Document généré le 15 juil. 2025 15:48

Études littéraires

Les mots et les maux de Marseille : *La Ville sans nom* de Frédéric Valabrègue
Spelling trouble in Marseille: Frédéric Valabrègue's *La Ville sans nom*

Amélie Dorais et Pierre Popovic

Volume 45, numéro 2, été 2014

Montréal, Paris, Marseille : la ville dans la littérature et le cinéma contemporains. Plus vite que le coeur des mortels

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1028983ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1028983ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)
1708-9069 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Dorais, A. & Popovic, P. (2014). Les mots et les maux de Marseille : *La Ville sans nom* de Frédéric Valabrègue. *Études littéraires*, *45*(2), 135–146. https://doi.org/10.7202/1028983ar

Résumé de l'article

Campé du côté de la Calanque de Maldormé, un SDF nommé Faria harangue et interpelle ceux qu'il appelle les « Innommables », c'est-à-dire les Marseillais (la ville fut privée de son nom durant quelques mois en 1794 par la Convention). Le choix décentré du lieu, la faconde et le caractère du personnage, le jeu sur l'intertexte (*Le Comte de Monte-Cristo* de Dumas et son abbé Faria), l'hétérogénéité générique (roman, monologue, résidus épiques) sont autant de moyens mis au service d'une critique des repères culturels, des schémas discursifs, du légendaire et des stéréotypes marseillais. C'est ainsi toute la rumeur sociale d'une ville qui est prise en écharpe, innervée par un orateur des quais qui, tour à tour, se révèle rhapsode, prédicateur ou prophète.

Tous droits réservés © Université Laval, 2015

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Les mots et les maux de Marseille : *La Ville sans nom* de Frédéric Valabrègue

Amélie Dorais et Pierre Popovic

En janvier 1794, Marseille, dont les habitants s'étaient insurgés contre la Convention, se vit privée de son nom pendant quelque quatre semaines. Un an plus tard, Edmond Dantès, faussement accusé de bonapartisme, fut emprisonné au château d'If — duquel il s'échappa, au bout de quatorze années de captivité, en se substituant à la dépouille de son mentor l'abbé Faria qu'on allait jeter à la mer, pour exercer la terrible vengeance dont ce dernier lui avait tracé les contours. Or, il appert que Faria n'était pas vraiment mort : Frédéric Valabrègue, en 1989, réchappa des eaux glacées ce « personnage oublié par son auteur[1] » et en fit le narrateur de *La Ville sans nom*, roman dont l'action se situe à une époque qui « a multiplié les échos » et où « les machines sont devenues plus bavardes que les êtres[2] » :

> Qu'allais-je devenir, moi que l'auteur laissait en plan sur le grabat d'une cellule qui n'était pas la mienne ? Hé bien, je puis faire aujourd'hui la lumière sur une page désinvoltement tournée. Je suivis quelques jours après le même chemin qu'Edmond Dantès et me réveillai de ma catalepsie dans la mer glacée, étrangement adapté au milieu aquatique[3].

Désormais, Faria séjourne l'hiver dans un hôpital psychiatrique et, l'été, dans la calanque de Maldormé. Non seulement l'abbé se présente comme un prêtre raté, mais il se dit de plus l'auteur déchu d'un *Traité de réunification de chacun par soi-même*. Dans le roman, il occupe pêle-mêle les rôles d'un prophète annonçant des malheurs à venir, d'un prédicateur invectivant les passants et d'un rhapsode assigné à la ville sans nom. Une nuit, il rêve ou cauchemarde que la ville perd de nouveau son nom. Le personnage d'Alexandre Dumas a régénéré Dantès ; celui de Frédéric Valabrègue tâche de purger la ville de ses maux, dont le principal symptôme loge dans le vocabulaire des habitants, lequel « se serait bientôt réduit à un

1 Le premier chapitre du roman s'intitule « Un personnage oublié par son auteur. L'art d'en accommoder les restes ».
2 Frédéric Valabrègue, *La Ville sans nom*, Paris, P.O.L., 1989, p. 18.
3 *Ibid.*, p. 12.

seul mot », « un mot en forme d'abcès[4] ». Narrateur intradiégétique, le plus souvent hétérodiégétique, Faria revoit et réévalue les mythes constitutifs de l'imaginaire marseillais ; il en ponctue l'inventaire du récit de ses laborieuses tentatives scripturaires. De l'« *Arma virumque cano* », où l'on chante moins la gloire de « l'Ohême » que l'infamie de ses partisans, à la page blanche du rapport d'incident d'un C.R.S. qui, après avoir abattu un jeune Arabe, « en [perd] son latin[5] », le langage des divers personnages en fait une série de doubles du narrateur. Les pages qui suivent s'attacheront à décrire un projet romanesque dont l'objectif est de restituer à la ville et aux « innommables » leur identité par le moyen d'une langue qui réinventerait la faconde et la harangue marseillaises.

