, Regardés et regardeuses*, l'Harmattan 1997, p. P75.

D'une part, il est l'organe récepteur de l'appareil de la vision. D'autre part, il est le foyer du « *commentaire évaluatif*¹».

Dans les deux œuvres de Mellah, le thème du regard est récurrent², voire dominant. L'auteur lui accorde un rôle central et organisateur. Pour la reine, regarder est synonyme de «*voir, observer, inspecter, examiner, contempler, fixer.*³».

Dit-elle à titre d'exemple :

Les personnages	Pages
• « <i>Je regardais la mer ..., comment faire valoir à leurs yeux la nécessité d'un nouveau départ.</i> »	33
• « <i>Je les (nos hôtes) voyais entrer dans leurs temples.</i> »	64
• « <i>Leurs (les deux femmes enceintes) regards étaient tendres.</i> »	78

Le mot « regard » revient incessamment dans *le conclave*, en tant que noyau sensible de la vision. En l'espace de quatre pages (18/19/20/21), il est mentionné dix huit fois.

Voici quelques exemples :

Phrases	Pages	Numéro des
---------	-------	------------

¹ Terme emprunté à Philippe Hamon, employé dans son ouvrage, *Texte et idéologie*.

² Le thème du regard est récurrent non seulement dans ce texte, mais aussi dans d'autres romans appartenant à la littérature maghrébine d'expression française, tels que :

+ *L'œil du jour* de Hélé Béji, Paris Maurice Nadeau, 1985.

+ *Regard blessé* de Bel Amri Rabah, Paris, Gallimard, 1987.

+ *Les yeux baissés* de Tahar Ben Jelloun, Paris, Seuil, 1991.

³ P. Robert, *le Nouveau Petit Robert*, 1993, « regarder » p. 1906.

		phrases
« <i>Je commençais ma lente descente dans la perfection du regard.</i> »	18	1
« <i>Le saint abstrait commence à la fin de la parole et de l'attouchement, à l'aube du regard.</i> »	18	2
« <i>Je me noyais dans l'unique volupté du regard.</i> »	18	3
« <i>Vers qui tourniez-vous les yeux ?</i> »	19	4
« <i>Je m'abandonnais aux yeux de toutes ces femmes et je les regardais me regarder.</i> »	19	5
« <i>Le regard fut alors ma protection.</i> »	19	6
« <i>Le regard seul était leur, le regard seul était ma protection.</i> »	19	7
« <i>Il n'y a pas de prédisposition au regard. On ne peut improviser. Il faut de pénibles exercices.</i> »	20	8
« <i>Choisir la femme sur laquelle je poserais mon regard.</i> »	20	9
« <i>Il ne suffit plus de regarder, il faut se noyer dans l'être ou l'objet regardés.</i> »	20	10

Dans les phrases 4-5-7-9, le regard assure la vision. A chaque fois que le saint pose son regard sur l'une des femmes, il entretient avec cette personne, une sorte de communication. Dans les phrases 1-2-3-6-8-10, le regard devient un phénomène plus engageant que le simple acte de voir. Il devient un instrument qui déchiffre le monde.

Selon Elissa, le regard des paysages marins est doux voire sensible. Il a une fonction esthétique qui traduit le for intérieur. C'est un regard fasciné par la beauté des sites visités. Là, tout est perçu et décrit par la reine et selon son point de vue¹. A chaque fois que l'on focalise l'attention sur un personnage, cela renvoie à un autre point de vue. Nous ne savons des lieux inspectés que, ce que Elissa a choisi de décrire.

Pour le saint de la parole, le récit est orienté, dans le chapitre un, par son seul regard. Il est porté, d'abord sur soi, puis sur son entourage. Tantôt dénoncé, tantôt célébré, le regard est considéré tantôt comme un moyen de protection², tantôt comme un instrument de perversion et d'angoisse. Il avoue :

« Il ne suffit plus de regarder, il faut se noyer dans l'être ou l'objet regardés. Il faut devenir le regard et l'objet du regard. Cela s'apprend.³ ».

Le regard est une forme d'apprentissage. Une sorte de communication visuelle se fait entre le regardeur et le regardé. L'étude des concepts fondamentaux de la psychanalyse montre, suite à Lacan, que le regard est le miroir de l'être humain et de son intérieur et que sa signification est résultante d'un vocabulaire euphorique ou dysphorique, comme le montrent les phrases suivantes :

- *« Je commençais ma lente descente dans la perfection du regard.⁴ »*
- *« Je me noyais dans l'unique volupté du regard¹ ».*

¹ - Jean Pouillon esquisse trois types de visions :

+ *La vision "par derrière"*, que la critique anglo-saxonne nomme le récit à narrateur omniscient.

+ *La vision "avec"*, où le centre du récit est un seul personnage avec qui nous voyons les autres protagonistes ainsi que les événements racontés.

+ *La vision "du dehors"*, c'est celle où la vision se limite à un enregistrement du monde romanesque visible et audible.

- Todorov, s'inspirant de la théorie de J. Pouillon, reprend les notions de vision "par derrière", "avec" et "du dehors".

² *« Le regard fut alors ma protection ! », Le conclave, Ibid. p. 19.*

³ *Le conclave, Ibid. p. 20.*

⁴ *Le conclave, Ibid. p. 18.*

Si le spectacle regardé est surdéterminé négativement², le personnage se décommande de sa tâche de « voyeur » et perd la vue. C'est le cas du saint. Déçu des spectacles de la vie et des rapports humains jugés comme indignes, il n'a plus « *de prédisposition (ni) au regard.*³ » ni à la parole d'ailleurs il insiste :

« *Entendons-nous bien : j'étais devenu physiquement aveugle ; mes yeux ne me servaient plus.*⁴ ».

Devant le mal, le saint tente la cécité⁵. Cet aveuglement n'est que physiologique. Il est remplacé par la clairvoyance du cœur. Le saint continue à régir son microcosme à travers les visions, les hallucinations et les fausses apparences.

« *Et cela n'était pas vraiment une supercherie car on conviendra que le bonheur n'est, en fin de compte, qu'une simple question de regard.*⁶ ».

L'œil, l'un des traits physiques du corps met en place le portrait à travers la description. Cet organe, récepteur de la vision, participe à la construction des personnages et renforce « l'effet de réel ». C'est un moyen qui assure la communication entre le voyeur et l'objet vu. Il est aussi un symbole qui puisse repérer les qualités et les défauts.

En tant que foyer de séduction, il fascine (les jeunes filles dans *Elissa*) et il charme (le saint devant les femmes qui cherchent à le voir et à le toucher). En tant qu'expression d'autorité, il foudroie par sa supériorité et sa dictature (l'œil de Moscou) et il impose le respect (le rapport de Tawfik grain de sel à sa mère Aicha

¹ *Le conclave*, Ibid. p. 18.

² « *Et alors commençaient le regard, la fixation, la détermination, la pesanteur.* » *Le conclave*, p. 18.

³ *Le conclave*, Ibid. p. 20.

⁴ *Le conclave*, Ibid. p. 20.

⁵ Le sort du saint nous rappelle le destin d'Œdipe, d'Homère et de Tirésias, tous les trois ont été aveugles.

⁶ *Le conclave*, Ibid. p. 21.

dinars, p.65) et l'estime (le couple Monsieur et Madame). Donc, le personnage existe par le regard qu'il pose sur le monde et sur ceux qui l'entourent. Cet organe « *photographique* » des scènes de la vie tunisienne attribue le rôle de l'évaluation à la voix comme foyer de la parole et du commentaire.

C. La voix : foyer de la parole, foyer du mutisme

« *Le personnage est un tissu de mots* ¹ »

Après avoir indiqué que le personnage peut être le reflet de la personne, après avoir montré qu'il est d'abord un nom, un corps et un regard, il convient maintenant de prouver que l'usage de la parole est dominant dans les deux textes et qu'il contribue à la construction du personnage. Dans *le conclave*, il apparaît sous son aspect polyphonique² ; dans *Elissa*, la forme monodique du discours est mise à l'avant.

En effet, dans l'univers diégétique de Mellah, la parole bâtit l'architecture textuelle. Elle donne lieu à une « *pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes* »³. Nous y trouvons là une référence à la « *polyphonie* »⁴, approche⁵ forgée par Bakhtine à l'occasion d'un travail sur les romans de Dostoïevski. D'un point de vue linguistique, il est évident que le « je » ne peut exister sans la présence d'un « tu ». Benveniste dit à ce propos :

¹ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Op. Cit.

² Dans une œuvre littéraire, « la polyphonie désigne la pluralité des voix narratives ». <http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/polyphonie.php#ixzz2CjfVLowK>, consulté le 3 mars 2012.

³ M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, Coll. Points Essais, 1970, p. 35.

⁴ M. Bakhtine, *Ibid.*

⁵ Sans vouloir charger ce travail de diverses conceptions sur l'énonciation et le dialogisme, nous nous limitons à retenir que ce qui convient à notre problématique.

« La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste... C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la personne »¹.

Dans les textes de Mellah, la parole reste en suspens : « *A vrai dire, écrit-il à son rédacteur en chef, je n'ai pas découvert la moindre trace de ces viols.²* ». Bien que l'enquêteur consulte les sources, bien qu'il interroge l'entourage du saint (les frères, la sœur et la mère du saint), l'enquête échoue et il « *rentre bredouille* ». Ainsi, les différents intervenants ne répondent pas à la question sur les viols ; ils ne disent que des propos³ incohérents, des paroles non structurées. A certains moments de divagation, le délire devient à la fois verbal et mental.

« Ils parlent beaucoup d'histoire, de traditions et de mœurs modernes mais, ici, personne ne les comprend car ils profèrent des énigmes et des phrases sans queue ni tête !⁴ ».

La parole incomprise est aphone. Les personnages se trouvent dans une impasse. Ils sont rejetés par la société moderne, même la réconciliation n'est plus possible. Le saint se réfugie dans le silence et le mutisme. Sa parole n'a plus de place dans un monde moderne, régi par la « Sakhafa » et non la « Sahafa ».

A la fin du roman, le saint de la parole, comme son nom l'indique d'ailleurs, expulsé de l'impasse N°7, et condamné au mutisme, libère sa voix et s'exprime sur les choses de la vie. Sartre dit à ce propos :

« Ce silence est un moment du langage, se taire ce n'est pas être muet, c'est refuser de parler donc parler encore. »¹.

¹ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1996.

² *Le conclave*, Ibid. p. 147.

³ Le concept de "polyphonie" est considéré comme une nouveauté utilisée dans la littérature française d'expression française. Nous citons un article rédigé par A. Mahfoudh, intitulé « *La crise du sujet dans le roman maghrébin de langue française* », à consulter sur le site en ligne Limag.

⁴ *Le conclave*, Ibid. p. 143.

Autre élément qui puisse montrer l'impact de la parole sur la construction du personnage est l'écriture épistolaire. *Elissa, la reine vagabonde* est un roman par lettres. Il est tout à fait légitime donc, que le destinataire s'exprime par « *la voie et la voix* » afin d'explorer les sentiments et les fluctuations du cœur. Le flux émotionnel ne suit pas d'ordre, c'est un monologue intérieur, connu par être un :

«*Discours sans auditeurs et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient antérieurement à toute organisation logique, c'est à dire son état naissant.*²».

L'état psychologique naissant est le fruit de l'éloignement géographique du frère et l'impossibilité de communiquer avec lui directement et verbalement. Son absence fait que la lettre soit un moyen d'expression personnel d'un dire. En ce sens, elle peut assurer trois fonctions. D'une part, elle transmet un savoir documentaire (sur le périple de la reine, sur les pays visités, sur les peuples et leurs traditions). D'autre part, elle fournit un commentaire³ critique, une évaluation positive : « *Je sais que vous critiquerez...je sais que vous mettrez ... je sais que.*⁴ » nous dit Elissa ou négative :

« *Conviez Astarbé, votre propre épouse, et observez-la attentivement... Vous ne lui soutirez aucun sourire ! Elle ne rira pas de vos sarcasmes contre moi.*⁵ ».

¹ J.P. Sartre, « *Qu'est ce que la littérature ?* », Gallimard, 1948, p. 30.

² Edouard Dujardin, *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*, Paris, ED Messein, 1931, p. 59.

³ En ce sens, P. Hamon dit : « *Le commentaire porte donc bien ...sur la forme de la parole, mais aussi sur le plaisir qu'elle provoque.* ».

⁴ *Elissa*, Ibid. p. 57.

⁵ *Elissa*, Ibid. p. 25.

Enfin, elle fait découvrir aux lecteurs la panoplie des personnages. Puisque cette démarche ne relève pas de l'artifice et qu'elle imite la complexité du monde, elle est donc le support du réel. En ce sens, Odile Pauchet affirme :

« Une lettre dont l'auteur dit « je » c'est plus qu'un témoignage, c'est un morceau de chair, c'est la vie même¹».

Par souci du réel et du petit fait vrai, l'écrivain multiplie les voix qui répondent en chœur (P124). Les différentes interventions des personnages orchestrent le texte. Mais, il se trouve que cette parole n'est pas distribuée d'une manière équitable sur les personnages (surtout dans *le Conclave*). Les uns monopolisent la parole alors que d'autres sont en rupture de communication et n'apparaissent sur le plan diégétique qu'une seule fois (les frères du saint). Même au niveau de l'écriture, la voix narratrice est discontinue. Elle répond à une forme de bégaiement. Kamel Gaha nous dit que l'auteur maghrébin *« est condamné au bégaiement, lui qui était en quête d'une voix »²*.

Le personnage de Mellah est une «voix narrative » qui se présente, à chaque fois, différemment. Cette voix est tantôt une longue parole (Elissa, le saint), un commentaire (le journaliste, les compagnons de la reine), un cri (les pleureuses, les femmes enceintes dans *Elissa*), tantôt un murmure (le saint, les deux femmes qui ont expliqué le rêve à la reine) ou un délire (le journaliste, après avoir fumé le Kif). Chaque personnage se nourrit de ses dires et de ceux des autres. Il est directement ou indirectement influencé.

Nous retenons de ce qui suit que la parole, qu'elle soit silencieuse ou expressive, est le propre de l'Homme. Ce dernier doit interagir autour de lui pour

¹ Odile Richard-Pauchet, « *Le personnage de roman épistolaire, rôle, fonctions et perspectives* », consulté sur internet le 14 Aout 2012.

² Kamel GAHA, *le parcours initiatique des héros d'occident et d'orient*, consulté sur internet, base de Limag, le 14 janvier 2011.

la défendre. En tant que foyer des expressions et des pensées, elle renseigne, répond, décrit, raconte, bref elle rend compte de la réalité car elle est une copie du réel. Elle accentue la détermination psychologique du personnage comme effet de la personne.

CHAPITRE III : La construction « intérieure » du personnage :

« Le roman de Fawzi Mellah est une création littéraire dévoilant l'âme d'Elissa-Didon et donnant de ce fait un aperçu psychologique du personnage. »¹

Introduction :

Une analyse structurale du personnage prend en ligne de compte certains traits spécifiques qui permettent sa construction et assure sa progression. Comme il est supposé être le support de l'action, le personnage doit être nommé, décrit de la tête au pied et analysé selon des caractéristiques morales. La fonction de l'éthopée est de mettre en exergue le portrait moral des personnages.

Ainsi, une fiche signalétique du protagoniste met en avant son nom et son prénom comme moyen de désignation nominative de l'être. Elle sélectionne certains traits de son physique et considère le portrait comme un moyen qui assure sa fonction référentielle. S'agissant d'une entité sémantique qui renvoie au réel et au vécu, l'aspect extérieur se trouve renforcé par des indices corporels. Le regard et la parole permettent de révéler l'expérience qu'il a eue avec le monde qui l'entoure. Dans la description de la complexité de ce monde, il se trouve que

¹ A. Baccar, « *Survie d'Elissa Didon dans la Tunisie contemporaine* », in *Essais sur la littérature tunisienne d'expression française*.

les sentiments jaillissent et que le « for intérieur » s'exprime. Ainsi, donner de l'épaisseur à la vie intérieure serait toujours un acte fort intéressant à analyser.

Dans ce chapitre, nous montrerons que les personnages de Mellah vivent des moments de grande envergure, qui suscitent des réactions aussi diverses que possibles. Ainsi, notre orientation générale méthodique passera-t-elle par deux moments essentiels¹. Vu sa complexité psychologique, le personnage se construit et progresse selon deux types de rapport : un rapport socioculturel et un rapport sentimental. Chaque rapport sera analysé, suivant une double dichotomie, respectivement : de l'ignorance à l'apprentissage et de la satisfaction et à la déception.

1- De l'apprentissage à la réappropriation de la culture :

« Le roman qui ne découvre pas une portion jusqu'à alors inconnue de l'existence est immoral. ²»

Certains personnages de Mellah sont conditionnés par un savoir qui porte essentiellement sur la politique mais aussi sur le passé mythique et révolu. D'autres protagonistes se montrent moins érudits, ils sont plus attachés à la tradition contre les adeptes de la modernité. En ce sens, plusieurs détails affleurent et enrichissent le roman comme un document de témoignage politique et historique.

En effet, dès le début, il est à remarquer que l'auteur cherche à mettre en place des valeurs qui commencent à se perdre. Le saint dresse un réquisitoire

¹ Il nous a été tout à fait possible d'ajouter une troisième chapitre et qui serait intitulé : entre le conservatisme et le progrès. Mais pour éviter toute redondance, nous avons préféré développer cette unité ultérieurement , dans une perspective de réception critique.

² M. Kundera, Op. Cit. p. 16.

contre les adeptes de la modernité et contre tous ceux qui veulent occidentaliser la société et perdre les traditions d'autrefois :

« Devenus maîtres du pays, les étrangers proclamèrent le dimanche jour de repos et de silence...Ils interdirent la nostalgie et emprisonnèrent les chants vénérés. ¹»

Le saint ajoute que le mal vécu par le pays est la conséquence directe des sacrifices faits au profit de Baal Hamon :

« Baal Hammon, le saturnien, aimait les enfants. Une fois l'an, au clair de lune, dix, vingt, cent lui étaient offerts. C'était son exigence. Ce fut notre serment².»

Il rappelle au journaliste que les phéniciens ont dû subir une malédiction qui a touché *« aux phéniciens d'orient, puniques ou numides, (résume-t-il) ... Nous nous sommes moqués des dieux. Nous avons bradé notre serment³.»*

D'un autre côté, ne trouvant pas assez d'écho à son discours, le saint laisse de côté les récits énigmatiques et les détours exagérés. Il se réfugie dans le silence. A son exemple, l'auteur, lui-même, demande à Fatma la lampe d'éviter la description oiseuse et de lui raconter directement sa version de la vie de son frère.

«J'en sais gré à Fatma la lampe, elle se retient de m'assener les énigmes dont sa famille a le secret. Elle me livre trois ou quatre faits vérifiables.⁴ »

En outre, le saint est passionné par la lecture des livres sur Elissa et son destin mystérieux. Il avance des hypothèses et des questionnements qui restent en

¹ *Le conclave*, Ibid. p. 1.

² *Elissa*, Ibid. p. 34.

³ *Le conclave*, Ibid. p. 32 et 33.

⁴ *Le conclave*, Ibid. p. 90.

suspens. Il cherche aussi, comme tout auteur, à s'approprier l'histoire de Carthage.

« Il relut cent fois l'histoire d'Elissa en pensant y déceler les traces d'un inceste qui aurait fait fuir, la grande reine phénicienne, érigeant la mer comme un barrage entre elle et son frère Pygmalion.¹ ».

Chaque auteur enrichit ou réduit la référence culturelle, selon son mode de réflexion, selon son savoir. Elissa dit à juste titre :

« Trop d'esprits sont morts pour défendre les turpitudes de l'esprit. Des lignées de chroniqueurs et de savants perdront encore la vie à la recherche des causes premières². ».

D'un autre côté, les considérations d'Elissa sur le pouvoir sont la marque d'une grande connaissance géopolitique : *« J'imaginai Qart Hadasht, ses plans, du moins, ne ressembleraient pas à ceux de Tyr³ ».*

D'autres indices montrent que la reine est une véritable exploratrice. Elle accumule les descriptions sur les pays visités, peint les paysages marins et aime la beauté *« de la colline parfumée...telle une perle rare⁴ »*. Elle dénonce la laideur d'Hadrumète, un pays sans harmonie. Elle contrôle le navire et emploie la ruse pour surveiller ses compagnes. Rien ne lui échappe :

« Ne parle-t-on pas de 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.⁵ »

¹ *Le conclave*, Ibid. p. 136.

² *Elissa*, Ibid. p. 159.

³ *Elissa*, Ibid. p. 144.

⁴ *Elissa*, Ibid. p. 114.

⁵ *Elissa*, Ibid. p. 43.

Au-delà des aventures traversées et des missions accomplies, elle fait preuve de courage et de véhémence :

« Je reconnais que la griserie de la guerre s'était alors emparée de moi. Mon propre corps ... se gonflait peu à peu, je le sentais puissant et solide, enflé de son désir belliqueux, porté par les chants guerriers des soldats et les discours virulents des sénateurs. ¹»

Notre objectif était de montrer que le personnage mellahien fait preuve d'un savoir et d'une connaissance qui facilitent la découverte. Les péripéties convoquées dans le récit *du Conclave* montrent l'attachement de l'auteur au mythe fondateur et sa réappropriation des origines culturelles et mythiques (Hannibal, Elissa, Scipion, Tamerlan , Baal Hamoon). Les statuts de Bourguiba et d'Ibnou Khaldoun devraient se compléter car la politique doit être au service de la culture. Les personnages de Mellah semblent donc vivre une crise. Ils sont tiraillés entre la satisfaction et la déception.

2- Entre satisfaction et déception :

« J'ai la conscience trop royale, ... je ne suis pas une femme subjective, je veux dire en cela que je n'ai pas de véritable intimité.²».

¹ *Elissa*, Ibid, p. 113.

² *Elissa*, Ibid, p. 171.

Les personnages de Mellah vivent des expériences saisissantes. Chacun d'eux se définit à travers ses actes et son rapport à autrui. En effet, le portrait moral n'est pas dressé d'une manière continue. Dans les deux œuvres, c'est le lecteur qui déchiffre le caractère des protagonistes mais c'est l'auteur qui oriente notre appréciation ou dépréciation des êtres :

« L'auteur peut attirer la sympathie envers un personnage dont le caractère dans la vie réelle pourrait provoquer chez le lecteur un sentiment de répugnance ou de dégoût. Le rapport émotionnel envers le héros relève de la construction esthétique de l'œuvre et ce n'est que dans les formes primitives qu'il coïncide obligatoirement avec le code traditionnel de la morale et de la vie sociale. ¹ ».

Nous aurions pu appliquer ce travail sur les personnages des deux œuvres mais nous ne pouvons pas élargir l'éventail vu le travail colossal qu'il mérite. Nous retenons simplement que l'objectif de cette partie est de montrer que les personnages complexes sont partagés entre deux sentiments contradictoires. Une analyse psychanalytique a le mérite de prouver que les conflits internes construisent les personnages.

L'errance pour Elissa n'est point un destin malheureux. Au contraire, étant satisfaite de l'accord de ses compagnons pour fuir Tyr, elle précise :

« N'allez pas imaginer notre fuite triste et inquiète ; vous vous tromperiez. Elle fut épuisante mais non dénuée d'enthousiasme et même de gaieté². »

Elle est fière d'appartenir à une communauté et accepte de s'immoler pour deux raisons : d'une part, consolider l'édifice de Carthage et d'autre part garder en mémoire le souvenir de son mari.

¹ B. Tomachevski, *Thématique*, 1925, p. 295.

² *Elissa*, Ibid. p. 27.

« 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 ? ¹ »

Pendant tout le périple, la reine fait preuve de lucidité et de curiosité, elle s'offre à chaque escale « l'expérience de l'ailleurs et de l'altérité² ». Elle se renseigne, se cultive et fait profiter son entourage de son savoir, (le traité d'agronomie présenté aux gens de Sabratha, (p. 68-69).

Elissa est un personnage complexe. Elle est « la guerrière ...le chef belliqueux³ » qui se place contre la violence et la guerre. Autoritaire, elle sait convaincre sa communauté, à plus forte raison son fiancé Acherbas. Elle a fait preuve de sensibilité à la musique (p. 56) et à l'architecture (p.100). Cependant, nous la voyons, dans quelques passages du récit, déçue du comportement étrange des gens qui l'entourent. Nous citons l'épisode des femmes enceintes qui ont revendiqué leur droit de gérer leur vie :

« La joie et l'impatience rayonnaient sur leur visage... elles en roucoulaient de fierté et de plaisir J'étais choquée d'une telle impudeur⁴ ».

Nous pouvons ajouter à cela l'exemple de la nuit du sacre. Cette nuit, la reine est devenue : « une dévoreuse d'enfants, une mécréante cruelle et assoiffée de cendres !⁵ ».

Suite à cette analyse, nous avons essayé de montrer que les personnages de Mellah ont une consistance identitaire. Ils sont complexes par

¹ Elissa, Ibid. p. 145.

² Elissa, Ibid. p. 55.

³ Elissa, Ibid. p. 113.

⁴ Elissa, Ibid. p. 77.

⁵ Elissa, Ibid. p. 103.

leurs actes et leurs faits. Leur évolution semble être perceptible à travers la réappropriation d'une culture d'un pays, d'une civilisation, d'une mémoire. L'intimité est à explorer comme un élément du « for intérieur » du personnage. Sa réception, en tant qu' « effet personne », sera l'objet de la partie suivante.

Conclusion :

Nous avons essayé, dans cette partie, de montrer que le personnage est un foyer d'action qui se caractérise par certains traits indiciels. Très proche de la personne, il assure au texte, « l'illusion référentielle » par l'emploi d'un vocabulaire euphorique ou dysphorique et d'une description aussi bien physique que morale.

En effet, cet être de fiction ou de papier a une dénomination significative qui permet sa reconnaissance. Le nom est un lieu de désignation et de référence, pensons-nous, il admet des caractéristiques portraitiques pour le supporter. Chez Mellah, la description n'est pas décorative, elle organise le texte et lui sert d'opérateur de lisibilité.

Dans une autre perspective, nous avons montré que le personnage se construit en amont et en aval. Il est à la fois un corps, un regard et une parole. Ces trois éléments permettent de nous renseigner sur l'être et sur son for intérieur. Une étude thématique appuyée par une approche psychanalytique a été en mesure de montrer que le sujet maghrébin est à la recherche de ses racines à travers la culture, l'apprentissage et le savoir.

Cependant, dans un texte, tous les personnages ne sont pas forcément positifs ou négatifs. Ce sont les actes et les gestes, les points de vue et les idéologies, de soi et des autres qui permettent de dire s'il ya lieu de satisfaction ou de déception. La réception du personnage, en tant qu'effet montrera amplement cette idée.

TROISIEME PARTIE

Le personnage comme « Effet de lecture ¹»

«Qu'il publie en Tunisie ou ailleurs, l'écrivain tunisien a cette hantise double : se faire reconnaître par un public large et par une élite de connaisseurs, donc satisfaire une attente qu'il peut vaguement cerner dans la masse des lecteurs, tout en apportant sa pierre à l'édifice du renouvellement, vital à l'exercice de tout art. »².

Introduction :

Le personnage est le support du texte qui fonde la lecture. C'est un médiateur entre l'auteur et le lecteur. Il s'inscrit parallèlement dans un monde référentiel : social, historique, politique et idéologique. Cette inscription lui permet d'entretenir des relations non seulement avec le monde qui l'entoure mais aussi avec le monde extérieur. De ce point de vue, et en tant que support « *de la Fabula* », le personnage se donne à lire et à être évalué par son créateur, par ses homologues et par les lecteurs. Par conséquent, toute lecture interprétative instaure une relation de « *coopération* » et « *d'interaction* ». Cette relation a lieu, d'une part, entre le personnage, support d'une idéologie et l'auteur qui occupe

¹ Dans *L'effet personnage dans le roman*, Vincent Jouve, discute de l'impasse des études sur le personnage présente une théorie tripartite des effets de lecture et explique finalement les mécanismes de la perception chez le lecteur. Vincent Jouve propose trois types de lecture du personnage à savoir : « *l'effet- personnel* », « *l'effet-personne* », et « *l'effet-prétexte* » que Michel Picard a déjà annoncé dans son ouvrage intitulé *La lecture comme jeu*, en les nommant respectivement : « liseur », « lu » et « lectant ».

² A. Abassi, *Le Romanesque hybride II*, Tunis, Ed. Sahar, 1998.p. 97.

une place privilégiée dans la hiérarchie des évaluateurs. Elle s'installe, d'autre part, entre le lecteur « *qui doit pallier l'incomplétude du texte en construisant l'unité de chaque personnage.*¹ » et le texte qui exige, à travers ses stratégies et ses mécanismes textuels, d'identifier la réaction du dit lecteur.

L'approche réceptionniste nous interpelle. Le sens du texte ne se construit que par la lecture, confirme Michel Picard : « *Il existe des écrits sans lecteurs mais non de littérature sans lecture*² ». Notre travail se propose donc de montrer, en premier lieu, que le lecteur entretient avec les différents êtres un lien indéfectible. L'auteur a pour objectif de séduire le lecteur et de susciter son adhésion, en présentant un monde de référence, à savoir le réel de son pays. D'ailleurs, la propension du lecteur à s'identifier aux personnages n'est pas gratuite. La construction du sens est sans cesse renouvelée par des lecteurs multiples.

En second lieu, nous tâcherons de mettre en évidence l'acte d'écriture en tant que forme de combat. Les personnages de Mellah ne sont pas innocents, ils créent le monde à leur manière. Sont-ils les portes paroles de leur créateur ? Sont-ils des évaluateurs ou des évalués ? Elissa est un personnage autonome qui gère facilement le récit en se référant à une situation d'énonciation, celle de son errance et de son vagabondage, qui lui permet d'être témoin et rapporteur d'un système de valeurs cohérent. Le discours qu'elle entretient est à la fois politique, social et économique. Il est chargé de dénonciation et de subversion. L'enquêteur du *Conclave* rapporte fidèlement le discours des différents personnages sur les viols tout en manipulant les témoignages comme une incontestable vérité suscitant des réactions à la fois provocatrices et contestataires. C'est la marque d'une position idéologique confirmée.

Le dernier chapitre portera sur le fonctionnement du texte. Le personnage est probablement introduit dans un texte littéraire comme prétexte

¹ V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 36.

² M. Picard, *La lecture comme jeu*, Edit de Minuit, 1986, p. 241.

pour médiatiser un parti pris idéologique transmis, tantôt implicitement tantôt explicitement, par une écriture originale qui marie le classique au moderne. L'image donnée de chaque personnage résulte des différents mécanismes d'écriture conçus préalablement pour convaincre et séduire les lectorats. Nombreux et complexes sont les procédés d'écriture employés dans les deux textes de notre corpus, ce qui ne nous permet pas de les analyser tous dans le cadre de ce travail. Pour des raisons de rigueur, nous avons choisi d'explorer les procédés les plus représentatifs de l'écriture de Mellah, ceux qui nous ont permis d'actualiser la « *chaîne d'artifices expressifs* » et de remplir « *le tissu d'espaces blancs, d'interstices* »¹ tel que l'affirme Eco.

Au-delà des réponses aux interrogations qu'elle propose, l'œuvre mellahienne assure une jouissance littéraire qui puise son origine dans une écriture lisible qui frôle la modernité et qui s'éloigne des clichés.

Quant au volet théorique, nous nous appuyons sur les recherches récentes de Jauss et d'Iser. Tous les deux valorisent le rôle du lecteur dans la construction du sens que ce soit en terme de « *réception* » (Jauss) ou en terme d' « *effet* » (Iser ou Jouve). Il ne s'agit pas de dépasser les pensées de ces théoriciens, mais plutôt d'exploiter ce qui pourrait éventuellement servir nos hypothèses du début et toucher au processus de la construction des personnages de nos deux romans.

CHAPITRE I : Interaction personnage –lecteur : Pacte de lecture.

¹ U. Eco, *Lector in Fabula*, trad de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, B. Grasset, 1985, p. 61.

« *Le texte de fiction doit être considéré avant tout comme une communication et l'acte de lecture, comme une relation dialogique.*¹»

1 – De l'esthétique de la réception² :

Hans Robert Jauss : « *la valeur et le rang d'une œuvre littéraire ne se déduisent ni des circonstances biographiques ou historiques de sa naissance, ni de la seule place qu'elle occupe dans l'évolution d'un genre, mais de critères bien plus difficiles à manier : effet produit, « réception », influence exercée, valeur reconnue par la postérité.* »³

Le choix de ce titre est double. Il évoque dans notre esprit deux éléments qui sont indispensables pour la réception du personnage. Qui dit « esthétique », pense de suite au « beau dans le domaine de l'art et dans la nature »⁴ par conséquent à la création littéraire et à la jouissance que peut procurer une œuvre à un lecteur. Ceci joint à juste titre notre problématique de base : la construction des personnages. Sachant que toute activité de construction repose sur un savoir intellectuel et que l'art précisément (selon Paul Valéry) a ce pouvoir de fabriquer et de construire, le personnage se présente donc comme le résultat de cette construction esthétique. « *Sa réception* », second terme du titre de cette partie, se déduit de certains critères tels que l'expérience de l'auteur, le type du lecteur, l'appartenance de l'œuvre à un genre particulier, la réalité historique,

¹ W. Iser, « *la fiction en effet* », in *Poétique*, N°39, p. 279.

² Nous empruntons le titre de cette partie à Jauss. L'intitulé de son ouvrage étant : *Pour une esthétique de la réception*

³ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, p. 24.

⁴ *Le petit Robert*, Dictionnaire de la langue Française, nouvelle édition 1992, « *esthétique* », p. 695.

sociale et idéologique de la société et l'évolution de l'œuvre dans « *l'esprit du temps* » expression soutenue par Jauss.

Le personnage est donc reçu comme le pion d'un jeu. Le rôle du lecteur est de deviner la suite du récit et interpréter sa morale. Voyons de près certains points de cette poétique de la réception du personnage et les différentes lectures interprétatives qu'elle puisse nous offrir.

A. Horizons d'attente :

« *Mes lecteurs n'y verront que littérature, passe-temps ennuyeux ou souvenirs médiocres.* »¹

La lecture est certes une promesse de plaisir². Cependant la citation indiquée ci-dessus encourage – t- elle les destinataires à faire une lecture interactive et jouissive de ces romans ? L'auteur maghrébin crée et oriente les horizons d'attente du lecteur vers « *une littérature* » qui ne soit que « *passe-temps ennuyeux ou souvenirs médiocres* ». En proposant le programme de lecture, en l'occurrence « *ennuyeux* » et « *médiocres* », Fawzi Mellah signe préalablement un pacte qui consiste à accepter un certain nombre de conventions et de contraintes. Si le lecteur ou encore « *le narrataire extradiégétique* », comme le propose Genette, choisit ce roman selon des critères tels que le nom d'auteur, le titre du roman ou la quatrième page de couverture, c'est qu'il valorise l'œuvre avant même sa lecture³.

¹ F. Mellah, *le conclave des pleureuses*, Ibid. p. 29.

² « *Il faut affirmer le plaisir du texte contre les indifférences de la science et le puritanisme de l'analyse idéologique, il faut affirmer la jouissance du texte contre l'aplatissement de la littérature à son simple agrément.* ». R. Barthes, *le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973.

³ Nous adhérons à la réflexion de Jauss qui soutient que l'œuvre ne s'impose ni grâce aux critères biographiques, ni grâce aux circonstances historiques mais plutôt parce qu'elle produit un effet, une influence permettant de faire reconnaître la valeur de l'œuvre par la postérité. Dans cette perspective, le critique lève l'opposition entre « *la consommation passive* » et « *la compréhension active* ». La démarche suivante correspond à juste titre aux appels de l'école de Constance (1970) qui ont demandé de changer la cible de la critique littéraire, de la dépasser car elle

Ainsi, l'œuvre entretient une relation dialogique avec le lecteur. La lecture de la quatrième page de couverture du *conclave des pleureuses* suscite l'intérêt d'un lecteur éveillé¹ et aiguise sa curiosité : « *Dans une ville nouvelle, ... La Tunisie... un journaliste est chargé d'enquêter..., Agressions sexuelles véritables ou fantasmes révélateurs d'un malaise ?* ». Qui choisirait la lecture d'un tel texte ?

Qui serait intéressé par une histoire qui a eu lieu probablement en Tunisie ? Faut-il un lecteur tunisien, maghrébin ou appartenant à d'autres continents pour savoir que le saint a réellement existé, que Aicha-Dinar et que Fatma la Lampe sont représentatives d'une classe sociale en Tunisie ? Cette littérature « *a-t-elle donné des lecteurs dynamiques, réceptifs, courageux ?* »². Les horizons d'attente des œuvres maghrébines sont-ils cependant limités ?

Ce type de questionnement est légitime. Habib Ben Salha a axé l'une des parties de sa thèse, en l'occurrence la première à la réception des textes maghrébins de langue française. Il a postulé que « *l'horizon d'attente littéraire se modifie d'une génération à l'autre* »³ et a démontré comment toute œuvre a besoin d'une lecture active pour qu'elle puisse survivre et subsister. Ce postulat a été l'objet du colloque⁴ organisé par le laboratoire de recherche sur la littérature maghrébine⁵. Les intervenants (tunisiens, français et algériens) s'accordent sur le fait que la littérature maghrébine a su créer ses lecteurs. Tous tentent de répondre

semble être saturée. Cette théorie de l'effet produit de l'œuvre sur le public (soutenue par Iser) passe par l'analyse de l'horizon d'attente d'un premier public au profit d'un large public d'où « *la fusion d'horizons* ».

¹ Nous viserons le lecteur actif tel que défini par Jauss (dans *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1972), c'est-à-dire le lecteur qui recrée le texte en enrichissant la lecture de génération en génération.

² *La réception du texte maghrébin de langue française*, Préface et coordination d'Habib Salha, Textes réunis par Sonia Zlitni Fitouri, Cérès, 2004. (C'est le septième colloque organisé par le groupe de recherches sur la littérature maghrébine, il s'est tenu le 17 et 18 novembre 2000 à la Faculté des lettres de Manouba.)

³ Habib Ben Salha, *Poétique maghrébine et inter textualité*, Thèse de troisième cycle, publiée par La Faculté des Lettres de la Manouba, 1992, p. 20.

⁴ Ibid, colloque sur *La réception du texte maghrébin de langue française*.

⁵ Appelé d'abord groupe de recherches sur la Littérature Maghrébine, il devient depuis fin 2011 le laboratoire des Études Maghrébines, Francophones, comparées et de médiation culturelle.

à une même hypothèse : « *Quelle est la réaction des lecteurs face à une œuvre maghrébine et dont les personnages sont généralement des maghrébins ?* »¹.

A supposer après Grivel que « *le récit inclut la participation du lecteur, il lui est notifié qui « aimer » qui « haïr ».* »² Si le lecteur s'identifie aux personnages et se reconnaît dans les différentes situations décrites, sa réaction face à l'œuvre suscite notre intérêt du moment qu'elle véhicule une perception possible du personnage, c'est-à-dire une construction possible du personnage.

a. De la multiplicité des lecteurs :

*« En fait de sens, s'agissant d'œuvres romanesques, ou dramatiques, le dernier mot comme de juste n'appartient pas à l'auteur, mais au lecteur, au spectateur ; un dernier mot, cela va de soi, différent d'un lecteur à l'autre, d'un spectateur à l'autre. »*³

Étudier la réception des personnages doit forcément passer par une esquisse d'une petite typologie des lecteurs. Ceux qui lisent les œuvres de la littérature maghrébine d'expression française sont des lecteurs français ou francophones. Les premiers, parce qu'étrangers, entretiennent un rapport distant avec la culture d'origine de l'œuvre. Les seconds sont des lecteurs avertis car l'œuvre maghrébine est inscrite dans leur environnement socioculturel. Cependant bien que les écrivains participent activement à l'évolution de cette littérature, bien que les revues⁴ collaborent à la diffusion de ces œuvres, elle n'est pas encore populaire⁵. Charles Bonn¹ affirme à raison :

¹ Ibid p.7.

² CH. Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Ibid. p. 125.

³ M. Dib, *Laëzza*, Essai, Albin Michel, 2006. p. 115.

⁴ Parmi les revues qui ont participé à la dynamique de la littérature maghrébine d'expression française nous Citons : Revue « *Souffles* » créée en 1966 par Laabi, Khatibi, Ben Jelloun, Revue « *Itinéraires* » créée par des Universitaires, en France, en 1976.

⁵ Les maisons d'édition ne manifestent pas toujours le désir de publier des œuvres mal comprises par le lecteur

« On se trouve devant des textes littéraires qui semblent n'être produits en grande partie que pour de lecteurs spécialisés, ne fonctionnant que pour l'institution universitaire et grâce à elle. »².

La critique littéraire admet la présence d'un lecteur spécialisé, « un lecteur virtuel », qui soit attentif à la structure du texte, à la polysémie du récit et au fonctionnement du personnage. Ce type de lecteur est présent dans tous les modèles d'analyse.

Qu'il soit appelé «lecteur implicite»³ par Iser, «lecteur abstrait»⁴ par Lintvelt, ou «lecteur modèle»⁵ par Eco, il représenterait une catégorie de lecteurs, une minorité bien entendu, qui serait capable de coopérer avec l'auteur au développement du sens. L'auteur du *Conclave*, à la dernière page du texte, profère non sans indignation que : « Le conteur de bonne foi et son auditeur devraient s'en contenter et ne pas en rechercher l'authenticité ou l'intérêt. »⁶. S'agit-il d'une coopération ou d'une complicité entre les deux parties ?

Le rapport du lecteur au texte trouve sa résonance dans la relation qu'entretient le rédacteur en chef du *Conclave* avec le journaliste chargé d'enquêter sur l'affaire de viol. La réception du personnage comme «*effet de lecture*» (expression employée par Jouve) est donc double : une réception intratextuelle (celle du lecteur de l'article rédigé par le journaliste) et une autre

Français. Samira M'Rad Chaouchi l'a bien démontré dans un article intitulé : « Cristal et la publication en France », in *La réception du texte maghrébin de langue française*, Cérès, 2004, p. 61.

¹ C. Bonn, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures imaginaires et discours d'idées*, Ottawa, Naaman, 1974, p. 157.

² C. Bonn, *Problématiques spatiales du roman algérien*, Enal, Alger, 1986, p. 68.

³ Pour Iser Wolfgang, le lecteur implicite est celui «qui incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu.». *L'acte de lecture*, trad. française, Mardaga, Bruxelles, 1985, p. 70.

⁴ Jaap Linvelt affirme que « le lecteur abstrait fonctionne d'une part comme image du destinataire présupposé et postulé par l'œuvre littéraire et d'autre part comme image du récepteur idéal capable de concrétiser le sens total dans une lecture active. », *Essai de typologie narrative*, Corti, Paris, 1981, p. 18.

⁵ Umberto Eco définit le lecteur « modèle » comme une partie active dans la construction du sens de l'œuvre. Dit-il dans *Lector in Fabula* : « (il est) capable de coopérer à l'actualisation Textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et aussi capable d'agir interprétativement comme lui a agi générativement. », trad. Franc, Grasset, Paris, 1985, p. 65

⁶ Ibid. p. 148.

réception extratextuelle (celle des lecteurs francophones ou français de l'œuvre). Par la lecture, le lecteur intègre le texte, s'identifie au personnage et devient lui-même « effet personne » capable de réagir par un mouvement de rejet ou d'agrément, par un sentiment de « *sympathie* » ou « d'antipathie ». Le pacte de lecture exige donc un cahier de charges bien ficelé. D'une part, le roman programme un impact plus ou moins prévisible sur le lecteur. D'autre part, le lecteur imagine un personnage qui soit conditionné par sa place dans la structure actantielle du récit et par le projet romanesque de l'auteur. Selon Jouve, cette disposition entraîne une « sursignification » de la figure littéraire par le projet romanesque.

Le lecteur du *Conclave des pleureuses* est tour à tour évoqué aussi bien par l'auteur que par le rédacteur en chef. Ce dernier console le lecteur du journal qui attend la vérité au sujet des viols commis par le saint de la parole. C'est à travers cette parole que son droit à l'information est défendu :

« *Mes lecteurs attendent des nouvelles rassurantes. Vous voudriez leur assener vos doutes et vos introspections.*¹ ».

L'article qui paraîtra le jour de la fête nationale de la femme ne devrait pas provoquer tant d'émeute et tant de révolte : « *Mes lecteurs seront rassurés* »². Le même effet de réception est créé dans *Elissa, la reine vagabonde*. En choisissant la lettre comme procédé, le personnage central donne sa propre vision des événements relatés. Comme Elissa est l'émettrice de la lettre, elle peut être considérée à la fois comme participant à la fiction et comme témoin des différentes pérégrinations du voyage. Le lecteur est donc assez souvent plus informé que le personnel du roman.

Les personnages de Mellah reçoivent un traitement privilégié du début jusqu'à la fin. Chaque récit est structuré selon une figure : Le saint dans *le*

¹ Ibid P 132.

² Ibid. P135.

conclave des pleureuses ; Elissa, dans *Elissa, la reine vagabonde*. Dans le premier roman, l'ossature textuelle met en avant le saint : sa naissance, son enfance, sa vie, les relations qu'il entretient avec sa famille et la société. Les histoires d'Aïcha-Dinars et ses fils, de Fatma la lampe et des habitants de la nouvelle banlieue sont un prétexte pour « *sursignifier* » l'image du saint. L'auteur prend même position pour le défendre puisqu'on l'accuse de viols : « *le saint de la parole ne s'y est pas trompé : toutes ces dénonciations ne sont que l'annonce d'un immense désarroi.* »¹. Ce sont là les valeurs qui régissent le héros en quête de la vérité.

Quant au second roman, il serait presque absurde de ne pas affirmer qu'Elissa soit une figure favorisée par rapport au « *personnel du roman* ». D'abord, le titre renforce la mise en valeur du personnage. Ensuite, le projet romanesque présenté sous forme de lettres a l'avantage d'exposer une « *vision individuelle des événements relatés* » comme le démontre Todorov dans son livre *Littérature et signification*. Enfin et c'est le plus important nous semble-t-il, la valeur du personnage est reconnue par la postérité telle qu'elle est imaginée par le créateur : « *Des savants viendront qui douteront de mon existence, entre eux ce sera longtemps un objet de discussion et de dispute... Nul ne saura le dire Des inventeurs d'histoires viendront prétendre D'autres affirmeront que Et ces fables tristes tiendront lieu de légendes.* »². Ces hypothèses de lecture s'avèrent soutenables, elles expliquent mieux l'intitulé de cette partie : de la multiplicité des lecteurs. Nous l'avions dit auparavant, les interprétations foisonnent car, non seulement le lecteur n'est pas un mais, parce que chaque lecteur s'investit dans la lecture en ayant pour référence le réel historique et mythique de son environnement. C'est l'objet du chapitre suivant.

2. La dimension référentielle du personnage :

¹ Ibid, P 146.

² *Elissa*, Ibid. p. 173.

« *Mon enquête a commencé par un constat clair et deux questions simples, il ne faudra plus la compliquer par des considérations mythiques, historiques ou psychologiques.*¹ »

Comme dans toute fresque littéraire, le roman de Mellah présente une variété homogène de personnages. Certains d'entre eux sont nourris par une empreinte culturelle, marquages « *historiques, mythiques et psychologiques* ». Leur construction se veut être complexe car il y a interférence entre le littéraire et le culturel, entre la fiction, l'Histoire et le Mythe. Il convient donc d'étudier de quelle façon l'auteur utilise les différents recours romanesques pour servir l'union de l'Histoire et du roman. L'enchevêtrement entre personnage et mythe est tel, qu'il serait impossible de les dissocier.

L'étude proposée par Philippe Hamon dans son article « *Pour un statut sémiologique du personnage* »² nous semble être la plus adéquate à notre analyse. En effet, le théoricien étudie le personnage sur le modèle du signe linguistique. Il distingue entre des signes référentiels³, des déictiques⁴ et des anaphoriques⁵. De même, il classe les personnages au nombre de trois : des personnages référentiels⁶, des personnages embrayeurs⁷ et des personnages anaphoriques⁸. Nous retenons de cette analyse le premier type de personnages, à savoir le statut du personnage référentiel et historique. Ce type produit « *un effet réel* » au sens où

¹ Ibid, p.75.

² P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Seuil, Coll. points, 1977, p. 120.

³ Les signes référentiels qui renvoient à tout objet concret ou abstrait : « la liberté, l'amour, la femme. »

⁴ Les signes déictiques : « ici et maintenant. »

⁵ Les signes anaphoriques tels que les pronoms possessifs et démonstratifs.

⁶ Cette catégorie regroupe « *de personnages historiques (Napoléon III, dans les Rougons Macquart, Richelieu dans A. Dumas.) mythologiques (Vénus, Zeus), allégoriques (l'amour, la haine...) Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés.* » Ibid. p. 122.

⁷ Ces types de personnages sont définis comme : « *les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur ou de leur délégués : personnage « porte-parole » chœurs de tragédies antiques, interlocuteurs Socratiques, personnages d'impromptus, conteurs et auteurs intervenant (...) personnages de peintres, d'écrivains, de narrateurs, de bavards, d'artistes, etc* ». Idem. p.123.

⁸ « *Ces personnages tissent dans l'énoncé du réseau d'appels et de rappels à des segments d'énoncés disjoints et de longueur variable (...) ils sont en quelque sorte les signes mnémotechniques du lecteur, personnages de prédicateurs, personnages doués de mémoire, personnages qui sèment et interprètent des indices, etc.* ». Idem.

il a une consistance et une épaisseur physique. Ajoutons à cela qu'il renvoie à un savoir culturel et qu'il est récupéré par la mémoire collective.

A cet effet, nous proposons d'axer l'étude du personnage référentiel selon trois pivots : d'abord, l'ancrage des personnages dans l'Histoire et son impact sur l'acte littéraire, ensuite, l'inscription du personnage dans le mythe et enfin son inscription dans la littérature.

A. Des personnages ancrés dans l'Histoire :

« Pourquoi l'Histoire¹ pousse-t-elle à se raconter des histoires², c'est-à-dire dans notre cas à écrire des romans³. »

Dans la théorie de la réception, certains discours critiques, à l'instar de celui de Picard, soutiennent que le lecteur est une réalité sociale et culturelle qui s'imprègne et s'identifie aux personnages et réagit par conséquent aux effets du texte. Parmi ces effets de sens, une interprétation se veut être plausible et d'ailleurs confirmée par les spécialistes de l'Histoire⁴ : le personnage est un signifié historique. C'est le sens véhiculé par les textes de Mellah à des degrés différents.

La dimension historique est indéniable dans *Elissa, la reine vagabonde*. L'auteur se sert de l'Histoire comme toile de fond et comme discours de vérité.

¹ Selon Mellah, l'**Histoire** c'est « la discipline que l'on enseigne dans les écoles » p. 50.

² L'**histoire**, « en tant que conte et récit, ... foisonnement de faits et de gestes. » p. 51. A l'instar de l'auteur, nous adopterons dans notre travail les mêmes significations.

³ F. Mellah, *Entre chien et loup*, Ibid, p.50.

⁴ Nous citons ici uniquement deux spécialistes en la matière qui ont écrit sur Elissa, fondatrice de Carthage : Claude Aziza : *Carthage, le rêve en flammes*, Presses de la cité, Omnibus, 1993 et M. Hassine Fantar : « *Propos sur l'Histoire dans la Littérature francophone de Tunisie* », article paru dans le Journal La presse du 19 mai 2010.

D'ailleurs parle-t-on de roman historique¹ ? « *L'habillage historique* »² se décline sur plusieurs niveaux : onomastique, topographique et chronographique. Les personnages du roman de Mellah sont situés dans le temps et sont placés dans un univers révolu, mais ils demeurent présents car leur histoire n'a jamais cessé d'être actualisée³ au fil des siècles aussi bien par les ouvrages historiques que par les œuvres littéraires. La simple mention du nom propre ne suffise-t-elle pas pour affirmer que le personnage est référentiel, tel que soutient Barthes ? Claude Aziza⁴, nous donne un aperçu sur la famille d'Elissa et les liens de parenté entre les uns et les autres. Il nous apprend qu'Elissa est « *petite fille de de Mattan, roi de tyr, et de Jézabel. Elishat avait épousé le prêtre Acherbas que le frère a tué. Le roi libyen Hiarbas lui offrit une alliance conjugale et politique.* ». Dans le roman même, Elissa précise, non sans jugement subjectif, que : « *Hiram (est) le fondateur et Mattan (est) le sage* ». Elle lève les voiles ensevelis dans sa conscience en avouant amèrement à la même page :

«*Vous ne pourriez passer sous silence Pygmalion le criminel car l'arbre généalogique ne peut souffrir que l'on taille l'une ou l'autre de ses branches.*⁵».

La nomination montre le lien avec la réalité géographique qui se met à contextualiser le récit⁶ et à présenter la carte des lieux visités par Elissa et ses compagnons après son départ de Tyr. Ainsi, nous partons de la Phénicie, actuelle

¹ « *Un sous genre du roman ou des personnages et des événements historiques non seulement sont mêlés à la fiction mais jouent un rôle essentiel dans le déroulement du récit.* », Cécile Vanderpelen, « Roman historique », Aron, Paul et al (dir), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 550.

² Terme employé par Ali Abassi lors du cours de littérature comparée (Mastère littérature francophone et comparée en 2010).

³ Il n'est pas donc pur hasard que plusieurs scènes dans le récit sont racontées au présent de l'indicatif, ce qui lui vaut la valeur de vérité générale. Vu que nous nous concentrons davantage sur la réception des personnages historiques ic et nunc, nous n'allons pas analyser l'énonciation et les temps verbaux employés par le narrateur d'une manière détaillée car cela mérite un travail considérable, nous mentionnons simplement que cette hypothèse a été évoquée dans notre première partie comme caractéristique d'une écriture très souvent définie comme « fiction historique ».

⁴ C. Aziza, *Carthage, le rêve en flammes*, Presses de la cité, Omnibus, 1993. P. 13.

⁵ Elissa, Ibid, p. 134.

⁶ Dans les textes de référence historique, les épisodes qui sont repris et sont attestés depuis la tradition grecque par Polybe sont : la fuite de Tyr d'Elishat, l'assassinat du mari et de l'oncle Acherbas par le frère, l'escale à Chypre, les négociations avec Hiarbas, le chef des africains et le fiancé de la reine.

Liban, et sa capitale Tyr, passant par Chypre et Sabratha jusqu'au Hadrumète, l'actuelle Sousse, découvrant la colline de Byrsa jusqu'à Qart Hadasht, désormais nommé Carthage¹. Le lecteur a pareillement accès à une chronologie historique qui est évoquée en note de bas de page (page 25) et qui est un renvoi au dictionnaire Quillet.² Les personnages référentiels se meuvent dans un contexte socio-historique. L'on évoque le peuple de Sabratha et sa générosité (le repas convivial auquel ont assisté les gens de Sabratha et les tyriens (p. 85) et l'hostilité des chypriens (p. 32) à titre d'exemple. La religion est aussi évoquée comprenant les rituels phéniciens (suite à la mort des trois partisans d'Elissa, les compagnons exigent l'embaumement égyptien au lieu de l'enterrement dans une terre hostile) et les croyances (l'épisode de la nuit du sacre, le rituel du Molek³).

Récapitulons. « *Elissa, la reine vagabonde est « 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.»*⁴ affirme Sabrina Zouagui. Mellah revisite subséquemment l'Histoire par l'évocation de faits témoignés par l'humanité au fil des temps. Il entreprend un travail de jonction entre le présent et le passé⁵ et pratique une fusion entre la fiction et l'Histoire. Dialogue des civilisations et des époques, certes, avoue l'auteur :

« *Tout roman pour peu qu'il soit authentique, plonge forcément ses racines dans une époque donnée et une histoire donnée, peu importe qu'il s'agisse du passé, du présent ou du futur.* »⁶.

L'interférence des périodes est déjà suggérée dans le premier roman intitulé *Le conclave des pleureuses*. Le rédacteur en chef révèle que « *la modernisation commence par la nomenclature ... cela concilierait l'histoire et la*

¹ Rappelons que l'espace géographique a été détaillé dans la première partie de ce travail.

² Nous rappelons qu'il y ait eu des hésitations quant à la date de l'installation d'Elissa à Carthage. Mellah cite le dictionnaire Quillet par souci de crédibilité. Les dates citées comme référence du règne à Ithoba'al : 885-887 av. J.C).

³ Molek : rite purement phénicien qui consiste à sacrifier les enfants aux divinités.

⁴ S. Zouagui, Ibid, p. 8.

⁵ « *Faire télescoper le temps présent et le temps historique* » affirme R. Darragi, dans « *le roman historique d'expression française : contexte ou prétexte* », article paru dans la presse tunisienne du 25 novembre 2009.

⁶ F. Mellah, *Entre chien et loup*, Ibid. p. 51.

*modernité, puisque Carthage même signifie la ville nouvelle*¹». La référentialité est attestée cependant doublement : interne ou in presentia car l'Histoire est au cœur du roman et externe ou in absentia puisque le roman sur Elissa trouve son écho dans le récit du *Conclave*. Dans les deux romans², le romanesque s'appuie sur un témoignage factuel de sorte que les témoins soient des personnages historiques et transcendent l'historicité pour devenir des protagonistes exemplaires. Ces derniers évoluent dans le cadre du mythe et incarnent ce que Barthes dit :

*« Tels des aïeux contradictoirement célèbres et dérisoires, ils donnent au romanesque le lustre de la réalité, non celui de la gloire : ce sont des effets superlatifs de réel »*³.

B. Des personnages inscrits dans le mythe :

*« Les peuples arabes ... ont un besoin de s'enraciner dans des mythes, et c'est la mémoire collective qui donne les directives et permet de trouver des solutions. »*⁴

Le personnage chez l'écrivain tunisien est partagé entre Histoire, mythe et fiction. Dans les deux romans, les frontières de ces trois critères sont brouillées car il y a fusion entre eux. Loin de tout hasard, si le rédacteur en chef, s'adressant au journaliste réclame :

¹ F. Mellah, *Le conclave*. Ibid. p. 49.

² Dans cette partie, nous avons tenu à démontrer l'ancrage des personnages du second roman de Mellah dans l'Histoire, vu leur pertinence mais le cas similaire aurait pu être appliqué sur *le conclave des pleureuses* à un degré moindre car la fiction dans cet ouvrage est plus dominante que les faits historiques. L'auteur met en scène des personnages « référentiels » qui renvoient à une réalité extratextuelle à savoir la société tunisienne. Il fait comprendre toute une époque, celle de Bourguiba, et révèle des faits inconnus du lecteur tels que l'émeute du pain en 1983. Il cite Ibnou Khaldoun en tant qu'homme de pensée. Il renvoie le narrataire aux rites et traditions des tunisiens, l'épisode de la mort du père de Madame par exemple.

³ R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1970, p. 109.

⁴ Barbara Arnhold interviewant Fawzi Mellah à Cologne le 18 juin 1990, paru dans *Cahier d'études maghrébines : Villes dans l'imaginaire : Marrakech, Tunis et Alger*, « L'Histoire de la Tunisie dans l'imaginaire de Fawzi Mellah », p.79.

« De grâce, ...Apprends à distinguer l'histoire de la géographie ; distingue bien entre la belle équipée d'Elissa et la folle puissance de Carthage, car les empires s'effondrent et ne demeurent de leur gloire que les récits des hommes qui ont frôlé l'éternité.»¹.

Bien que l'auteur demande au lecteur de bien « *distinguer* » l'Histoire de Carthage de la fiction, il ne peut réellement pas nier l'atout majeur de l'écriture qui fait de l'Histoire la cause et de l'histoire l'effet. L'une n'est possible sans l'autre, c'est pour cela que toutes les deux « *frôlent l'éternité* » et par extension de sens « *frôlent* » le mythe.

Tout d'abord, il faut poser la question du mythe vu sa complexité. Mircea Eliade le définit en ces termes :

« *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 êtres 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 toujours le récit d'une « création » : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. »*².

Le mythe est placé à côté des histoires vraies et sacrées où des personnages humains et/ou surhumains vivent dans un temps primordial de l'Histoire. De plus, le mythe révèle comment une réalité a commencé à exister. Dans notre cas, il raconte comment un personnage est construit et quel est l'effet de cette «*création* » sur le lecteur. Le mythe interfère, donc, au niveau du personnage (une construction qui mêle mythe et réel) et au niveau du lecteur (une réception aussi multiple que diverse à l'instar des mythes).

¹ F. Mellah, *le conclave*, Ibid., p. 141.

² M. Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit, Paris, Gallimard, 1963, p. 16-17.

L'aspect mythique est présent dans les deux œuvres de Mellah. Dans l'une, il est implicite, dans l'autre, il se veut explicite. Dans le premier roman, il est d'ordre social, dans le second, il est politique et littéraire. L'expression du mythe diffère donc d'un livre à l'autre et d'une époque à l'autre. Il ne se limite pas aux sociétés antiques et anciennes. Il s'impose aussi dans les sociétés modernes en renouvelant son mode d'expression. A ce propos, Eliade soutient que le mythe :

«Se définit par son mode d'être : il ne se laisse saisir en tant que mythe que dans la mesure où il révèle que quelque chose s'est pleinement manifesté, et cette manifestation est à la fois créatrice et exemplaire, puisqu'elle fonde aussi bien une structure du réel qu'un comportement humain.¹ ».

Voyons maintenant comment le mythe s'inscrit et s'exprime dans chaque roman.

a. Retour aux sources :

Dans son aspect hermétique, le mythe est à lire comme une reconstitution du personnage, du temps et de l'espace. Pour rendre compte justement de la complexité du monde, l'auteur du *Conclave* fait appel aux origines de la création. Le texte s'ouvre d'une manière lucide sur un double renvoi culturel. Le premier est annoncé par un pastiche scripturaire de l'injonction divine « *Écris*² », le second puise ses racines dans les Grands Temps de l'Humanité, à savoir « *l'âge inaugurateur*³ », « *un âge perturbateur, qu'il*

¹ M. Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Folio, coll. Essais, p. 13.

² *Le conclave*, Ibid. p. 7.

³ *Le conclave*, Ibid. p. 7.

*fallait craindre.*¹». Le retour au passé est constamment révolu par l'auteur, un retour « *au récit des origines, à la grandeur des ancêtres*²». Ne sont-ils pas les points d'attache d'une civilisation ? Les sept femmes peuvent nous répondre puisqu'elles pleurent la mémoire³ ingrate et oublieuse, et par conséquent toute une civilisation, qui ne reconnaît plus ses origines. Contrairement à cette attitude, le saint s'attache à ses racines arabo-musulmanes et remonte le temps jusque la Phénicie, déclarant fièrement au journaliste : « *Tu es phénicien, souviens –toi : nous sommes phéniciens.*⁴». L'orgueil d'appartenir à cette civilisation nous renvoie au mythe de l'identité et de l'origine qui survit grâce à la communauté.

La perception des premiers temps rehausse le statut du protagoniste au rang de l'élite et le distingue⁵ de la communauté. Tout petit, le saint « *était colossal, hirsute et peu avenant*⁶». On le force à apprendre le coran et on le fait descendre au puits. Puis au début du commerce mystique, il se dote d'un comportement insolite et possède des pouvoirs occultes. Il accomplit « *le miracle attendu*⁷» et se proclame « *le saint fondateur*⁸», « *le saint parfait*⁹». Ces actes le prédestinent à être élu comme saint non seulement par « *transmission héréditaire*»¹⁰ mais aussi « *par décision personnelle* ».

b. Election mythique :

¹ *Le conclave*, Ibid. p. 9.

² *Le conclave*, Ibid. p. 73.

³ Pendant la scène des pleureuses, le jour de la mort du père de Madame, un beau frère chuchote au voisin : « *Chaque circoncision nous lègue un déséquilibre de plus ! Chaque fête du mouton aggrave la santé de la nation ! Chaque deuil nourrit les fantasmes des pleureuses et des laveuses de morts ! Et l'on prétend que c'est là notre mémoire ... Eh bien ! Qu'on la perde cette mémoire figée ! Qu'on la perde cette mémoire figée ! Qu'on renaisse de nouveau !* », p. 124. En réponse à cette déclaration pleine de révolte, les pleureuses se déchainent : « *elles évoquèrent Les mémoires que l'on détourne, les voix que l'on fige ...* » p. 126.

⁴ *Le conclave*, Ibid. p. 32.

⁵ Eliade explique à juste titre pourquoi les chamans sont privilégiés : « *Ils se singularisent par un comportement insolite, par la possession de pouvoirs occultes, par des rapports personnels et secrets avec les êtres divins ou démoniaques, par un genre de vie, un habillement, des insignes et des idiomes qui ne sont qu'à eux.* », p. 95.

⁶ *Le conclave*, Ibid. p. 9.

⁷ *Le conclave*, Ibid. p. 8.

⁸ *Le conclave*, Ibid. p. 13.

⁹ *Le conclave*, Ibid. p.18.

¹⁰ Eliade, Op.cit p. 97.

Un autre critère inscrit le premier texte de Mellah dans le mythe : c'est la « *pensée collective* » du peuple. En effet, en reproduisant un pan de la société tunisienne pendant les années quatre vingt, Mellah décrit des comportements humains et évoque des images et des symboles tirés du quotidien des tunisiens. L'exemple le plus expressif est le commerce entretenu par le saint envahissant la vie de « *toutes les clientes jeunes ou vieilles, patientes ou impatientes, mystiques ou sensuelles*¹ ». Les femmes visiteurs sont submergées par les miracles de ce marabout, qui selon la mémoire collective, rendait la femme stérile enceinte, l'enfant malade sain et sauf, la vieille fille une jolie mariée :

« *Toute la ville parla de mes prodiges et de mes miracles*² », affirme-il fièrement.

Toute la Tunisie de cette époque parle de la fable de Sidi Omar El fayech, un marabout hors du commun, qui s'exposait nu devant la foule et qui vivait enchaîné. Il se suffisait qu'il balbutie des mots et gesticule pour que la foule interprète ces signes comme message prédicateur. Il a même accompli « *le vol magique*³ » comme forme d'ascension particulière et dépassement de la condition humaine : « *je sautai en l'air et commençai- à mon propre étonnement- de m'envoler, ...Je maîtrisais l'air et la pesanteur ! Je maintenais mon corps énorme au dessus des têtes en furie.*⁴ ». Telle est la légende du saint que nous avons entendue par des personnes âgées et qui est confirmé par Mellah lui-même lors d'un entretien⁵ avec Barbara Arnhold. Si le saint de la parole n'avait pas été le sujet de ce livre, la fable aurait créé son homologue et aurait cru en ses miracles. L'on devine donc que les personnages du roman sont exceptionnels puisque chacun d'entre eux est considéré comme une légende.

¹ *Le conclave*, Ibid. p.17.

² *Le conclave*, Ibid. p.12.

³ Théorie soutenue par A. M. Hocart : « Flying through the air » dans *Indian Antiquary*, 1923, P80-82, cité par M. Eliade, op. cit. p. 126.

⁴ *Le conclave*, Ibid. p.10.

⁵ *L'Histoire de la Tunisie dans l'imaginaire de Fawzi Mellah*, Propos recueillis par Barbara Arnhold : « *Ce saint a réellement existé. Quand j'étais enfant, j'allais avec ma mère chez lui, au centre de Tunis. Je n'ai pas du tout inventé ce personnage. Ce monsieur vivait enchaîné, il grognait toute la journée. Ce qui est intéressant, c'est que les femmes venaient pour interpréter ses grognements. On lui prêtait la capacité de prédire* », Ibid., p. 81.

A l'occasion d'un palabre avec Tawfik-Grain de sel, le journaliste évoque « *la légende des voyous*¹ ». Puis, à propos de Hamma le Rouge, il ajoute en insistant : « *C'est une autre légende, un autre mythe*² » ou encore à propos des « *notables de la Montagne rouge.. Ses seules légendes*³ ». De tels « *comportements humains* » sont donc répétitifs et redondants. Ils continuent à survivre d'une génération à une autre et d'une période à l'autre, Eliade les nomme simplement « *comportement mythique*⁴ » et justifie le retour du même en ces termes :

« *Etant réel et sacré, le mythe devient exemplaire et par conséquent répétable car il sert de modèle et conjointement de justification à tous les actes humains.* »⁵.

Cette idée peut être confirmée à la lecture du second roman.

C. Des personnages inscrits dans le littéraire :

a. Du mythe universel au mythe personnel :

Dans le second roman, le mythe se révèle par une forte charge d'historicité. « *L'illusion référentielle* » s'applique à la matière historique et l'amplifie par la fiction. Cependant, hormis l'Histoire mêlée à la fiction, d'autres motifs s'intègrent pour enrichir le contenu de l'œuvre par des références au mythe. Ajoutons à cela que le personnage central, favorisé par l'écriture mythique transcende l'Histoire en mythe. Cette transcendance trouve son explication dans trois critères que Sabrina Zouagui a clairement développés. Ce sont :

- le mythe cosmogonique
- le mythe étiologique

¹ *Le conclave*, Ibid. p.65.

² *Le conclave*, Ibid. p.66.

³ *Le conclave*, Ibid. p.56.

⁴ M. Eliade, Op. Cit. p. 22.

⁵ M. Eliade, Ibid, p. 22.

- le mythe eschatologique

Nous retenons de ce travail que le retour aux origines dont le modèle¹ de Mircea Eliade s'applique à notre œuvre, est la base du récit mythique. Elissa est hantée par le passé antique et par ses origines phéniciennes.

« *Ce statut changeant et capricieux de reine vagabonde me réconciliait avec les origines errantes des Phéniciens.*² ».

En entreprenant un voyage initiatique à la découverte d'autres horizons, elle s'inspire de sa Phénicie, de sa culture et de sa religion : « *A tout dire, je n'ai jamais cru l'homme capable de renouvellement et de changement substantiels. Ce sont souvent les mots que nous changeons, non la réalité des choses.*³ ». En héroïne, elle conserve le passé qu'elle réconcilie avec le présent. C'est ainsi qu'elle fonde Quart Hadasht et met en place une Nation « *constituait (d') un mélange étrange d'ordre et d'innovation, de continuités et de ruptures, de conservations et de changement.*⁴ ». Mellah investit pleinement le « *mythe de l'éternel retour*⁵. » et se veut être dépositaire⁶ de la mémoire collective des humains. Le retour aux origines, l'évocation de l'enfance, les souvenirs, les rites et les coutumes, la religion sont donc autant d'expression du mythe.

Outre ces motifs, nous ajoutons que les sources du mythe sont à la fois extérieures et intérieures au personnage. Charles Mauron⁷ soutient l'idée du «

¹ Elissa a su clairement résumer la thèse développée par Eliade qui soutient que seule une catégorie de gens a l'accès facile au mythe : « *Seul un enfant, un fou ou un primitif pouvaient accéder aussi directement à l'essence des choses.* », p. 179.

² *Elissa*, Ibid, p. 30.

³ *Elissa*, Ibid, p. 58.

⁴ *Elissa*, Ibid, p. 50.

⁵ L'expression est d'Eliade

⁶ Elissa avoue : « *je suis reine ! En moi la mémoire de cette communauté.... Je n'en serai que la dépositaire* » P 156.

⁷ Charles Mauron définit dans la quatrième partie de son ouvrage *Des Métaphores obsédantes au Mythe Personnel*, « *le mythe personnel* » tout en se basant sur la méthode psychocritique. Il développe l'idée que le mythe personnel est « *l'expression de la personnalité inconsciente et sa double relation avec le moi créateur et le moi social.* » p. 41. L'intervention du rêve est consubstantielle au mythe.

mythe personnel»¹ comme forme d'expression intérieure. En fait, la vie de l'auteur et son passé permettent de mieux comprendre la prévalence de ce type de mythe qui est axé sur le rêve individuel et qui correspond à des légendes ou à des contes :

*« Il ya continuité entre les univers onirique et mythologique, tout comme il ya homologation entre les figures et les événements des mythes et les personnages et les événements des rêves »*².

Elissa confirme ce rapport entre *Mythe et Rêve*³ : *« Rêver une ville. Imaginer un ordre, le concevoir et oser croire qu'il sera établi par la seule force du rêve »*⁴, dit-elle. Elle imagine Quart Hadasht *« telle une perle »*⁵ dont *« la politique doit moins aux lois, aux décisions et aux actes du prince qu'aux mythes et aux images »*⁶. C'est justement cette correspondance entre les symboles du rêve et les images de la réalité qui est refoulée par la reine. Mais entre *« rêver »* une cité et vivre ses rêves *« il est bien difficile de conserver aux rêves leur pureté et aux mythes leur élan »*⁷. L'on comprend mieux, donc, pourquoi la dimension mythique est intégrée dans l'œuvre comme l'expression d'une crise et d'un conflit. L'appel au mythe s'avère une nécessité thématique du moment que l'héroïne se situe dans l'Histoire en tant que réconciliatrice du passé et du présent, du licite et de l'inceste, de la rupture et de la continuité, bref *« de la marche et du marcheur »*⁸. La mort, ou plutôt l'immolation couronnerait le rêve interdit non pas en tant que fin en soi mais en tant que *« recreation »* du monde voire du cosmos. Eliade dit à propos : *« le schéma mythique reste le même : rien ne peut se créer que par immolation, par sacrifice. »*⁹.

¹ C. Mauron, *Des Métaphores obsédantes au Mythe Personnel*, Coll. Idéa. Critiqua, acquis par Cérès productions, 1963. p. 39.

² M. Eliade, Ibid. p. 15.

³ O. Rank, « la science des rêves », *Rêve et Mythe*, P.U.F, Paris, 1950, p. 419 et p. 420.

⁴ *Elissa*, Ibid. p. 145.

⁵ *Elissa*, Ibid. p. 143.

⁶ *Elissa*, Ibid. p. 145.

⁷ *Elissa*, Ibid. p. 145.

⁸ *Elissa* Ibid. p. 191.

⁹ Eliade, Ibid. p. 227.

L'inscription des personnages dans le mythe est élucidée donc par certains motifs qui ne sont pas exploités dans leur totalité dans ce chapitre. La problématique, traitée ici même, ne nous permet pas de dépasser les limites de la tâche qui nous est consignée. Nous retenons donc que le thème du rêve est un motif du mythe et que la vie sacrifiée est une forme de refoulement de l'inceste. Le retour continuels aux sources et aux origines que ce soit politiques ou religieuses est une expression de la transcendance du personnage et par conséquent de l'œuvre. Ce qui confirme indubitablement que l'histoire d'Elissa devient un mythe littéraire.

b. Du mythe littéraire : Elissa, la reine vagabonde

« Voilà donc le récit de la fondation de Carthage, remodelé et instrumentalisé par Fawzi Mellah. »¹

A l'instar de Don Juan et de Don Quichotte, Elissa devient figure mythique suscitant l'intérêt de certains historiens et de quelques écrivains. Le mythe est au départ historique comme témoignent les chroniques puniques représentées par le grec Timée de Taormine et les annales de Pompée. L'un et l'autre célèbrent le destin tragique de la reine. Puis la légende² d'Elissa subit l'imagination de Virgile et d'Ovide, pour qui, la reine est « *victime d'amour ... et martyre de la fidélité conjugale*³. »

A partir de cet écrit romanesque, l'histoire de la reine devient « *une légende offerte aux conteurs*⁴. ». Elle est « *remodelée, instrumentalisée* » pour nourrir la fiction et parce qu'elle a le prestige de la vraisemblance. « *Ce sera*

¹ M. Hassine Fanter, Ibid, p. 5.

² « *Une légende est toujours au fondement d'une cité. Plus mieux que les fondations de pierre et de sable, c'est cette légende qui maintiendra l'édifice debout et arrêtera sur sa tête l'épée du temps et de l'usure.* » p.127.

³ C. Aziza, *Carthage, le rêve en flammes*, Presses de la cité, Omnibus, 1993, p. 5.

⁴ *Elissa*, Ibid. p. 167.

*longtemps un objet de discussion et de dispute*¹» affirme l'auteur tunisien qui reproche incessamment à Virgile et à Dante de souiller les origines nobles de la reine² « *Didon* »³ en lui attribuant une relation impudique avec Enée. Cette scène fait foi dans le premier roman. L'un des personnages, nommé Monsieur se dispute avec Virgile :

« il reprochait de défigurer la reine Elissa en l'appelant Didon et en lui prêtant des amours ridicules avec un marin grec : « il faut appeler les reines par leur nom et s'abstenir de les vieillir de trois siècles ! répétait-il. Qui est cet Enée, sinon un vagabond indigne de notre Elissa qui, elle, savait d'où elle venait...⁴ ».

La même idée est réitérée par Elissa, dans le second roman. Elle avoue être la matière « *d'une histoire intelligible et même vraisemblable⁵* » et « *chroniqueurs et écrivailleurs devront bien faire leur métier qui consiste à fabriquer des destins là ou il n'y avait que de simples vies⁶* ». Mellah avait fait un travail sur l'écriture, puisque « *Notre Elissa* » est célébrée voire mythifiée comme il sied à une ancêtre, symbole de la chasteté et de la pudeur. Ses origines royales repoussent sinon objectent l'image de « *l'infortunée Didon (comme l'appelaient Virgile et Dante, que Dieu leur pardonne⁷)* » tenant autorité pendant des siècles. Mellah n'a pas attendu la rédaction de l'introduction du second roman pour annoncer cette objection. Dès *le Conclave des pleureuses*, le rejet est exprimé avec plaisir par Monsieur, par le saint, par les pleureuses et par le rédacteur en

¹ *Elissa*, Ibid. p. 173.

² « *J'ai fait moi-même que le nom d'Elissa s'efface progressivement des mémoires. Il se trouvera même des poètes pour le déformer et lui donner des consonances ridicules* » p. 172.

³ « *Didon nom qui viendrait du grec « errer ». Ainsi donc Elishat « l'errante », la vagabonde serait devenue Didon* ». Claude Aziza, Ibid. p. 13.

⁴ *Elissa*, Ibid. p. 119.

⁵ *Elissa*, Ibid. p. 122

⁶ *Elissa*, Ibid. p. 122.

⁷ *Le conclave*, Ibid. p. 14.

chef : « *(le saint) déclamait des poèmes sans envergure qu'il dédiait à la reine Elissa, refusant de la nommer Didon, cela me plaisait encore¹. ».*

Les variations sur l'image d'Elissa, aussi divergentes qu'elles soient, montrent la permanence du mythe, son adaptation aux différents contextes et sa réadaptation aux époques modernes. Ainsi le mythe littéraire s'enrichit par modification² et par invention³ dans le but de répondre aux interrogations qui hantent l'auteur tunisien et qui habitent le personnel de la société. Différentes sont les interprétations ou les réalités qui imitent la pensée du mythe d'où la richesse et la beauté du texte littéraire. Ali Abassi l'exprime mieux que nous : « *Mieux vaut, ... une vérité multiple, changeante comme les mythes qu'une réalité unique et uniforme.* »⁴ .

II – Interaction personnage - auteur : pacte d'écriture

« L'Histoire et le mythe servent d'emballage à un discours sur la réalité telle qu'il la perçoit et telle qu'il la conçoit. »⁵

Dans la théorie de la réception, l'auteur peut conditionner la réception de l'œuvre selon ce qu'il avance comme informations sur le monde qui l'entoure. Sa relation avec le narrateur d'une part et avec le personnage d'autre part est coercible voire inaltérable même s'il tend à disparaître en se dérobant sous le masque du personnage ou en se démarquant de l'auteur. Les deux parties sont donc ses porte-paroles. Ils ont pour tâche d'élucider l'opinion et l'idéologie du

¹ *Le conclave*, Ibid. p. 134.

² Le professeur Hassine Fantar nous annonce : « *les modifications touchent ... certains faits comme l'affaire des vierges chypriotes, L'absence du prêtre du temple de Junon à Chypre* ».

³ L'auteur invente les deux escales de Sabratha et de Hadrumète : « *deux épisodes étrangers au récit de base* ».

⁴ A. Abassi , « L'hybridation intertextuelle : Homotexte et Hétérotecte dans *Elissa, la reine vagabonde.* » dans *Le romanesque hybride II*, Sahar éditions .Septembre 1998.

⁵ M. H. Fanter, Op. cit p. 5.

créateur, en même temps que ses sentiments et ses émotions. Entre « *l'engagement* » du littéraire et le lyrisme de l'intimiste, l'auteur véhicule une vision globale d'un monde en perpétuel changement tant sur le plan politique que sur le plan social. L'œuvre, en tant que forme d'engagement et moyen d'expression des choix politiques et sociaux de l'auteur, nous fournit une interprétation idéologique du monde. Ce sera le sujet de notre premier chapitre. Dans un second chapitre, nous démontrerons comment l'œuvre littéraire privilégie l'écriture intimiste et lyrique et de quelle manière le personnage réclame-t-il sa dimension poétique voire surréaliste ?

1. Dimension idéologique du personnage :

« Dans le cas d'une différence entre le code culturel de l'auteur et du public, les frontières du personnage peuvent être de nouveau réparties. »¹

Un texte peut-il être neutre par rapport à l'époque où il est écrit ? Il est de consensus presque général dans le monde de la critique littéraire d'affirmer que tout texte est expressif voire démonstratif² et que toute œuvre véhicule une idéologie. En tant qu'un ensemble d'idées sur la structure de la société, l'idéologie est une preuve que l'auteur est consciemment ou inconsciemment impliqué dans ce qu'il écrit et qu'il implique par conséquent le lecteur. L'exemple est manifeste dans les œuvres romanesques de Mellah. Pour masquer un point de vue idéologique, l'auteur dit : « *Le conteur de bonne foi et son auditeur devraient s'en contenter et ne pas en rechercher l'authenticité ou l'intérêt. Si le conteur le*

¹ P. Lotmann, *La structure du texte artistique*, trad. française, Paris, Seuil, coll. « Bibliothèque des idées », 1973, p. 360.

² L'exception peut toucher le texte poétique car il est moins expressif mais plus suggestif.

faisait et que son auditeur le suivait, ils mentiraient tous les deux car on ne peut trouver de sens à des signes qui n'en ont guère.¹ ».

Ainsi, si le lecteur cherche justement « *l'authenticité* » et s'il doit interpréter « *les signes* », son rôle n'est pas simplement thématique mais l'auteur l'inscrit dans une réflexion, dans une idéologie qu'il peut conserver et partager ou qu'il peut dénier et rejeter. A travers une peinture réaliste de la société tunisienne (premier roman) et en dépeignant son lien avec l'Histoire punique (second roman), Mellah répond à une urgence, politique d'abord.

1+ A. De la politique :

« Ce dernier se sert de l'histoire punique pour développer des interrogations modernes sur l'Etat, le pouvoir, les fondements de la démocratie et ceux de la tyrannie »².

La politique semble être un pôle privilégié dans l'écriture de Mellah. Les deux textes sont parsemés çà et là par des considérations qui touchent aux princes, à la Nation, à l'Etat et à la République comme l'affirme la citation ci-dessus d'Ahmed Mahfoudh. Dans le premier roman de Mellah, ce sont les personnages qui formulent ces interrogations car ils sont les témoins des transformations de la ville. Ils nous rapportent, donc, les événements qui ont eu lieu pendant les années quatre vingt, selon ce qu'ils ont vu et ce qu'ils ont vécu :

¹ Elissa, Ibid. p. 149.

² A. Mahfoudh, *Le roman tunisien de langue française entre tunisianité et désir d'interférences*, in *Littératures Frontalières*.

« Emeutes qui éclatent un peu partout dans la ville tantôt pour du pain, tantôt pour le saint, une fois contre les sécheresses, une fois contre les viols, un autre pour la réouverture des marabouts.¹ ».

Chaque protagoniste s'exprime sporadiquement sur des faits divers « troubles, bagarres et violences² » et transmet ses inquiétudes et ses craintes au lecteur. Ce sont des « angoisses collectives³ » qui touchent l'enquêté et l'enquêteur et les inscrivent sous le signe du questionnement et de l'interrogation. « Le témoignage rebelle⁴ », annoncé dès le conclave des pleureuses, est l'expression claire du discours critique de la reine dans le second roman.

Elissa, la reine vagabonde peut être considérée comme un pamphlet puisque l'héroïne profite de son errance pour battre en brèche la politique en Phénicie et pour exprimer en conséquence sa désolation et son désarroi. Sa diatribe s'annonce dès les premières lignes du roman. Elle se lance dans la critique du pouvoir et de la gouvernance représentée en l'image de son frère, Pygmalion. D'ailleurs, c'est à travers ce prototype qu'elle dénonce les abus politiques liés « à l'arrogance du patriarcat⁵ ». En effet, tout en s'insurgeant contre la tyrannie des hommes, elle dénonce les conduites des princes usurpateurs qui cèdent « aux appels de la vanité et de la force⁶ ». Ces derniers se permettent toute forme d'infraction et se plaisent à dire : « il est admis qu'un meurtre soit aux sources d'un pouvoir⁷ ». La reine s'attaque violemment à son frère en énumérant les actes inhumains⁸ qu'il a commis : meurtre, horreur, dépérissement des tyriens, mensonges, « règne usurpé et gaspillé⁹ ». Face à cette conduite désastreuse et face à ces actes d'injustice, Elissa aspire à un idéal politique qui donne le pouvoir à :

¹ *Le conclave*, Ibid. p 132.

² *Le conclave*, Ibid. p 146.

³ *Le conclave*, Ibid. p 155.

⁴ *Le conclave*, Ibid. p 146.

⁵ *Elissa*, Ibid. p. 24.

⁶ *Elissa*, Ibid. p. 24.

⁷ *Elissa*, Ibid. p. 23.

⁸ Nous rappelons que Pygmalion était parricide : « *Que vous avez assassiné Acherbas-votre oncle, mon époux et le gardien de nos cultes- nul ne songera à vous en accabler.* » p. 23.

⁹ *Elissa*, Ibid. p. 30.

« un souverain (qui) n'est pas celui qui substitue ses actes à ceux des ses citoyens mais celui qui les précède et, parfois, les suit en leur tendant le miroir dans lequel ils doivent se reconnaître¹. ».

La reine rêve d'une « constitution ... judicieuse et équilibrée² » qui soit « entre les mains d'un bon roi, d'un bon conseil et d'un bon peuple³ ». L'idéal politique proposé par Elissa, il ya quelques siècles, serve aux personnages du *Conclave* de leçon puisque le saint « lisait beaucoup de livres sur Elissa la fondatrice de Carthage et sur les guerres puniques.⁴ » selon les dires de sa sœur.

D'emblée, l'enquêteur profite de son interrogatoire pour écouter les différents personnages de la Montagne rouge s'exprimer à propos des choses de la vie en l'occurrence la politique. Rappelons simplement que bien que ces derniers n'aient pas de niveau intellectuel supérieur, leurs réflexions s'avèrent plus qu'intéressantes. Ainsi, Aicha Dinar, la mère du saint, ne cache pas son désarroi face à la République et face à ceux qui ont condamné le marabout à l'expulsion. Dans la plaidoirie qu'elle expose à propos de son fils, elle stigmatise les « chefs extralucides⁵ » et soutient l'idée qu'ils sont « les architectes du désordre⁶ ». Ils occupent aujourd'hui des postes importants qu'ils ne méritent pas :

« Les diseurs de bonne aventure aujourd'hui membres du gouvernement et du syndicat, ... de la « saleté du monde⁷ ».

Ces derniers ont mis en œuvre un système politique qui s'avère défaillant et impuissant car sans principes et sans origine. « Ta ville et ta république ne sont que par hasard... elles cherchent leurs racines et leurs

¹ *Elissa*, Ibid. p. 38.

² *Elissa*, Ibid. p. 147.

³ *Elissa*, Ibid. p. 147.

⁴ *Elissa*, Ibid. p. 89.

⁵ *Le conclave*, Ibid. p. 66.

⁶ *Le conclave*, Ibid. p. 59.

⁷ *Le conclave*, Ibid. p. 66.

*origines.*¹». D'ailleurs, les pleureuses ne s'acharnent pas uniquement contre le défunt mais elles s'indignent contre une république moderne sans attaches, « *une république de rumeurs et de promesses grandiloquentes*² ». Dés lors, elles veulent installer « *l'ordre bruyant, mutin et fugitif des femmes*³. » que l'œil de Moscou combat bec et dent.

Le rédacteur en chef est l'exemple type des alphabétisés du pays, capables de changement d'idéologie pour affirmer une place dans la République nouvelle⁴. Après avoir appris à des générations, « *Voltaire, Montesquieu, Abdo, Chabbi, Tah Hussein*⁵ », il délaisse les idées des Lumières, les principes de liberté, de justice et des droits de l'Homme pour adopter les principes de la République et les défendre. L'oracle dit : « *la fin justifie les moyens* ». Telle est la devise de l'œil de Moscou qui devient rédacteur en chef car il déforme l'information selon l'intérêt de ses supérieurs. On le charge donc de combattre « *les ennemis du modernisme* » et d'établir la paix dans le pays⁶. Il tente de calmer les esprits rebelles qui provoquent l'émeute dans la rue⁷ alors que lui-même a été rebelle avant l'indépendance. Quelle différence y-a-t'il donc entre un haut fonctionnaire du pays, au service de la Nation et un homme du peuple à l'instar de Hamma le Rouge qui : « *applaudit aux chefs extralucides. Fais le coup de poing dans les manifestations. Protège les hommes politiques*⁸ ». Qu'attendons-nous d'une République soucieuse de calmer la zizanie ? La Révolte.

Face à un système politique et économique défaillant, à un peuple affamé, à l'inflation des prix, aux gens analphabètes, au chômage, aux femmes exacerbées,

¹ *Le conclave*, Ibid. p. 58.

² *Le conclave*, Ibid. p. 61.

³ *Le conclave*, Ibid. p. 84.

⁴ « *A force de labeur et d'acharnement, il réussit à placer certaines de ses idées dans quelques cabinets ministériels, on le nomma à la tête du principal journal du pays.* », p. 48.

⁵ *Le conclave*, Ibid. p. 48.

⁶ « *Le pays est au bord de la guerre.* » p. 132.

⁷ « *La ville ne s'endort pas. Il fait froid. Une foule inquiète a envahi les rues. Des émeutes grossissent ici et là. L'armée tire vers le ciel comme pour en chasser quelque démon frondeur.* », p. 144.

⁸ *Le conclave*, Ibid. p. 67.

aux rumeurs et aux viols, le feu ne peut plus être attisé. Les conséquences observées poussent le peuple à la mutinerie d'ailleurs « *une querelle apparemment imminente*¹ », s'installe entre les chefs extralucides et les gens de la rue, entre les partisans de la modernité et les défenseurs de la mémoire et de l'identité, bref entre « *Une belle république d'impuissants !*² » et de simples paysans. Ce qui s'est passé un 14 janvier 2011 est une preuve que la volonté du peuple est supérieure à toute autre volonté. Nos deux romans sont précurseurs en cela.

La majorité des personnages expriment leur désenchantement à l'égard d'un pouvoir défaillant³, d'une structure politique tyrannique et avilissante⁴ et d'une mémoire évanescence. Tout le travail de l'auteur consiste donc dans ce jeu d'écho entre les pensées de la reine et la réflexion du saint de la parole et entre « *les récalcitrants* » parmi les compagnons d'Elissa et la galerie de portraits de la Montagne rouge. La construction romanesque des uns et des autres répond au projet d'une écriture politique qui laisse transparaître une narration subversive et participe à la création des êtres qui se composent et se structurent grâce à leur auteur. Ce dernier s'implique dans les réflexions de ses protagonistes car ils sont créateurs de leur destin. Ne dit-on pas que le personnage est le reflet de son auteur ? L'auteur est aussi à l'image de ses personnages. Nous adhérons à ces propos de Françoise Lioure :

« Le romancier retrouve son propre reflet dans son œuvre, il y découvre les métamorphoses de son image et tente de percer le mystère de cet autre dont la présence, en lui l'affole et lui rend son destin parfaitement opaque. Dire sa vérité prend alors un sens nouveau : cela consiste à découvrir, dans le miroir offert par les personnages, ce qui

¹ *Le conclave*, Ibid. p. 40.

² *Le conclave*, Ibid. p. 76.

³ Cette république n'est ni « *une grande civilisation ni même une communauté organisée* », le *Conclave*, p. 83.

⁴ « *Nous nous agenouillons devant des républiques aux mille roitelets despotiques, nous internons nos propres sagesse et tirons gloriole des inventions d'autrui.* » p. 140.

était jusque là hors de portée de la conscience et à déchiffrer le message inouï que le romancier, tel Orphée, aura rapporté des Abysses souterrains ou il aura descendu. Toute une conception du roman en découle où les personnages, ces doubles virtuels mènent le jeu. »¹

Les personnages *du conclave des pleureuses* et ceux d'*Elissa, la reine vagabonde* mènent le récit par les paroles, les actes et les rôles qui leurs sont attribués dans l'évaluation. Du moment qu'ils sont en errance, ils enrichissent le texte par leur expérience politique, sociale et culturelle. Ils réagissent aussi, commentent, et dénoncent. Ils portent en eux les déchirures de tout un peuple qui a perdu les valeurs sociales.

B. Sur la société :

« Il est important que l'écriture corresponde à la blessure que l'on veut dévoiler puisqu'il s'agit de cela bien souvent. »²

C'est dans le cadre de l'interaction personnage - auteur que nous étudions, ici même, l'intrusion du social dans l'œuvre et ses retentissements sur le personnage en tant qu'acteur social et en tant que porte parole de l'idéologie de l'auteur. Mais une telle étude ne peut pas s'abstenir de revenir à la sociocritique³

¹F. Lioure (direct), *Construction et déconstruction du personnage dans la forme narrative du XX^e siècle*, Presses de la faculté des lettres et sciences humaines de Clermont Ferrand, 1993, p. 41.

² Jean Déjeux, « La littérature féminine de langue française au Maghreb », in *Itinéraire et contact de cultures*, Paris, l'Harmattan et Université Paris 13, premier semestre 1990, N°10, p.24.

³ Selon l'encyclopédie en ligne « Wikipédia », consulté le 11 janvier 2012, la sociocritique est définie comme « une approche du fait littéraire qui s'attarde à l'univers social présent dans le texte. La « sociocritique », mot

comme outil d'analyse littéraire. Cette démarche est essentiellement appliquée pour deux raisons. La première raison en est que Fawzi Mellah s'est fortement inspiré de la réalité tunisienne politique et sociale. L'auteur se réfère à un passé antique (*Elissa, la reine vagabonde*) et à un présent (*Le conclave des pleureuses*) pour évoquer les heurts sociaux et religieux. De ce point de vue, le roman devient un document historique, économique et culturel de la société réelle. Lucien Goldmann l'exprime mieux que nous. Pour lui, le roman est le reflet de la société :

« Comme l'économie libérale, l'univers du roman classique ne connaît qu'une valeur explicite : l'individu et son développement dans un monde qui lui est à la fois apparente et étranger. C'est pourquoi le roman est à la fois une biographie et une chronique sociale. »¹.

La seconde raison s'inspire de la critique marxiste dans la mesure où le personnage est considéré comme le produit de la conscience collective. La méthode sociocritique permet de souligner les comportements partagés au sein d'un groupe ou d'une société, c'est ce qu'Emile Durkheim nomme « *conscience collective* ». ² Notre objectif est donc de chercher comment se présente le social à l'intérieur du texte. La présente partie a pour objectif d'étudier le personnage en tant qu'acteur social et en tant que support de l'idéologie de l'auteur. Tout un travail sur l'identité de soi et l'identité du groupe est à prévoir. Souvent cette identité³ devient un masque que porte le personnage pour cacher son vrai visage.

a. De l'identité individuelle à l'identité groupale :

créé par Claude Duchet en 1971, propose une lecture socio-historique du texte. Elle s'est peu à peu constituée au cours des années pré et post 1968 pour tenter de construire « une poétique de la socialité, inséparable d'une lecture de l'idéologique dans sa spécificité textuelle » (Claude Duchet).

¹ Lucien. Goldmann, *La création culturelle dans la société moderne*, Gonthier-Denoël, Paris, 1971, p. 101

² « *La conscience collective* » est une expression employée par Emile Durkheim et se rapporte aux croyances et comportements partagés dans une collectivité et fonctionnant comme une dominante.

³ Pour écarter les cas d'ambiguïtés, il est à préciser que l'emploi du mot « identité » ici même n'est pas en rapport avec les contraintes de l'énonciation.

« *L'identité n'est pas une donnée une fois pour toute, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence.* ¹ »

Le point de départ de Mellah est la quête de l'identité. Les ouvertures des deux romans fixent l'attention sur la question de l'identité comme « *conception statique de l'être et de la pensée.* ² ». Bien qu'elle ait quitté son pays, Elissa revendique sans cesse une identité qui puise ses racines dans la civilisation phénicienne, glorieuse et illustre :

« *Nos rites ne changeraient pas au hasard d'un voyage... ils font partie de l'héritage tyrien. Je ne les renouvellerai pas ici, pas maintenant...* ³ ».

La reine veut assurer « *la perpétuation de la maison des Ithoba'al* ⁴ » pour ne pas « *couper le fil de la mémoire ; repartir de zéro, oublier Tyr et les tyriens, dépolssiérer leurs ambitions, déflorer leurs vanités...* ⁵ ». L'identité garantit donc « *la cohésion* ⁶ » de la collectivité plutôt que l'« *éclatement* ⁷ ». Elle assure l'unité et la cohérence, la valeur et l'autonomie. L'homme cherche à se connaître et à connaître son semblable. C'est cette découverte de soi ⁸ et de l'autre qui permet aux uns d'affirmer leur identité : « *Souviens-toi : nous sommes phéniciens.* », crie fièrement le saint et aux autres de nier avec plaisir une partie de leurs identités (l'identité « *de la communauté n'est guère un vague reliquat que l'on peut brader ... ce n'est ni un fait de raison ni un produit de l'arbitraire.* ⁹ », témoigne Elissa.

¹ Amin, Maalouf, *Les Identités meurtrières*, Grasset, Paris, 1998, p. 24.

² Alia Baccar Bornaz, *Essais sur la littérature tunisienne d'expression française*. Article consulté sur Internet le 20 janvier 2010.

³ *Elissa*, Ibid. p. 98.

⁴ *Elissa*, Ibid. p. 27.

⁵ *Elissa*, Ibid. p. 98.

⁶ « *L'identité à laquelle j'en appelais était un tout, et de tout j'étais garante.* » p. 99.

⁷ Nous empruntons ces deux termes à l'intitulé de la thèse d'Habib Ben Salha.

⁸ M. Foucault n'a pas tort de soutenir que l'identité est d'abord connaissance de soi.

⁹ *Elissa*, Ibid. p. 99.

La reine considère que l'identité est un « *tout* » qui « *a la mémoire pour socle et la continuité pour litière¹* ». C'est un repère qui guide l'humanité et l'inscrit dans l'éternel. D'ailleurs, la réflexion d'Aïcha-Dinar confirme nos propos quand elle compare les tatouages à la carte d'identité :

« A l'époque du miel et de la confiance nous n'avions pas besoin de cartes d'identité, le nom du père et les tatouages suffisaient. On peut falsifier une carte d'identité, on ne peut pas déformer un tatouage.² ».

Les tatouages, « *à l'époque du miel* », étaient largement répandus et étaient longtemps considérés comme une trace immuable et authentique pour reconnaître les personnes. Ceux qui vivent dans une société en perpétuel changement où les valeurs sociales et culturelles arrivent à faillir, sont secoués. C'est le cas des habitants du quartier neuf qui cherchent une quelconque attache à leur origine car leur identité est « *semblable à la virginité.* », une fois violée, elle perd sa valeur. Monsieur, le patron de Fatma la Lampe, dit à juste titre : « *l'essentiel est d'être relié à quelque chose.* ». Cette communauté, parce que nouvellement installée dans la capitale de la Tunisie, doivent passer par une restructuration identitaire. La quête de l'identité se fait dans « *les anciens mythes* », chez « *un marabout³* » ou encore dans « *un jeu d'alliances - par mariage et par affaires* ». Avoir une attache⁴ voire s'inventer une source d'ascendance devient un signe de fierté, de valeur et de distinction sociale. Nous pouvons nous référer à cette déclaration d'Amin Maalouf pour montrer la vraie dimension de l'identité :

« L'identité est un ensemble de critères, de définitions d'un sujet et un sentiment interne. Ce sentiment d'identité est composé de différents

¹ Elissa, Ibid. p. 99.

² Le conclave, Ibid. p. 57.

³ « *Madame s'est trouvé (ou inventé ?) Un saint parmi ses ancêtres paternels et s'arrangeait souvent pour qu'on le sût.* » p. 94.

⁴ « *Mon but n'étant pas – on l'aura compris - de retrouver en moi-même une quelconque appartenance « essentielle » dans laquelle je puisse me reconnaître, c'est l'attitude inverse que j'adopte : je fouille ma mémoire pour débusquer le plus grand nombre d'éléments de mon identité, je les assemble, je les aligne, je n'en renie aucun.* »

sentiments : sentiment d'unité, de cohérence, d'appartenance, de valeur, d'autonomie et de confiance organisés autour d'une volonté d'existence. Les dimensions de l'identité sont intimement mêlées : individuelle (sentiment d'être unique), groupale (sentiment d'appartenir à un groupe) et culturelle (sentiment d'avoir une culture d'appartenance) »¹.

Dans une société qui se construit (l'une au moment de la fondation carthaginoise, l'autre après l'indépendance), il est presque difficile que la collectivité ait une identité groupale (*le Conclave des pleureuses*). Les différentes dimensions de l'identité débouchent pratiquement sur un échec (l'intégration des phéniciens est impossible lors de l'escale à chypre, à Sabratha, l'expérience de l'altérité est vouée à l'échec). D'ailleurs, aussi bien pour Mellah que pour d'autres écrivains tunisiens² et maghrébins, la déception est pour ainsi dire collective. Les personnages de notre corpus oscillent entre le malaise social et la prise de conscience.

b. Le « désenchantement » :

« Sans revenir à l'engagement sartrien, bon nombre de romanciers contemporains cherchent à rendre compte de la société, de ses évolutions, de ses nouveaux rapports de force. »³

La construction des personnages chez Mellah répond à une écriture scripturale qui dérange et interpelle le lecteur. Les personnages font irruption dans une société désagrégée⁴ qui est en période d'organisation et d'ordonnance.

¹ Alex, Mucchielli, *L'identité*, PUF, coll. Que sais-je, Paris, 1986.

² La troisième génération d'écrivains maghrébins se penche sur les réalités de leurs pays et surtout sur la place de l'individu dans la société. En Tunisie, à titre d'exemple, Hélé Béji, écrivaine tunisienne, est engagée dans la réalité politique et sociale actuelle. Elle pose un regard lucide sur la complexité des réalités maghrébines et dénonce sans complaisance le conformisme moderne et la tyrannie bureaucratique. Son livre *le Désenchantement national* le prouve.

³ Dominique Rabaté, *le Roman français depuis 1900*, Paris, PUF, Que sais-je ? 1998.

⁴ Plusieurs indices montrent que les deux sociétés sont en cours d'organisation bien qu'il ne s'agisse pas de la même période ni de la même époque. La première société est sur le point d'être construite « *Ville nouvelle* » (p. 130), nous informe la reine. La seconde est en train de s'organiser. Vingt ans après l'indépendance, elle fait faille

Ils sont chargés d'une enquête sociologique, politique et religieuse. Suite à cette quête multiple, les protagonistes découvrent fâcheusement certaines nouveautés qui font faillite au système habituel et convenu. Cependant, diverses questions tourmentent les uns, torturent les autres et chatouillent la curiosité du lecteur. Ce dernier est désireux de découvrir les pays visités par la compagnie.

La reine traverse les rives et détecte les détails les plus subtils sur les populations et sur leurs modes de vie. Nous prenons connaissance que le peuple de Sabratha est généreux, « *chaleureux* » et pacifique. Dans cette ville silencieuse, les gens n'ont jamais connu la musique, « *Ce peuple connaissait les sons dont on fait la musique, il en ignorait la composition et ... l'émotion.¹* ». Ils sont donc émerveillés voire enchantés à l'audition du chant phénicien et offrent à la reine et ses compagnons le spectacle de la nuit du sacre éphémère. Elissa reste sidérée devant la sagesse de cette communauté. Elle en témoigne : « *J'ai vécu ce cérémonial pendant lequel une communauté érige ses princes la nuit pour mieux les assassiner à l'aube.²* ». Voulant s'inspirer des phéniciens pour dominer comme eux, les gens de Sabratha proposent le marchandage et les négociations pour mieux connaître les secrets de la mer, l'art de la guerre et la « *composition du coaltar qui les protège contre l'eau de mer³* ».

Tels sont les trois enseignements que ces personnes demandent comme cadeau de bienvenue et en contre partie ils leur offrent le traité d'agronomie et d'agriculture. « *C'est avec amour et compassion⁴* » que la reine quitte le lieu et constate en partant : « *ce n'est plus le quotidien des hommes qui m'intéresse mais leurs mystères.⁵* ».

et résiste difficilement aux différents bouleversements sociopolitiques : « *nous sommes tant habitués de savoir pourquoi, quand et comment des événements surviennent, qui les déclenche et à quelle fin, quelle en est l'importance réelle... Cela est tout juste bon pour l'histoire des communautés organisées... Dans notre cas naturellement, il ne s'agit ni de communauté organisée, ni de littérature* » (p.148). *Le Conclave des pleureuses*,

¹ *Elissa*, Ibid. p. 57.

² *Elissa*, Ibid. p. 63.

³ *Elissa*, Ibid. p. 66.

⁴ *Elissa*, Ibid. p. 84.

⁵ *Elissa*, Ibid. p. 64.

De mystère en mystère. « *Au hasard d'un voyage* »¹, Elissa rapporte les détails concernant le mode de vie des gens de Hadrumète et profite de cette narration pour y insérer intelligemment les particularités de quelques traditions phéniciennes telles que l'organisation du « *Molek* »². En dévoilant les rites et les croyances de ces habitants, elle remarque qu'ils sont étranges, refermés et méfiants.

D'ailleurs, le fait qu'elle soit qualifiée de « *dévoreuse d'enfants, une mécréante cruelle et assoiffée de cendres* »³ montre que la cohabitation avec ces habitants est impossible. Elle constate amèrement :

« *Nos adversaires juifs, assyriens et grecs tentaient de fixer sur nous cette sombre image d'un peuple levantin impitoyable dans le commerce, orgueilleux dans la prospérité et infidèle dans la foi.* »⁴

« *La sombre image* » des phéniciens est-elle le fruit de la simple rumeur ? La reine répond avec désolation que l'accusation était fondée et que des enfants étaient bel et bien sacrifiés à la place d'autres. Il est donc vrai que la rumeur « *sécrétait sa propre vérité (et) se suffisait à elle-même* ».

La rumeur⁵ est évoquée dès le premier roman comme expression de la vanité des humains et de la malédiction des Dieux. Elle est fondatrice de l'ère moderne. Le sociologue Edgar Morin introduit ce concept social et le définit comme phénomène de transmission d'information qui se propage et s'accroît pour exprimer « *la part d'archaïsme intrinsèque à la modernité* »⁶. Dans le conclave

¹ L'escale à Hadrumète est inventée pour les besoins de la narration.

² Le Molek est un holocauste qui consiste à sacrifier des vies humaines surtout des nouveau-nés au Dieu. Cette pratique phénicienne est citée dans *le conclave des pleureuses*. Mellah précise que Baal Hammon « *aimait le sacrifice des enfants riches* » p.34. Les phéniciens n'offraient pas les siens mais : « *On prit l'habitude d'immoler les enfants des familles pauvres, des enfants que l'on achetait aux Numides, nos pauvres africains* », p. 34. La même phrase est reprise dans *Elissa*, « *les phéniciens avaient l'habitude de revigorer leurs dieux en immolant des enfants.* », p.102.

³ *Elissa*, Ibid. p. 103.

⁴ *Elissa*, Ibid. p. 104.

⁵ « *Ce qui fonde le texte est ce discours anonyme et indomptable que l'on nomme « la rumeur ». Déjà dans Néron ou les oiseaux de passage elle est un personnage de la pièce, présentée comme « le centre du spectacle, son véritable sujet. »*. M. M'Henni, « Fawzi Mellah », *Littérature Maghrébine d'expression française*, sous la direction de C Bonn, Naget Khadda et A. Alaoui. Edicef/ Aupelf, 1996, Chapitre 27, p. 240.

⁶ Edgar Morin, *la rumeur d'Orléans*, Seuil, 1969.

des pleureuses, le rédacteur en chef défend la cause moderniste. Il commande le narrateur et essaye de le convaincre que la mémoire collective retient beaucoup plus la rumeur que la vérité : « *nous vivons l'ère du mensonge de masse*¹ ». En tant que « *missionnaire des temps nouveaux et irrémédiables*² », l'œil de Moscou est persuadé que la rumeur est la condition intrinsèque à la modernité :

« *Allons, allons, soyez moderne ; prêtez l'oreille aux rumeurs qui nous propulsent et soyez sourd aux vérités qui nous enchaînent*³. ».

Cet argument ne semble pas plaire au journaliste et même si Carthage « *signifie la ville nouvelle* », il refuse de s'adapter aux temps nouveaux.

c. La « dénonciation » :

« *Toutes ces dénonciations ne sont que l'annonce d'un immense désarroi.* ».

Le narrateur du corpus offre une lecture symbolique du réel et du quotidien des tunisiens, des phéniciens, des tyriens ... Bien que la période des événements des deux livres ne soit pas la même, la dénonciation touche à des aspects communs, tels que la politique, le despotisme, l'identité, l'injustice, les classes sociales, la modernité, le progrès, la bureaucratie et l'éducation. Les personnages portent en eux les tourments et les déchirures d'une nation. En exprimant leur vision du monde, ils construisent le point de vue idéologique de l'auteur. Dans cette partie, il s'agit de montrer comment la construction des personnages répond à un projet de critique sociale. *Le conclave des pleureuses* sera notre domaine de prédilection parce qu'il est contemporain et que les questionnements traités sont toujours d'actualité. Les points en commun avec la seconde œuvre seront traités en alternance.

¹ *Le conclave*, Ibid. p. 133.

² *Le conclave*, Ibid. p. 53.

³ *Le conclave*, Ibid. p. 132.

Le parcours initiatique de la reine a permis à l'écrivain de transmettre des moralités. Nous avons choisi un exemple de ce roman, pour sa pertinence justement. Chez Elissa, le corps n'est pas un sujet tabou, non plus la virginité, ni les viols. Le corps, tel qu'elle le définit, est un amas de chair et foyer du « *désir sexuel*¹ ». Elle donne l'exemple de ces trente deux vierges qui usent leurs corps comme moyen de séduction et de charme : « *en dansant, riant, pleurant, soupirant... elles se faisaient encore plus belles, encore plus désirables et chatoyantes.*² ». Deux de ces vierges se sont données aux plaisirs du corps et sont tombées enceintes : « *Par l'incontestable éclat des passions qu'elles provoquaient chez mes hommes, ces vierges ramenaient à ma conscience la vérité inéluctable des désirs.*³ ».

Dans un monde de convention, la grossesse et l'enfantement sont normalement les résultats d'une relation bâtie suite à un contrat et qui ne soit pas conçue « *sur un vague océan, ... dans les soutes d'un navire errant au gré des courants et des couloirs maritimes*⁴ ». L'impudeur de ces deux femmes est jugée comme une ignominie et un déshonneur : « *quelle honte de ne pas défendre sa virginité jusqu'au bout*⁵ ». La reine considère donc que la perte de la virginité est un acte de trahison de soi et de la Phénicie entière : « *C'était moins la virginité physique de ces femmes qui m'importaient que le symbole que j'attachais à leur hymen et l'image que je me faisais de leur rôle.*⁶ ».

La lecture du *Conclave* nous a permis de déduire que le viol est symbolique. Il n'est pas simplement physique⁷, il est aussi psychologique et moral. D'ailleurs, le fait que le livre soit considéré, comme un reportage sur les viols, prouve que la chose est devenue une affaire d'Etat, « *un complot politique fomenté par des*

¹ Elissa, Ibid. p. 74.

² Elissa, Ibid. p. 40

³ Elissa, Ibid. p. 41.

⁴ Elissa, Ibid. p. 77.

⁵ Elissa, Ibid. p. 78.

⁶ Elissa, Ibid. p. 81.

⁷ Le viol physique a touché plusieurs personnes, d'abord le saint puisque le journaliste le dit ironiquement : « *car, enfin, viole-t-on un homme et, qui plus est, un saint de votre taille ?* »P23, ensuite la cousine de Madame : « *Elle a été violée à plusieurs reprises... La cousine serait peut être enceinte d'un bâtard conçu au quartier des phéniciens.* » p. 103.

*envieux afin de faire peur au quartier neuf*¹». Et pourtant ! L'un des habitants de ce quartier, en l'occurrence Monsieur, s'accuse du viol : « *le viol, c'est moi ! Le viol, c'est moi !* »². L'enquête menée par le journaliste n'a-t-elle pas montré qui sont les violés et qui sont les violeurs ? C'est pour cela peut être que le roman n'est pas un échec.

Le diagnostic révèle que nombreux sont les maux qui gangrènent le pays. Toute la capitale est touchée. Elle est désormais partagée entre rumeur et vérité, entre l'œil de Moscou et le saint de la parole, entre les habitants de la montagne rouge et ceux du quartier neuf, entre ceux d'ici contre ceux d'ailleurs, et dans une perspective plus large entre les partisans de la modernité et les adeptes des traditions. Les habitants de la montagne rouge sont contre la perte des traditions. Ils sont persuadés que l'enracinement dans l'Histoire est nécessaire et que les valeurs spirituelles du passé sont irremplaçables : « *ils ont cru à la blancheur des mémoires, au récit des origines, à la grandeur des ancêtres*³. ». Ils ont longtemps cru aux qualités humaines telles que la vertu, l'honnêteté, la solidarité, l'amitié et la justice. Ceux du quartier neuf sont les partisans de la modernité. Ils développent un goût terrible pour le paraître dans tous ses aspects : quartier d'habitation⁴, demeure⁵, jardins plantés des palmiers, salons décorés de grands volumes de poésie arabe et persane et même les mariages se faisaient par « *un jeu fort bien dosé d'alliances ... (qui) leur permettait de maintenir une apparence d'aisance qui leur tenait lieu de statut et de refuge* »⁶.

Cette nouvelle société qui a pour devise l'apparence, est largement critiquée par le journaliste : « *la vie de ces gens là, leur maison, leur solitude, leur goût des apparences, tout cela m'a souvent semblé sans véritable sens* »⁷. Le luxe qu'ils ont importé « *au hasard des rencontres ou ramenés d'un quelconque*

¹ *Le conclave*, Ibid. p. 96.

² *Le conclave*, Ibid. p. 118.

³ *Le conclave*, Ibid. p. 73.

⁴ « *La capitale allait enfin accorder à leur cité le titre officiel de banlieue.* », p. 93.

⁵ « *On s'ingénia à décorer l'extérieur des villas : fer forgé, bois sculpté fresques et mosaïques furent abondamment utilisés.* », p. 94.

⁶ *Le conclave*, Ibid. p. 94.

⁷ *Le conclave*, Ibid. p. 116.

*voyage en Europe*¹ », n'est que l'expression du goût vulgaire et médiocre de ceux que la société a jugés comme «arrivistes». Tel goût, du faste et de l'apparat, nous rappelle la conduite des princes² que la reine Elissa a longuement jugée comme médiocre. Apprécie-t-elle «*les leçons d'humilité*» de son oncle Acherbas car c'est ainsi qu'elle a appris à être modeste et discrète, contrairement à son frère, «*un bon vivant*», plutôt porté sur «*les chatoiements des apparats*».

La polémique va au-delà d'une simple description de faits, elle devient plus acerbe quand il s'agit d'étudier le fonctionnement du personnel en tant que système social. La lutte des classes³ est fort bien inscrite. Deux clans s'opposent nettement, d'une part une «*tranche d'humanité souterraine, clandestine : maquereaux poètes, voleurs médiums marabouts contrebandiers amateurs de merles et de serrures japonaises*» et d'autre part, les «*nouveaux banlieusards*⁴», les fonctionnaires d'une jeune république et les architectes de la ville. La société a fait naître deux classes bien dessinées. Les uns en veulent aux autres car ils habitent «*une ville sans eau, sans lac, sans fleuve, sans plage, sans ancrage et sans amarres*». Les autres, nouvellement installés dans la banlieue de la capitale, occupent des postes de taille et vivent dans le luxe et le faste. Alors que les uns «*pataugent dans la boue*», les autres ont donné «*une véritable dimension artistique à leur quartier*⁵». Si les uns occupent des taudis, sans véranda, les autres vivent dans des villas, décorées ça et là par une fresque phénicienne, ou par quelques palmiers pas moins de douze palmiers.

Ce sont des nouveaux riches qui amassent de l'argent même s'il s'agit de détourner «*des fonds consacrés aux logements sociaux*», c'est l'exemple de l'oncle de Madame.

¹ *Le conclave*, Ibid. p. 116.

² «*Les sénateurs se souvenaient de mes multiples querelles avec les financiers et les contribuables du royaume, toujours prêts à reprocher au prince ses constructions et ses dépenses en marbre.* » *Elissa*, p.45.

³ «*La lutte des classes est un concept majeur de la philosophie marxiste, qui cherche à rendre compte des tensions économiques au sein d'une société divisée en classes sociales antagonistes. Pour Karl Marx, la lutte des classes est un moteur des transformations des sociétés et de l'histoire moderne. La classe dominante de la société capitaliste est identifiée à la bourgeoisie (ou classe capitaliste) ; elle domine ce qu'ils appellent le prolétariat.* » Selon le dictionnaire en ligne Wikipédia, consulté le 04 juillet 2012.

⁴ *Le conclave*, Ibid. p. 93.

⁵ *Le conclave*, Ibid. p. 93.

De l'autre côté de la ville, « *la populace se nourrit de ragots*¹ ». Les uns quittent le pays², navrés de leur situation médiocre, les autres sont de parfaits consommateurs de kif et d'alcool. Une telle situation ne peut provoquer que malaise et trouble³, d'où d'ailleurs les émeutes qui éclatent un peu partout dans le pays. Les pleureuses résument en quelques mots l'état dans lequel se trouve le pays :

« la vanité des nouveaux riches, la colère du pain, les vices que l'on exhibe, les vertus que l'on taxe, les haines que l'on cultive, les cultes que l'on déforme, les lois que l'on assassine, les mémoires que l'on détourne, les voix que l'on fige⁴. ».

La société a aussi vu naître un mouvement religieux connu sous le nom de « Fraternité⁵ » et dont les actions ont été, selon ses participants, spectaculaires : « *apaiser la colère du pain et lutter contre les maladies vénériennes⁶* ». Tels sont les maux du pays qui ont poussé l'auteur à prendre position et à dénoncer le système et politique et social.

Témoin des transformations de la capitale, Mellah s'engage à la manière d'un Sartre qui combat les fléaux qui touchent le pays. C'est la responsabilité de l'intellectuel nous dit Sartre : « *L'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi.⁷* ».

La parole de certains personnages est considérée comme une arme : Elissa, Aicha Dinars, Fatma la lampe, le saint et le journaliste. Elle est assez souvent un moyen pour lutter contre les dépassements. Cette parole est parfois d'ordre poétique car elle est chargée d'émotions et de désarroi. C'est ce que nous projetons de développer dans le chapitre suivant.

¹ *Le conclave*, Ibid. p. 99.

² « *Ali-Doigts-d'Argent est devenu le spécialiste des passages clandestins aux frontières* » p. 69.

³ « *La ville ne s'endort pas... Une foule inquiète a envahi les rues. Des émeutes grossissent ici et là.* » p.144.

⁴ *Le conclave*, Ibid. p. 125.

⁵ « Fraternité » : un groupe religieux dont l'objectif est « *l'assainissement des mœurs* » p. 99.

⁶ *Le conclave*, Ibid. p. 127.

⁷ Sartre, J.P, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p.12-13.

2+ Dimension poétique¹ du personnage :

« Les intuitions me charment, les prémonitions me distraient, les prophéties me séduisent, car toutes paraissent échapper à nos volontés et s'inscrire dans cet équilibre subtil du hasardeux et de l'inéluctable ; et j'aime ces deux extrêmes, ils me consolent². »

Incessantes sont les questions qui chatouillent la curiosité des personnages. Les uns et les autres conversent et s'expriment sur des faits divers en rapport avec la politique, la société, la religion, l'économie, l'industrie ou même l'agronomie. Cependant, chacun d'eux prend conscience d'un « je » qui se cherche, se découvre, se confesse. Cette quête de soi s'investit dans la narration. Ainsi, un mouvement de va et de vient s'établit entre le discours idéologique comme langage du réel et le monologue comme expression de l'intériorité. Ceci rend compte évidemment d'une émotion intense qui puise ses ressources dans un monde sensible voire parfois dans un univers surréel. A lire les passages où Elissa révèle des sentiments intimes à propos de la maternité, de la fraternité ou de la fidélité. A repérer aussi les fragments où le saint exprime des pensées privées de sa vie. Ce ne sont là que des exemples qui prouvent que la construction des personnages s'inscrit dans une dimension poétique.

¹ L'adjectif «poétique» nous renvoie automatiquement à Aristote, *Poétique* que nous considérons comme ouvrage de référence. Nous employons cet adjectif pour montrer que la construction du personnage à l'intérieur du récit « est déterminée par les mêmes principes fondamentaux que celle de l'œuvre musicale. », ce qui nécessite une organisation autour d'un « je » passionné, sensible, lyrique et compatissant. Le rôle du narrateur serait «de révéler les possibilités excessives de la vie » d'un personnage. J.Y Tadié, *Le récit poétique*, PUF, 1978.

² *Elissa*, p. 90.

A. L'expression du moi :

*« Pardonne-moi de n'avoir parlé que de moi.
Mais qui raconte une histoire que la sienne. »¹*

Dans un monde guetté par la rumeur, par l'oppression et par les mensonges du système politique et social, le personnage préconise l'emploi d'un « je² » qui soit expression du moi. Il se lance dans la quête de la vérité, afin d'extérioriser ses sentiments et de sonder son monde intérieur et extérieur. En suivant l'itinéraire de l'errance, Mellah met en avant une écriture du moi qui imite les méandres de la pensée et affectionne l'énonciation subjective. Pour montrer cela, nous avons sélectionné deux personnages dont l'épanchement lyrique est plus expressif que d'autres protagonistes tels que le saint (tout un chapitre lui est consacré) et Elissa (la destinatrice de la lettre).

Les personnages des œuvres de Mellah vivent des événements et des aventures exceptionnelles qui les poussent à la confession et ou au témoignage, ce qui nécessite l'usage de la première personne du singulier. Dans les deux romans, cet emploi se veut être source authentique de subjectivité : d'une part parce qu'il

¹ *Le conclave des pleureuses*, p. 36.

² La présence du « je » dans un texte littéraire peut renvoyer à « l'autobiographie ». Cependant nous ne prétendons pas nous aventurer à montrer l'appartenance des textes de Mellah au genre autobiographique parce que là n'est pas l'intérêt de ce travail et en plus parce que les deux œuvres sont réfractaires à première impression aux typologies proposées par les théoriciens du genre en particulier P. Lejeune. Nous voulons simplement prouver que le « je » ou le « moi » est une forme de construction du personnage en tant qu'expression de la subjectivité et vocable du lyrisme.

s'agit d'une lettre¹ (second roman) et d'autre part parce que l'enquête menée nécessite des témoignages (premier roman).

Le *conclave des pleureuses* s'ouvre sur un récit à la première personne ce qui nous pousse à penser que le texte est autobiographique². De plus, le premier chapitre intitulé «*Biographie³ d'un saint* » donne accès à l'intériorité du personnage. Le saint de la parole fait «*le tracé de sa vie*» forcément subjectif. Il revient sur ses épisodes privés non sans amertume ni mélancolie : «*si je résumais les trente premières années de ma vie, je dirai ceci⁴* » ou encore «*à soixante ans,... je mesure ce que je fus ; j'évalue ce que je désirais être⁵*». Est-il aussi utile de rappeler qu'il a longtemps vécu dans la douleur » et dans la peur suite aux ordres secs de sa mère⁶ » et aux dures pratiques des visiteurs⁷ : «*J'avais peur des démons... Cette première expérience de la peur.....J'avais peur aussi.*⁸».

Il se veut être victime, la vie, pour lui, n'est qu'un cauchemar qui se répète inéluctablement. Ainsi et par le biais du monologue, le «je» atteint le plus intime de son être d'où la prédominance du vocabulaire des sentiments et de l'affectivité. Les thèmes de la solitude, de l'enfance, de la douleur sont ancrés dans ce premier chapitre que nous avons choisi comme exemple. Les autres personnages sont particulièrement touchés par l'histoire ou la biographie du saint, ce qui suscite en eux une émotion distinctive ; la preuve est que la version de sa

¹ Dans une communication intitulée : «*Le personnage du roman épistolaire : rôle, fonctionnement et perspectives.* », Odile. Richard-Pauchet montre que le genre épistolaire privilégie l'écriture du « je », «*c'est plus qu'un témoignage, dit-elle, c'est un morceau de chair, c'est la vie même.* ». Cette intervention a été prononcée à Madrid lors du colloque «*Métamorphoses du roman français*», organisé par José Manuel Losada à l'Universida Complutense (departamento de Filologia Francesa) les 21, 22, et 23 avril 2008.

² Pour P. Lejeune, l'autobiographie est 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.* » *Le pacte autobiographique*, Edit du seuil, 1975, p.14.

³ Selon Starobinski «*la biographie n'est pas un portrait, si on peut la tenir pour un portrait elle y introduit la durée et le mouvement. Le récit doit couvrir une suite temporelle suffisante pour qu'apparaisse le tracé d'une vie* ». J. Starobinski «*Le style de l'autobiographie* » Poétique, N°3, 1970, p. 257.

⁴ *Le conclave*, Ibid. p. 18.

⁵ *Le conclave*, Ibid. p. 23.

⁶ «*Ma mère décida de m'enchaîner. Elle me lia les pieds et les mains de gros fers.....Je vis enchaîné* » p. 11.

⁷ «*Les quêteuses de sens se jetteraient sur moi, m'arracheraient les vêtements, me presseraient les testicules, mordraient mes lèvres, me grifferaient le visage, chercheraient mon nombril et y glisseraient le doigt...cela me faisait mal.* » p. 16.

⁸ *Le conclave*, Ibid. p. 9.

vie a été reprise, enrichie, à chaque fois, par les uns (Fatma la lampe, Aicha dinars) et démentie par les autres (l'œil de Moscou).

Les dominantes thématiques¹ développées dans *Qu'est ce que le Romantisme* ?² de H. M. Peyre sont épisodiquement revisitées dans le second roman de Mellah et alimentent de temps à autre son texte. L'esthétique romantique de la narration subjective ressurgit et donne lieu à un protocole de déchiffrement de l'être : «une lettre, dit Laclos, est le portrait de l'âme... Elle se prête à tous les mouvements tour à tour : elle s'anime, elle jouit, elle se repose³».

Ajoutons à cela que l'écriture épistolaire prouve cette ouverture sur l'intimité du «je», chose qui permet à la reine d'extérioriser ses sentiments. Par le biais de la lettre justement, Elissa s'élucide soi même dans un mouvement rétrospectif⁴. Elle rapporte directement des témoignages : sur le frère absent et sa politique, sur le motif de la fuite et le groupe qui l'a suivie, sur la Phénicie et les pays visités. Ces déclarations qui parsèment le livre sont l'occasion pour dévoiler « un éclatement lyrique » :

« Comme jadis à Sidon et à Gebal, je voulais engranger les parfums du citronnier et de l'oranger... Rougir aux piqures du cactus et me caresser les joues avec des feuilles d'eucalyptus. Résonner au chant incompréhensible du grillon et me distraire aux sifflements frivoles de la cigale. Me surprendre à esquisser le vol de l'hirondelle et me fourvoyer sur le chemin sans fantaisie des fourmis. Redessiner l'architecture inéluctable des ruches et m'étonner de la patience des abeilles. ⁵» .

¹ Parmi ces thèmes qui poussent la reine à avoir un élan lyrique, nous citons : la survivance du passé, l'angoisse, le rêve, la nostalgie, le souvenir, la volupté de la solitude, la souffrance, l'ennui, la mort, l'aspiration vers un autre monde... Nous nous sommes inspirée de la table des matières du livre cité ci-dessous pour la citation de ces dominantes thématiques, de la page 303 à la page 306.

² Henri M. Peyre, *Qu'est ce que le romantisme ?* P.U.F, 1971, Rééd par Cérès Editions en 1999.

³ C. Laclos, *Les Liaisons Dangereuses*, lettre 150.

⁴ La rétrospection selon Genette est une technique qui consiste à faire un retour en arrière pour faire un compte rendu ou raconter une histoire.

⁵ *Elissa*, Ibid. p. 35.

Une sensibilité extrême est à déceler de ce passage poétique car il met l'accent sur la fusion de la reine dans la nature. Le ton est tantôt émouvant, (quand elle évoque les souvenirs d'enfance : « *Te souviens-tu de nos jeux d'enfants ? Ces joyeuses scènes.*¹ »), tantôt pathétique (au moment où elle regrette le passé radieux de la Phénicie : « *déjà, je le sais, nous avons été.*² ». Pour exorciser sa haine envers l'usurpateur et le rival politique, jadis un frère doux et affectueux, elle se lance dans l'aventure de l'errance : « *la fuite en soi me semblait une destinée (...) l'errance seule m'attirait.*³ ». Par le biais du discours indirect libre et le flot des phrases interrogatives et exclamatives, nous découvrons la pensée désordonnée de la reine et son conflit intérieur : « *je ne pouvais m'y résoudre* », dit-elle. Face au discours des femmes enceintes, elle ne peut cacher son désarroi : « *Je ne savais pas...je ne saurais répondre...Je me trouvais bel et bien face à un dilemme.*⁴ ». Ajoutons à ces moments d'hésitation qui dévoilent l'instabilité de ses émotions, le rêve incestueux qui est le vrai motif de son départ. Tout cela accentue sa douleur et sa solitude : « *je demeurais seule devant tant de projets et d'envies de maîtriser l'avenir*⁵ » d'où la fin « *tragique*⁶ » du livre.

Comme les deux récits prennent l'allure de la découverte, il y a comme un jeu de correspondance entre l'intérieur du personnage et son espace extérieur. Le culte du moi atteint le plus intime de l'être et permet de comprendre que l'extériorisation délivre le personnage du « mal » qui l'habite. La dernière phrase du journaliste du *Conclave* confirme nos propos :

¹ *Elissa*, Ibid. p. 137.

² *Elissa*, Ibid. p. 188.

³ *Elissa*, Ibid. p. 29.

⁴ *Elissa*, Ibid. p. 78.

⁵ *Elissa*, Ibid. p. 91.

⁶ Nous prenons nos distances quant à l'emploi du mot «tragique» car certains critiques disent que la mort de la reine n'est pas une fin tragique parce qu'elle transcende vers un au delà meilleur.

« j'ai profité de l'errance que vous m'avez autorisée et de l'errement que je me suis permis pour évacuer certains démons intérieurs et écraser certaines rumeurs enfantines¹. ».

Le personnage d'Elissa trouve finalement sa cohérence. A la fin de l'errance, elle se rend compte que tout au long du périple, elle ne fait que s'auto-analyser. Najeh Jegham dit, à juste titre : *« le travail... est entrepris en vue de saisir ses propres profondeurs, de débrouiller ses intimes énigmes, de se maîtriser en éclairant la vérité de son être propre.² ».*

Le personnage transcende son univers et ses émotions vers un symbolisme plus profond et ce, par le biais d'une écriture émotive.

B. Une écriture émotive :

L'acte d'écrire est un moyen de communication qui remplit certaines conditions de compréhension et de précision. Il permet de traduire les secrets de la pensée. Ainsi, le langage devient source d'explosion émotionnelle. La structure phrastique imite les méandres de la conscience de l'être. Les longues phrases rendent compte des moments de réflexion de la reine. Elles permettent aussi de décrire les sites visités. L'explosion des sentiments du saint se manifeste par le biais des phrases interrogatives.

Foisonnants et abondants sont les points d'exclamation et d'interrogation. Ce sont des bribes qui révèlent la sensibilité des personnages. Le monologue intérieur prouve que certains personnages sont en état de crise. Nous soulignons tous les passages où le personnage se heurte au silence (le saint). Elissa remarque que l'échange verbal est parfois en état de faillite (avec ses compagnons), elle préfère se réfugier dans le silence.

¹ *Le conclave*, Ibid. p.149.

² N. Jegham, Op. Cit.

Le personnage maghrébin mène une enquête sur le langage. La phrase est redondante. Elle réfléchit sur elle-même. Elle véhicule une fonction double. Elle témoigne tantôt du pouvoir verbal (le délire), tantôt de l'opacité du langage. Ainsi, l'écriture de Mellah se présente comme une forme d'errance. Cette errance conduit le personnage à un retour vers l'intériorité, vers une dimension plutôt surréaliste.

3 . Vers une dimension surréaliste¹ des personnages :

" Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage ".²

Pourquoi avons-pensé au «surréalisme»³? Notre hypothèse est la suivante. La construction des personnages en tant que processus suit un itinéraire imprévisible. Lors de cette quête, le personnage cherche à « *libérer son inconscient* » jusqu'au délire voire à la folie. Il s'écarte de la réalité et exerce une pensée aussi bien sentimentale qu'engagée, aussi bien onirique que métaphysique. Le personnage tel qu'il est conçu, entretient des rapports intimes avec soi même et vit avec exaltation le souvenir de son enfance. Il annexe à l'itinéraire inopiné de sa vie « *la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations,*

¹ Issu du dadaïsme, « le Surréalisme est un mouvement littéraire et culturel de la première moitié du XX^e siècle, comprenant l'ensemble des procédés de création et d'expression utilisant toutes les forces psychiques (automatisme, rêve, inconscient) libérées du contrôle de la raison et en lutte contre les valeurs reçues ». Source <http://fr.wikipedia.org/wiki/Surr%C3%A9alisme#cite>.

² R.Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. "Tel Quel", 1973, pp. 25-26.

³ Nous empruntons le terme de « *surréalisme* » au courant littéraire du début du XX^e siècle, nous précisons que certains principes de ce mouvement nous intéressent particulièrement pour montrer que la construction des personnages ne répond pas à un canevas fermé mais elle est ouverte à une pluralité de regards qui s'enrichissent afin de garantir la flexibilité du sens et de l'interprétation.

... et à la toute puissance du rêve... »¹. Il manifeste un grand besoin pour une force divine qui lui soit protectrice. Parmi ces principes qui nous rappellent le mouvement surréaliste annoncé par André Breton dans *Manifeste du surréalisme*², nous avons choisi deux centres d'intérêt qui s'appliquent aux romans de Mellah. Inscrit dans l'inconscient du personnage, le rêve participe à révéler ses troubles et ses vérités, tel est notre premier axe. Nous montrerons ensuite que l'exploration du moi peut conduire à un conflit intérieur ce qui cause des troubles psychiques voire un état de démence. Cette attitude de réclusion par le recours au rêve ou à la folie inscrit les personnages dans un surréalisme poétique.

a. «*Au commencement était un rêve*³» :

Ce n'est que dans le dernier chapitre du roman, intitulé *Primum mobile*, que la reine révèle le vrai motif de son voyage : « *Au commencement était un rêve, et ce fut le début de mon errance.*⁴ ». Dans les premières pages, elle fait allusion à ce rêve : « *je n'ai retenu en moi qu'un simple rêve, un rêve que je fis une nuit dans le palais de Tyr.*⁵ ». Puis, elle nous délivre quelques indices prémonitoires : « *Ne fuyais-je pas la séduction d'un rêve, un simple rêve portant un amour indicible ?*⁶ ». De plus, en essayant d'attirer l'attention des vingt-sept vierges sur les ruses de la séduction, elle se trahit car l'argument qu'elle avance n'est qu'« *un faux-fuyant* ».

Le rêve pour la reine est donc symbolique puisqu'il est à la fois « *dense et consistant, impudique, magnétique et autonome*⁷ ». Sur un ton lyrique, elle nous décrit émotionnellement la scène « *ou les images s'associent par la seule grâce de la sonorité des mots... comme le surréalisme* », note Bachelard⁸. Dans

¹ D. Rincé, F. Tiphine (coor), *Histoire de la littérature Française*, Coll. Henri Mitterrand, Nathan, 1988, p.333.

² A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, Ed du Sagittaire, 1924, Réé 1929.

³ *Elissa*, Ibid. p. 159.

⁴ *Elissa*, Ibid. p. 159.

⁵ *Elissa*, Ibid. p. 29.

⁶ *Elissa*, Ibid. p. 44.

⁷ *Elissa*, Ibid. p. 169.

⁸ G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, José Conté, 1947, Réed par Cérès en 1996, p.11.

ce songe, la reine se voit belle et séduisante, elle partage le lit avec Acherbas, son mari agonisant. A la demande de ce dernier, elle part «*danser, nue et parfumée* », cherchant un linceul pour le couvrir. Dans les allées, elle rencontre son frère Pygmalion qu'elle trouve «*nu et viril* ». Après les gestes de séduction et de caresses, elle revient voir le mari qui a déjà été mort.

«*Rêve ou cauchemar ?¹*». Aurait-elle aimé que ce soit un cauchemar ? Mais ce songe de l'inceste a finalement bien eu lieu : «*je savais moi même que tout cela était grave parce que c'était vrai et réel.²* ». Le rêve est porteur de sens, comme le souligne Freud dans son ouvrage : *Sur le rêve³*. C'est un moyen qui permet de «*libérer l'inconscient⁴*» et de comprendre le mécanisme intime de la pensée⁵. Selon la même source, tout rêve nécessite une interprétation⁶ pour assurer la connaissance de soi. Ainsi, une lecture psychanalytique qualifie ce rêve comme désir refoulé par la société⁷. Cette lecture est encore appuyée par cinq femmes, dont deux égyptiennes et trois juives ; toutes et spécialement les orientalistes⁸ condamnent cet appel à l'inceste :

«*La femme ...avait osé aller jusqu'aux confins du pays interdit, jusqu'aux frontières de l'indicible pour y déposer un rêve et une caresse⁹*».

Ce récit onirique révèle des faits cachés et des sensations paradoxales. Entre son désir de la mort de son époux et son amour pour son frère¹⁰, elle se sent

¹ Elissa, Ibid. p. 163.

² Elissa, Ibid. p. 169.

³ S. Freud, *Sur le rêve*, Edit Folio, 1990.

⁴ S. Freud affirme : «*... L'inconscient se sert surtout pour représenter les complexes sexuels d'un certain symbolisme ...tels que nous les retrouvons dans les mythes et dans les légendes.*» S. Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse suivi de contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*. PBP, 1966, p.51.

⁵ Nous recommandons personnellement la lecture de l'ouvrage de Freud : *Psychologie collective et analyse du moi*, qui nous a été d'une grande utilité. Edition électronique, traduction de l'Allemand par le Dr. S. Jankélévitch en 1921.

⁶ S. Freud : «*L'interprétation des rêves ... conduit à découvrir les désirs cachés et refoulés ainsi que les complexes qu'ils entretiennent.*», Ibid. p.51.

⁷ «*Mon rêve impudique ayant touché l'ensemble de la nation, c'était à Tyr de me signifier l'expulsion et de me condamner à l'errance*», p.182.

⁸ A la page 167, l'auteur insère en note de bas de page la phrase suivante dont nous nous servons pour différencier l'interprétation des juifs de celle d'égyptiennes : «*Antigone aurait-elle été trop occidentale pour « l'orientale » Elissa ?* »

⁹ Elissa, Ibid. p. 167.

¹⁰ «*Elle a fait assassiner son époux par amour de son propre frère.* » p.180.

tiraillée. Elle est partagée entre deux sentiments contradictoires : le repentir ou la satisfaction. Pour la reine, le rêve est « *beau et tendre ... vivant et ...intense.* », cependant c'est « *un adultère royal, un inceste de palais*¹ ». Il est certes l'expression d'un amour², toutefois il l'a condamné à l'expulsion et à l'errance. Il fallait donc « *admettre le sens d'un rêve, ou ... le rejeter*³ » .

N'admettant pas finalement sa trahison pour Tyr et ses lois⁴, la reine préfère se déprendre des siens et partir vers un au-delà, peut être meilleur. Il n'est donc pas incontestable de dire que la reine préconise une sorte de « *surestimation* » de soi, puisque selon les dires de Freud, le rêve satisfait le rêveur⁵? D'ailleurs, en faisant ce rêve, elle se compare au Dieu des écritures qui a rêvé sa création. . Y-a-t-il une exaltation du moi plus purificatrice que celle qui atteint le rang des élus⁶?

Le rêve est donc une source d'inspiration. Pour la reine, il permet de révéler un secret d'alcôve ; pour l'auteur, il est inséré comme procédé de « *l'écriture automatique*⁷ » recommandée par les surréalistes. Nous soutenons à la lisière de ces derniers que le rêve est à la limite de la folie, argument ancré dans les deux œuvres d'une manière récurrente et obsessionnelle⁸.

¹ *Elissa*, Ibid. p. 181.

² « *En dépit de tant de fureur et de malheur l'amour demeure le primum mobile paradoxal.* » p.187. Cette idée est développée par Ahmed Mahfoudh.

³ *Elissa*, Ibid. p. 168.

⁴ « *Ce n'étaient pas tes menaces qui ont dicté ma fuite... Je fuyais Tyr pour me punir d'avoir violé les lois de Tyr.* » p.171.

⁵ S. Freud, Ibid, p.21 : « *Tous les rêves ne sont pas étrangers au rêveur, incompréhensibles et confus pour lui.* ». Cette citation est extraite de la même référence de l'ouvrage de Freud mais cette fois-ci consultée sur le site suivant : <http://fr.groups.yahoo.com/group/ebooksgratuits>, 29 novembre 20011.

⁶Dans la tradition poétique, certains auteurs se sont comparés à Dieu tels que Emanuel Swedenborg qui prétendait faire des visions mystiques et discutait avec Dieu ou encore Dante et sa « *Descente aux enfers* » à la recherche du salut éternel.

⁷ L'écriture automatique échappe aux contraintes de la logique. Elle laisse s'exprimer la voix intérieure inconsciente c'est pour cela qu'elle est automatique.

⁸ De la page 163 à la page 165 du roman *Elissa* , le mot « *rêve* » est répété dix sept fois. *Elissa*, en tant que narratrice dit : « *Il y avait ce rêve qui revenait sans cesse !* » p.174.

b. «*La folie est un rêve*»¹:

Mellah entreprend dans les deux œuvres une exploration du moi et de sa destinée. Cette quête initiatique permet l'extériorisation des sentiments. Mais certaines émotions sont liées aux désirs inconscients. Pour cela, l'écrivain exploite un mode d'expression en marge des pratiques littéraires du début du XX^e siècle à savoir le mode surréaliste. La perception surréaliste intervient dans le rêve des personnages et remonte « *aux sources brûlantes de l'amnésie*² » pour mettre en scène l'éclatement lyrique du protagoniste du à des moments de faiblesse, de malaise, de délire, bref de folie.

Notre intérêt n'est pas de disserter sur la folie en tant que concept qui a connu une mutation radicale grâce à la théorie psychanalytique de Freud, non plus de discourir sur l'analogie rêve-folie, exploitée par Nerval (*Aurélia*³) et Nodier (*La fée aux miettes*⁴) entre autre. Nous souhaitons montrer comment la folie contribue à la construction des personnages et quel est le sens qu'acquière ce concept chez Mellah en tant qu'écrivain francophone.

Dans les deux œuvres de Mellah, la folie n'est pas clinique. Elle ne se rapporte pas à la définition proposée par Voltaire dans son *Dictionnaire philosophique* : « *cette maladie des organes du cerveau qui empêche un homme nécessairement de penser et d'agir comme les autres* ». Les personnages : le saint, monsieur (première œuvre) et Elissa (seconde œuvre) ne sont pas justement comme les autres car ils veulent être les gardiens de la mémoire. Ils sont nostalgiques, par conséquent ils ne peuvent pas s'adapter à la modernité sociale et politique. Les deux hommes sont des racontars d'énigmes et de fables. La femme, la reine, quitte son pays car elle manque de sagesse, selon son frère. Ainsi, tous les trois n'ont pas eu d'idées convenables à la société, ils ont donc été exclus et

¹ Jeanneret Michel. « La folie est un rêve : Nerval et le docteur Moreau de Tours ». In : *Romantisme*, 1980, n°27. Déviances. p.59-75. Url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048_593_1980_num_10_27_5321 Consulté le 02 septembre 2012.

² *Le conclave*, Ibid. p. 35.

³ G.de Nerval, *Aurélia*, *Librairie Générale Française*, 1972.

⁴ C. Nodier, *La fée aux miettes*, Bibliothèque. S. J. La Fontaine, 1832.

bannis. Les tenants du pouvoir ont « *déposé la graine des délires* » chez les deux personnes, suite à quoi ils ont été enfermés « *dans un asile faute d'une prison assez sourde*.¹ ». Pour Elissa, l'errance est la solution.

La folie est révélatrice d'un état psychologique. Mais cet état est provoqué par le monde extérieur. Elissa sera taxée de « *folie* » par son frère, suite à sa lecture de la lettre qui est : « *la trace folle, le signe de (sa) démence* ² ». Selon Pygmalion, la reine a quitté Tyr pour des raisons fantaisistes :

« *Enlever vingt sept vierges à Chypre, prétendre que la peau d'un bœuf équivaut à une colline... épouser un pauvre roi africain et s'immoler le jour des nocess* ».

D'actes pareils ne sont pas « *compatibles avec la sagesse que l'on prête aux gouvernants* »⁴. Il conclut donc que sa sœur est indigne du pouvoir des Ithoba'al, bien que le trône lui soit destiné par le père Mattan. Ne résistant pas à la volonté de l'usurpateur du pouvoir, elle refuse de s'agenouiller « *devant des républiques aux mille roitelets despotiques* »⁵, elle préfère laisser se propager une rumeur d'une faute impardonnable et d'un délit insurmontable. Elle admet l'étiquette de « folie » car « *la sagesse consisterait donc à se protéger de l'exercice du pouvoir, et la folie à en accepter les contraintes*.⁶ ». Voici pourquoi, chez Mellah, la folie est contraire à la raison et « *au manque de jugement et de bon sens* »⁷.

Cet argument trouve son écho dans *le conclave des pleureuses*. Le saint et Monsieur sont taxés de folie et sont désormais internés dans le pavillon des

¹ *Le conclave*, Ibid. p. 36.

² *Elissa*, Ibid. p. 24.

³ *Elissa*, Ibid. p. 24.

⁴ *Elissa*, Ibid. p. 24.

⁵ *Le conclave*, Ibid. p.40.

⁶ *Elissa*, Ibid. p. 26.

⁷ *Le Nouveau petit Robert*, 1993, « Folie » p. 941.

semi-agités. Ils n'ont pas cru à la modernité¹ et se sont résignés à s'opposer à la nouvelle République. Ils se sont progressivement retirés de la société car elle est incompatible avec leur aspiration : « *La populace avide de ragots ne comprendra rien à la gravité et à la subtilité de tels moments de repli sur soi.* »².

« *Au commencement* » était des moments de délire³ et de divagation qui ont conduit les personnages à se recroqueviller sur soi. Monsieur a côtoyé le saint et s'est nourri de ses fables. Peu à peu, il a commencé à confondre les épisodes de sa vie, jusqu'à ce qu'il « *perdit la tête.* ». Il « *s'accusait si violemment et si sincèrement des multiples viols commis dans le quartier* »⁴. Ainsi, sa place est dans un asile, un lieu clos, qui l'autorise à vivre sa folie et où « *des médecins diplômés et des infirmières compétentes s'empresseront de le castrer et de le rendre enfin à la sérénité ...* ». La folie chez Mellah est donc textualisée. C'est une folie littéraire dont la fonction est de décrire les malaises d'une société. Comme moyen d'expression, elle est au service de la sagesse et de la raison. D'ailleurs, le saint de la parole « *n'est pas devenu fou ; il ne ment pas. Il a bien compris le conclave des pleureuses et ne fait que le répéter* »⁵. De plus, Moha le fou, le frère du saint, n'a jamais été fou, la preuve que « *le collègue marocain douta de sa folie et l'appela aussi moha le sage* »⁶. Dans une perspective plus large, le fou comme figure typique lutte contre tout système de répression et de souffrance. Il suffit de relire *Harrouda* ou *Moha le fou, Moha le sage* de Tahar Ben Jelloun, écrit respectivement en 1973 et 1978, romans qui exaltent l'errance et préconise la folie comme arme de combat. Si chez les philosophes tels que M. Foucault, la folie est considérée comme un mal, « *un état de maladie plus ou moins grave de la santé psychique.* »⁷. Chez Mellah entre autres et certains autres écrivains francophones, elle est un moyen de connaissance de soi (Monsieur), elle

¹ « *En tant que concept philosophique, la modernité est pour les uns avant tout le projet d'imposer la raison comme norme transcendantale à la société* ». Source électronique : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Concept>.

² *Le conclave*, Ibid. p. 24.

³ Le délire est l'épanchement du songe dans la vie réelle.

⁴ *Le conclave*, Ibid. p. 24.

⁵ *Le conclave*, Ibid. p. 129.

⁶ *Le conclave*, Ibid. p. 69.

⁷ *Le Nouveau petit Robert*, Ibid., P 941

se substitue au rêve et assure la protection personnelle pour échapper à la violence voire à la mort (Elissa). Finalement, elle s'associe au silence (le saint) et ne se manifeste que par le langage, par la littérature.

Conclusion :

Au terme de cette partie, nous avons essayé de montrer que la construction du personnage répond à deux critères de réception. Le pacte de lecture permet d'instaurer une relation de coopération entre le personnage et son lecteur. Ce dernier s'identifie au personnage et se reconnaît dans les différentes situations décrites. Cette attitude permet de valoriser le protagoniste et mettre en évidence sa dimension référentielle. En effet, inscrits dans le mythe, dans l'Histoire et dans la littérature, ces personnages deviennent des références, des types renvoyant à une période et à un lieu.

Le pacte d'écriture s'instaure entre le personnage et l'auteur. Il a pour objectif d'inscrire le personnage dans un courant de pensées. En effet, le personnage est porteur d'une dynamique. Il s'inscrit dans une dimension poétique et idéologique. En dénonçant la société du paraître, le réel politique et social de la Tunisie, le personnage emprunte la voix de l'auteur et se veut être son porte parole. En répondant aux différentes interrogations sur l'identité, les traditions ancestrales, la quête de la vérité, le mythe et les légendes, son image est le calque de la personnalité tunisienne. Il reste tout de même perplexe devant certaines épreuves qu'il ne peut combler que dans le rêve et par la folie.

La réception du personnage en tant « qu'effet de lecture » est assurée de différentes manières. La construction du personnage se nourrit d'une part, par l'imagination fertile de l'auteur, d'autre part, par le recours au réel, à l'Histoire et au mythe, enfin par l'imitation des œuvres anciennes. Le pastiche des *Mille et une Nuit* ou du Coran, la reprise de la tradition orale permet au personnage de

s'enrichir, de retrouver les racines des ancêtres et de se réconcilier avec soi même et avec autrui.

Nous ne pouvons nier le fait que tous ces clichés de la littérature maghrébine et francophone sont utilisés par Mellah pour construire ses personnages. Mais au-delà du cliché thématique, le personnage se construit sous l'œil de l'auteur et se reconstruit sous le regard du lecteur. Cette gestation assure la flexibilité du sens et souligne la productivité de l'Œuvre. Ainsi une écriture personnalisée donne lieu à une construction originale des personnages.

CONCLUSION GENERALE

« Toute poétique se doit d'envisager les mécanismes visibles du fonctionnement de l'écriture dans leurs plus infimes détails, car c'est à travers eux, que nous vivons de la manière la plus intense cette création dans et par le langage ».¹

Notre étude a démarré à partir d'une problématique : la construction des personnages dans les deux romans de Mellah, *Le Conclave des pleureuses* et *Elissa, la reine vagabonde*. Nous nous sommes donnée pour tâche d'appréhender la conception, le fonctionnement et le statut du personnage chez l'auteur tunisien, afin de comprendre le processus de construction des êtres.

Sachant que le second roman est écrit dans la continuité du premier, il est aisé d'effectuer une lecture croisée. Notre réflexion s'est attachée à valoriser

¹ Sonia Zlitni Fitouri, *Les métamorphoses du récit dans les œuvres de Rachid Boudjedra et Claude Simon*, Faculté des sciences Humaines et Sociales, 2007.

les données comparées puisqu'il s'agit de deux romans d'un même auteur. Nous avons essayé de dégager les similitudes et les dissimilitudes afin de rendre compte, de façon plausible, des traits récurrents et singuliers dans l'écriture de Mellah. Les convergences témoignent d'une technique constante chez l'auteur tunisien. Les divergences sont en rapport avec la spécificité de chaque œuvre.

Au terme de notre recherche et de notre enquête, nous sommes à même d'affirmer que, au plan de la construction, le personnage apparaît comme cohérent. Sa construction se fait d'une manière linéaire, ce qui valorise une écriture, a priori, traditionnelle. L'esthétique de Mellah répond à ce souci de vraisemblance. L'auteur tunisien s'inspire fortement du mythe, de l'histoire et de la société, c'est pour cela que « la fabrique » de ses personnages évolue d'une manière progressive et cohésive. C'est ce que nous avons essayé de montrer dans les trois parties de ce travail.

Dans la première partie intitulée : « à la découverte des personnages », nous avons voulu découvrir les personnages et leurs trajets. Cette partie se base sur quatre chapitres. Il est évident qu'une étude du personnage ne peut se faire sans une base théorique. Nous avons mis en place le cadre conceptuel et théorique de notre travail. Nous sommes partie de la prémisse, acceptée dans tous les ouvrages théoriques, que le personnage est essentiellement une construction textuelle régie par des lois narratives, génériques et discursives. Nous avons essentiellement tiré profit des travaux de Philippe Hamon, qui a fait le plus avancer l'étude du personnage, et de ceux de Vincent Jouve.

Ensuite, dans le second chapitre, nous avons cherché à reconnaître l'univers où se meuvent les personnages. Nous entendons par « univers », l'ensemble des éléments extratextuels (le titre, la préface et le genre) qui contribuent à la construction du personnage. Nous avons vu que les titres offrent

un espace d'identification et de détermination. Le titre générique du *Conclave* nous renseigne sur l'assemblée des pleureuses. Sept femmes regrettent le passé des ancêtres, pleurent l'évanescence de la mémoire et l'imposture de nouveaux historiens. Le rite des pleureuses s'annonce dès le titre comme un moyen de dénonciation. Quant au second titre éponyme, il met en place un savoir programmé. Il nous informe sur la quête et sur l'errance de la reine. Ses différentes pérégrinations permettent de découvrir des lieux, des cultures et des personnes.

D'un autre côté, et malgré le décalage générique des deux romans, la construction des personnages chez Mellah se fait presque d'une manière similaire. L'auteur tunisien participe à la réanimation de la fondatrice de Carthage et présente une nouvelle image des saints. Les deux romans mettent en évidence la complexité de l'être. La lettre a permis à la reine d'exprimer ses sentiments, envers son frère, envers ses compagnons, son mari et son fiançais. Quant à la chronique, elle est le reflet de la vie courante, elle permet de rapporter les témoignages des habitants de la montagne rouge à propos du viol. Cette lecture du réel de la société tunisienne est confirmée par la préface qui atteste de la véracité de l'histoire d'Elissa.

Dans le troisième chapitre, l'étude de l'univers diégétique a permis de découvrir la panoplie des personnages qui se présente à nous. Nous avons souligné le fait que les personnages de Mellah évoluent au sein d'une communauté. Ils entretiennent des relations interhumaines avec leur entourage et leur environnement naturel. Ces rapports permettent de découvrir des relations d'accord ou de désaccord, d'harmonie ou d'opposition. Ceux, qui entourent ces protagonistes, se classent en deux catégories : les adjuvants et les opposants. Le corpus présente plusieurs adjuvants et opposants qui agissent favorablement ou défavorablement à différentes échelles. L'identification de ces êtres permet de

souligner la consistance de chacun d'eux et le degré de sa participation à l'intrigue.

L'univers romanesque est le lieu où des structures comme l'espace et le temps ont de l'influence sur le personnage. Le structuralisme nous a permis, à partir du corpus, de faire une analyse progressive et parallèle des personnages, évoluant dans des sphères géographiquement et socialement distinctes. Ces espaces, qui sont assez variés, ne sont nullement anodins. Les uns sont fermés (l'impasse), les autres sont ouverts (les lieux visités par la reine lors de la quête), ils permettent de confronter les personnages à leur environnement naturel et humain. Le saint se replie sur lui-même et fait face à sa solitude, jusqu'au délire. Elissa préfère l'isolement, dès qu'un climat d'incompréhension et d'incommunicabilité s'installe au sein du groupe.

Tout au long de l'analyse, nous avons remarqué que le personnage de Mellah se présente comme une catégorie fondamentale de saisie du réel. Il permet, d'une part, d'organiser et de comprendre le vécu et, d'autre part, d'offrir un cadre de compréhension du monde et de soi. Le personnage est porteur des marques de la société. Il suit un itinéraire qui le pousse à réclamer son droit à une construction identitaire, riche et consistante. Cette construction puise ses racines dans « *les expressions les plus vraies de la réalité* », l'espace et le temps.

La seconde partie est axée sur l'étude du personnage comme « effet de réel ». Nous avons cherché à mettre en évidence le fait que le personnage est

proche de la personne et que sa construction se base sur des références précises à la réalité. Cette partie est construite en trois chapitres.

Dans le premier chapitre, nous avons essayé de montrer, suite à Jouve et à Hamon que le personnage est le reflet de la personne. Tout comme l'homme, il est souvent présenté par une dénomination significative. En tant qu'élément évoluant au sein d'une société, il est tenu d'avoir une appellation spécifique, qui se fait grâce au nom. Le nom est la première marque qui individualise le personnage et qui le fixe comme un sujet, ayant des projets et des rôles à accomplir dans la société.

Cette appellation peut effectivement avoir une valeur symbolique ou un sens particulier. Nous avons vu, de même, que nommer un personnage, c'est lui coller un destin. Rappelons les noms des frères du saint dans *Le Conclave des pleureuses*.

Donc, l'étude du signe onomastique, comme indice de désignation individuelle et collective et comme facteur influençant le destin du personnage, peut être considérée comme une ouverture sur la vie, qui laisse entrevoir le caractère de ces êtres fictifs.

Le second point de cette partie est consacré à la description. Loin de vouloir écrire uniquement une histoire, l'auteur veut rendre compte de l'évolution de toute une société. Sachant que le personnage est, avant tout, un assemblage de plusieurs traits spécifiques, une somme d'actions et de caractéristiques physiques, la description permet d'enrichir les axes sémantiques. Ces informations sont livrées soit par le narrateur, soit par les personnages qui sont des relais de parole.

Par les différentes modalités de sa présentation, le portrait permet de saisir le réel. En tant que corps, le personnage se reconnaît comme opérateur de lisibilité. La description nous montre l'importance donnée au regard focalisateur. C'est un moyen qui permet de mettre en place un savoir, un apprentissage ou un enseignement. C'est le foyer de l'évaluation. Même la cécité, chez le saint, ne le

prive pas de « regarder » puis qu'il est doté d'un sixième sens. Là, la parole prend place pour rendre compte de l'être qui parle et qui juge, qui décrit et qui dénonce.

Le troisième chapitre est articulé en deux moments. La progression du personnage obéit à une construction physique et une construction morale. La construction morale nous informe que le sujet maghrébin est à la recherche de ses racines. Il est tiraillé entre un passé révolu et un modernisme inachevé. La quête de l'identité a révélé que le personnage veut se réapproprier son passé. Dans ce mouvement de va et de vient entre le présent et le passé, il est tantôt déçu, tantôt satisfait.

L'étude du portrait psychologique, à travers lequel se joue l'« effet de réel », est essentiellement fondée sur les modalités (le vouloir, le pouvoir, le savoir, le devoir), qui interviennent à des degrés différents dans la construction du personnage. Cet aspect n'a pas été bien exploité dans notre analyse, nous le reconnaissons.

La dernière partie est destinée à montrer que la construction du personnage répond à deux critères de réception : l'interaction entre le personnage et le lecteur d'une part, et l'interaction entre le personnage et l'auteur d'autre part. Cette partie est articulée donc en deux chapitres.

Nous avons signalé, au départ, que l'identification du lecteur au personnage et l'adoption de ses actes et de ses gestes, de ses paroles et de ses dires est une attitude de valorisation du protagoniste. Cette valorisation permet de montrer que les différentes inscriptions du personnage, respectivement dans le mythe, dans l'Histoire et dans la littérature, ont pour objectif de surdéterminer ces êtres qui donnent l'illusion d'être des personnages.

Le pacte d'écriture a pour objectif d'inscrire le personnage dans un courant de pensées. En effet, le personnage est le porte parole de son auteur. Il transmet ses idées et ses pensées. Il est porteur d'une dynamique qui assure sa

cohérence. Son inscription dans une dimension poétique et idéologique a pour effet d'analyser la sensibilité du personnage face au monde qui l'entoure. Devant certaines épreuves, il réclame d'autres refuges tels que le rêve ou la folie. C'est l'objet de nos derniers chapitres.

Dans le cadre de ce mémoire, il ne nous a pas été possible de traiter toutes les questions de façon aussi approfondie que nous l'aurions souhaitée. Nous aurions pu étudier, à titre d'exemple, la problématique du héros, selon la grille d'analyse proposée par P. Hamon dans son article « Pour un statut sémiologique du personnage. ». Une telle grille a le privilège d'étudier le héros à travers ces qualifications différentielles, sa distribution, son autonomie, et sa prédésignation conventionnelle. Il nous aurait été possible, de même, de faire une analyse du personnage, comme étant le lieu d'un « *pouvoir-faire* » et d'un « *vouloir-faire* », selon la réflexion de V. Jouve.

La démarche analytique exposée ici-même nous place pour l'instant exclusivement sur le terrain de la *poétique*. Mais, les théoriciens soulignent que le personnage est aussi le lieu d'un important « *effet de personne* ». Il présente une certaine image de la personne réelle, qui agit et qui gagne en vie. Il est également tourné vers le monde extérieur qui reflète son image, tout en expliquant sa personnalité. Il est doté d'une riche intériorité qui mérite une analyse qui se base sur la psychosociologie.

Cette approche met l'accent sur notre expérience du monde, à partir des notions de personne, de conscience et de conduite. En raison de son anthropomorphisme et de son rôle dans la représentation de la réalité, le personnage se veut être au centre des travaux modernes.

Le personnage est par excellence, le lieu de l'expérience subjective. Il s'y affirme, s'y transforme, s'y construit. Il invite le sujet récepteur à partager cette aventure, à travers le miroir de l'illusion anthropomorphe. Il se donne à lire comme un « signe » qui nous rappelle l'écriture moderne. Il serait intéressant d'étudier les limites du personnage en tant que concept traditionnel et de projeter un travail de recherche sur la réécriture.

PLAN DE LA BIBLIOGRAPHIE

Le plan de la bibliographie va du particulier au général, c'est pour cela que nous commençons par les œuvres de l'auteur Fawzi Mellah. Puis, nous passons aux différents ouvrages appartenant à la littérature maghrébine d'expression française. Le dernier volet sera consacré aux livres théoriques, qui traitent de près ou de loin la problématique de base à savoir « le personnage ».

I. Œuvres de Fawzi MELLAH :

- A. Romans
- B. Essais
- C. Pièces de théâtre

II. Littérature maghrébine de langue française :

- A. Bibliographies
- B. Anthologies
- C. Etudes et ouvrages généraux sur la littérature maghrébine d'expression française
 - Les thèses soutenues
 - Les ouvrages généraux
 - Articles

III. Champ Théorique

IV. Dictionnaires

BIBLIOGRAPHIE

« Et comment se confectionne une bibliographie ? Elle est le catalogue des textes lus par l'auteur pendant que le travaillait son projet

de l'écriture présente, elle est nécessairement limitée et incomplète.¹ »

Cette bibliographie n'est pas exhaustive parce que le corpus que nous avons consulté n'est pas assez riche. Nous avons choisi l'ordre chronologique à l'intérieur du plan.

I. ŒUVRES DE FAWZI MELLAH :

A. Romans :

- MELLAH.F, *Le conclave des pleureuses*, Seuil, 1987.
- MELLAH.F, *Elissa, la reine vagabonde*. Seuil, 1988.
- MELLAH.F, *Le Transfert des cendres*. Ed. Bénévent, Paris, 2009.

B. Essais:

- MELLAH.F, *De l'unité arabe*, Seuil, 1985.
- MELLAH.F, *Entre chien et loup, journal d'un voyageur égaré*, l'Or du temps, 1997.
- Le *T.G.M*, paru dans cahier *d'études maghrébines, villes dans l'imaginaire : Marrakech, Tunis, Alger*. Janvier 1999.
- MELLAH.F, *Clandestin en Méditerranée* (reportage), éd. Le Cherche midi, Paris, 2000.

C. Pièces de théâtre

- MELLAH.F, *Néron ou les oiseaux de passage ?* Paris, Oswald, 1973.
- MELLAH.F, *Le palais du non-retour*, Paris, Oswald, 1976.

¹ A. Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, p. 333.

II. LITTÉRATURE MAGHRÉBINE DE LANGUE FRANÇAISE :

A. Bibliographies :

- ARNAUD Jacqueline, DEJEUX Jean, KHATIBI Abdelkadir, Roth Arlette (sous la direction d'Albert MEMMI), *Bibliographie de la littérature Nord-africaine d'expression française, 1945-1962*, la Haye, Mouton, 1965.
- DEJEUX Jean, *Bibliographie des œuvres maghrébines d'expression française*, Celfan Review, Novembre, 1985.

B. Anthologies :

- ROTH Arlette, *Anthologie des écrivains maghrébins d'expression française*, Paris, Présence africaine, 1964.
- *Anthologie maghrébine par le centre pédagogique maghrébin*, Hachette, Paris, 1965.
- MEMMI Albert, *Ecrivains francophones du Maghreb*, Anthologie, Paris seghers, 1985.
- KHADHAR Hédia, *Anthologie de la poésie tunisienne de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985.
- *Anthologie du roman maghrébin, présentée par- MEMMI. A*, choix des textes par Jean DEJEUX, notice par Germaine MEMMI, Paris, Nathan, 1987.
- *Littérature Maghrébine d'expression française*, sous la direction de C Bonn, Naget Khadda et A. Alaoui. Edicef/ Aupelf, Chapitre 27, « Fawzi Mellah » par M. M'Henni, 1996.
- BONN.C, KHADDA. N, et MDARHRI-ALAOUI. A, *Littérature maghrébine d'expression française*, Edicef/ Aupelf, 1996.

C. Etudes et ouvrages généraux sur la littérature maghrébine d'expression française :

➤ Les thèses et masters soutenus :

- ARNAUD Jacqueline, *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française, le cas de Kateb YACINE*, thèse de doctorat d'Etat, université de paris III, 1978.
- DEJEUX Jean, *La littérature maghrébine d'expression française*, thèse d'université soutenue sur un ensemble de travaux (24 volumes), Université de Strasbourg II, 1979.
- Fakhfakh Najet née BEN ABDELKADER, *Elissa, entre le mythe et la réalité*, Université de Tunis, juin 1991.
- SALHA Habib, *Poétique maghrébine et intertextualité*, thèse de doctorat d'Etat, Université de Tunis I, 1992.
- Sonia Zlitni Fitouri, *Les métamorphoses du récit dans les œuvres de Rachid Boudjedra et Claude Simon*, Faculté des sciences Humaines et Sociales, 2007.
- Sabrina ZOUAGHI, *Elissa, Un roman baroque*, mémoire de master soutenu au mois de juin 2007, sous la direction du professeur Charles BONN.
- Racha Khmiri, *Le thème de l'errance dans Elissa, la reine vagabonde de F. Mellah*, soutenue en 2009 sous la direction du professeur de. H. Ben salha.
- Anissa Kaouel Mahjoubi, *Le récit poétique dans Laezza et comme un bruit d'abeille de Mohamed Dib*, mémoire de master soutenu en 2011, sous la direction du professeur Habib Ben Salha.

➤ Ouvrages généraux :

- F. Mitterrand et S. Elyes Ferchichi, *Une saison tunisienne*, Actes Sud, 1995.

- G. de Maupassant, *Pierre et Jean*, Préface « *le roman* », Édit. ALBIN MICHEL, 2007
 - Fontaine Jean, *Regards sur la littérature tunisienne*, Tunis, Cérès, 1991.
 - Jegham Najeh, *Littérature tunisienne*, L'or du temps, Tunis, 2003.
 - Fontaine Jean, *Le roman tunisien de langue française*, Sud éditions, 2004.
 - M'HENNI Mansour, *La quête du récit dans l'œuvre de Kateb Yacine*, l'or du temps, 2002.
 - M'HENNI Mansour, *Le texte mixte*, centre de publication universitaire, 2004.
 - ABASSI, Ali, *Littératures tunisiennes*, Paris, l'Harmattan, 2006.
- Articles :
- W. Kaiser, « Qui raconte le récit ? », *Poétique*, N°4, 1970.
 - T. Todorov, « introduction au vraisemblable », in *poétique de la prose*, Paris, Seuil, Coll. «poétique», 1971.
 - R. BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Poétique du récit*, paris, Seuil, 1977, collection « Points ».
 - P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage » in *poétique du récit*, Paris, Seuil, Coll points, Essais, 1977.
 - Nicole, « l'onomastique littéraire », dans *Poétique* 54, le Seuil, Paris, 1983, cité par Mansour M'henni dans la *quête du récit*, l'or du temps, 2002
 - R. Barthes « Introduction à l'analyse structurale », in *Communications*, N°8, Paris, Edit du Seuil, 1981
 - Khadhar Hédia, « Littérature tunisienne de langue française » in *Europe* octobre, 1987, N°702.
 - Bekri, Taher « Terre de haute mémoire » in *Europe*, N°702, Octobre 1987.
 - Mansour M'Henni, « Fawzi Mellah » chapitre 27 in *Littérature Maghrébine d'Expression Française* sous la direction de C. Bonn, N. Khadda et A. Alaoui, Educef/ Aupelf, 1996.

- Ali Abassi, « L'hybridation intertextuelle : Homotexte et Hétérotexte dans *Elissa, la reine vagabonde*. » dans *Le romanesque hybride II*, Sahar éditions .Septembre 1998.
- Najah Jegham, Fawzi Mellah « L'écriture ou la matrice de l'éternelle errance », paru in *Littérature tunisienne*, l'or du temps, Tunis 2003.
- Ahmed Mahfoudh, « Structure dialogique de la figure d'Elissa » dans *Elissa, la reine vagabonde* de Fawzi Mellah.
- A. Mahfoudh, « Le roman tunisien de langue française entre Tunisianité et désir d'interférences », in *Littératures Frontalières*, consulté sur Internet le 20 juin 2010.
- Alia Baccar Bornaz, « Survie d'Elissa Didon dans la Tunisie contemporaine », in *Essais sur la littérature tunisienne d'expression française*. Article consulté sur Internet le 20 janvier 2010.
- A. Mahfoudh. « Polyphonie, disfonctionnement diégétique et fonctionnement allégorique dans *le conclave des pleureuses* ». Edité dans Forum littéraire maghrébin : [file:///F:// articleconclave.htm](file:///F://articleconclave.htm)

III. Champ Théorique :

- Breton, *Manifeste du surréalisme*, Ed du Sagittaire, 1924.
- Edouard Dujardin, *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*, Paris, ED Messein, 1931
- MAURIAC, François, *Le Romancier et ses personnages*, Gallimard, Pléiade, tome II Buchet-Chastel, 1933
- SARTRE, Jean-Paul, « M. François Mauriac et la liberté », *Situations I*, NRF n° 305, 1939, Gallimard, 1947.
- Sartre, J.P, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.
- M. Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Folio, coll. Essais, 1957.
- M. Blanchot, *le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll, Folio, Essais, 1959.
- ROUSSET Jean, *Forme et signification*, Paris, 1962.

- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Editions de Minuit, 1963.
- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, 1964.
- Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- T. Todorov, *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes, Paris, Seuil, 1965
- GENETTE Gérard, *Figures I*, Seuil, 1966.
- J. Greimas, *la Sémantique structurale, Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966.
- Michel Zérafra, *Personne et personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1969.
- Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1969.
- GENETTE Gérard, *Figures II*, Seuil, Coll. Points. Paris, 1969.
- R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1970.
- Jean Rousset, *Forme et signification, Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti – édition de référence 1970 – 1^{ère} édition 1962 –
- René Wallek et Arthur Warren, *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971.
- ZERAFFA, Michel, *Personne et personnage. Le Romanesque des années 20 aux années 1950*, Klincksieck, 1971.
- H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1972.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972.
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*, Seuil, coll Points, 1972.
- Moncelet, *Essai sur le titre en littérature et dans les arts*, Editions BOF, Le Cendre, 1972.
- R. Bourneuf et R. Ouellet, *L'univers du roman*, PUF, 1972.
- R.Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. "Tel Quel", 1973.
- Bremond. C, *Logique du récit*, Paris, Ed SEUIL, 1973.
- HAMON, Philippe, *Poétique du récit*, Le Seuil, 1977.

- T. Todorov, *Poétique de la prose*, Seuil, 1978.
- TADIE.J.Y, *le récit poétique*, PUF, 1978.
- R. Fayolle, *la critique*, A. Colin, rééd., Paris, 1978.
- BELLEMIN-Noel ,J. *Vers l'inconscient du texte*, PUF, Paris, 1979.
- P. Ricoeur, *La narrativité*, éd. CNRS, Paris, 1980.
- R. Bourneuf et R. Ouellet, *l'univers du roman*, PUF, 1981.
- U. Eco, *Lector in fabula*, 1979, Traduction française, Paris, Grasset, 1985.
- KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Gallimard, 1986.
- J. Derrida, *La loi du genre*, Parages, Paris, Galilée, 1986.
- Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- S. Freud, *Sur le rêve*, Edit Folio, 1990.
- REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Bordas, 1991.
- V. Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, PUF, Collection « Ecriture », 1992.
- Ali Abassi, *Le Récit de l'œuvre à l'extrait*, Editions Biruni, 1994.
- PAGEAUX Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, A Colin « cursus », 1994.
- G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, José Conté, 1947, Rééd par Cérès en 1996.
- Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975, nouv. Ed. 1996, coll. « Points ».
- MIRAUX, Jean-Philippe, *Le personnage de roman, genèse, continuité, rupture*, Lettres 128, Nathan Université, 1997.
- JOUVE.V, *La poétique du récit*, A. Colin, 1997.
- Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard (Folio/Essais), 1988.
- GLAUDES, Pierre et REUTER, Yves, *Le personnage*, PUF, 1998.
- A. Abassi, *Le romanesque hybride II*, Tunis, Ed, Sahar, 1998.
- Henri M. Peyre, *Qu'est ce que le romantisme ?* P.U.F, 1971, Reed par Cérès Editions en 1999.

- MONTALBETTI, Christine, *Le Personnage*, Corpus, GF-Flammarion, 2003.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, Rééd. 2006
- ERMAN, Michel, *Poétique du personnage de roman*, Ellipses, 2006.

IV. Dictionnaires :

- Le dictionnaire des symboles, Robert LAFFONT, Paris, 1969.
- G. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972
- P. Larousse, *Le Grand Dictionnaire universel du XIXème siècle*, tome VI, article « *Descriptif* ».
- A.J Greimas et J. Courtès, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné des sciences du langage*, Hachette Université, 1980.
- DEJEUX Jean, *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, éd Kharthala, Paris, 1984.
- A. UBERSFELD. *Dictionnaire des personnages de tous les temps et de tous les pays*, Laffont, Paris, 1984.
- Le Robert, *Dictionnaire universel des noms propres*, Tome IV, Dictionnaires le Robert, Paris, 1986.
- Dictionnaire *le Robert* pour tous, Paris, 1994.
- O. Ducrot et J. M. SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1995.
- Artigard, Karine, Dictionnaire international des termes littéraires, [http : //www.dic.inf. index, php](http://www.dic.inf.index.php).

TABLE DES MATIERES ¹

INTRODUCTION GENERALE	P. 5
PREMIERE PARTIE : A LA DECOUVERTE DES PERSONNAGES	p. 14
Introduction	p. 15
CHAPITRE I : Les impasses des études sur le Personnage	p. 17
1- Aperçu historique et littéraire de la notion du personnage.....	p. 18

¹ « J'ai classé les « sections » et les « paragraphes » au gré des jours et des nuits, au gré de mon humeur et de mon imagination... », F. Mellah, *Elissa, la reine vagabonde*, l'introduction, p. 14.

2- Les apports théoriques sur la notion du personnage P. 19

CHAPITRE II : Les indices extérieurs du personnage p. 23

1. La poétique des titres p. 23

2. L'exploitation du genre romanesque..... p. 28

3. L'exploitation de la préface
p.32

A. Indice explicatif .. P. 32

B. Indice argumentatif
p. 33

CHAPITRE III : Identification des personnagesp. 35

1. Enumération des personnages selon l'ordre d'apparitionp. 36

2. Classement des personnages : p. 40

A. Etude particulière de l'héros et de l'héroïne p. 41.

B. Les personnages secondaires p. 44

3. Classification typologique des personnages : p. 48

CHAPITRE IV : Les indices intérieurs du personnage p. 51

1. « Les hommes-récits» : P.52

2. L'espace du personnage ou le personnage dans l'espace : p. 59

3. L'inscription du personnage dans le temps :p. 64

Conclusion de la première partie..... p. 69

DEUXIEME PARTIE : « L' EFFET - PERSONNAGE »..... p. 70

Introduction p. 71

CHAPITRE I : Une objectivité illusoire p. 73

1- Personnage et/ou personne : p.73

2- Le personnage : une détermination dénominative du personnage ...p.75

A.La nomination :lieu de désignation..... p. 76

B. La nomination : lieu de référence
p. 80

CHAPITRE II : La construction prosopographique du personnage ... p. 83

1- Fonctionnement de la description : p. 84

A. L'opération descriptive
..... p. 85

B. La sémiotique du portrait et les modalités de sa
présentation p.87

a. Fonction organisationnelle
..... p. 87

b. Fonction référentielle
..... P. 88

c. Fonction symbolique.
.....p. 89

2- La poétique du corps : p. 90

A. Le corps : opérateur de lisibilité
.....p.90

B. L'œil : foyer du regard, foyer de la cécité
p. 95

C. La voix : foyer de la parole, foyer du mutisme
p. 99

CHAPITRE III – La construction « intérieure » du personnageP. 103.

1. De l'apprentissage à la réappropriation de la culture :p.
104

2. Entre la satisfaction et la déception :	p.
107	

Conclusion de la deuxième partie	p.
109	

TROISIEME PARTIE : LE PERSONNAGE COMME « EFFET DE

LECTURE » p. 110

Introductionp.110

CHAPITRE I : Interaction personnage- lecteur : Pacte de lecture ... p.112

1. De l'esthétique de la réception : p.113

A. Horizons d'attentep. 114

B. De la multiplicité des lecteursp. 116.

2. La dimension référentielle du personnage :P. 119

A. Des personnages ancrés dans l'Histoire p. 120

B. Des personnages inscrits dans le Mythe :p. 123

a. Retour aux sources : ..	P. 125
b. Election mythique :	p. 126
C. Des personnages inscrits dans le littéraire :	p. 127
a. Du mythe universel au mythe personnel :	P. 127
b. Du mythe littéraire	p. 130

CHAPITRE II – Interaction personnage- auteur : pacte d’écriture ... p. 132

1. Dimension idéologique du personnage :	p. 132
A. De la politique	
.....	p. 133
B. Sur la société :	p. 138
a. De l’identité individuelle à l’identité groupale : .	139
b. Le désenchantement :	P. 141
c. La dénonciation :	P.144
2.Dimension poétique du personnage :	p. 148
A . L’expression de soi :	
.....	p. 151

B. L'écriture émotive	p. 152
3. Vers une dimension surréaliste des personnages :	p. 153
A. « <i>Au commencement était un rêve</i> » (<i>Elissa</i> p.159) :	p. 154
B. « <i>La folie est un rêve</i> » :	p. 156
Conclusion de la troisième partie	p. 159.
Conclusion Générale	p. 160.
Bibliographie	p. 166
Table des matières	P 174