Le premier élément de l'imaginaire propre à la cité phocéenne convoqué dans *La Ville sans nom* est *Le Comte de Monte-Cristo*, intertexte fort sollicité par le roman marseillais en général. Or, Dumas n'est mentionné que pour être aussitôt discrédité puisque Faria dénigre d'emblée son « créateur » : « Pas plus que je n'ai lu ce bon gros Dumas père, je n'ai aujourd'hui de passé[6]. » L'abbé, au moment d'évoquer le souvenir de ses parents, accuse en outre Marcel Pagnol, célèbre pour sa trilogie théâtrale et cinématographique *Marius*, *Fanny*, *César*, ainsi que pour ses récits d'enfance campés dans le pittoresque du Midi, de n'être qu'un « digne enfanteur de dictées pour le certificat d'étude[7] » et d'avoir donné une fausse image des Marseillais :

> À la Treille naquit le plus parisien des écrivains régionaux. Un bonhomme talentueux et doté d'un solide appétit de fric. C'est à lui que l'on doit cet archétype de bonhomie qui va si bien à notre férocité. C'est à lui que l'on doit cette image d'imbéciles heureux alors que nous sommes plus simplement de malheureux imbéciles[8].

Frédéric Valabrègue refuse ainsi de chercher du côté de la littérature un levier ou un appui par lequel la ville sans nom pourrait recouvrer, sinon acquérir, une identité.

C'est par d'autres moyens qu'il sonde un mythe tenace, ancré profondément dans l'imaginaire associé à Marseille, celui de sa « folie ». Le personnage de l'abbé Faria lui est directement rattaché, puisqu'il affirme passer tous ses hivers à l'hôpital psychiatrique. La folie attribuée au narrateur permet deux choses, l'une sur le plan descriptif — sur le plan de la description des habitants de Marseille —, l'autre sur le plan plus strictement narratif — sur le plan des mécanismes de narration. D'un côté, Faria, d'une certaine façon, « absorbe » toute la folie dont la ville est traditionnellement chargée. Peut-être l'« absorbe »-t-il, précisément parce que les comportements des « innommables » que sa harangue épingle n'apparaissent jamais tout à fait « fous ». Ils sont au contraire dûment explicables ! Dans le roman, lesdits comportements sont en effet conditionnés par trois composantes majeures : la haine, la médiocrité et la peur. De l'autre côté, cette folie postulée autorise Faria à user d'une structure

4 *Ibid.*, p. 106.
5 *Ibid.*, p. 82.
6 *Ibid.*, p. 13.
7 *Ibid.*, p. 87.
8 *Ibid.*, p. 86-87.

narrative peu conventionnelle qui fait se côtoyer, sans logique préétablie, un discours narratif et un métadiscours, c'est-à-dire une réflexion sur ce discours narratif. Ainsi, dans le premier chapitre, Faria s'interroge sur la manière dont il devrait amorcer son histoire ; il constate cependant bientôt son incapacité à construire un récit en bonne et due forme, comme en voudraient les passants de Maldormé, contre la volonté desquels il s'inscrit en faux tout au long du roman : « Des histoires, ils en veulent tous des histoires. De celles qui ont un début, un milieu et une fin[9]. » Le premier chapitre du roman témoigne avec éloquence des empêtrements narratifs de Faria. En l'espace d'une page et demie, il émet toutes les remarques suivantes :

> Il faudrait commencer par le début. […] Chacun pourrait raconter la sienne, de genèse, sans que cela offre de réelles variantes aux versions officielles, de Chaos en boîte de Pandore, de tohu-bohu en voleuse de pommes. […] De début, il n'y en a pas. […] Il faudrait donc reprendre par le début. […] Le début donc[10].

De cette façon, la narration fait sienne les mouvements de l'écrivain/orateur devant son œuvre/discours — elle intègre ses hésitations, ses reprises, ses échecs, ses désespoirs, ses stratégies, ses objectifs —, un peu comme si la narration laissait délibérément voir ses fils et ses coutures. Il y a au final deux « histoires » dans le roman de Frédéric Valabrègue, l'histoire des « maux » des Marseillais qu'essaie de raconter Faria — qui sont des « maux » dont Faria lui-même est atteint —, et l'histoire de la mise en « mots » de cette histoire, laquelle est d'autant plus difficile à tisser que c'est avec les « mots » même de la ville que Faria doit négocier sa parole. Si la mission dont est chargé le narrateur est d'inventorier et de réévaluer les mythes constitutifs de l'imaginaire marseillais, à un second niveau Faria se voudrait lui-même une sorte de capteur de la « semiosis sociale[11]», ambition qu'il exprime clairement au détour d'une énième tentative d'amorce de son récit :

> Tout autour de moi s'étendent des rumeurs. Cette époque a multiplié les échos et les machines sont devenues plus bavardes que les êtres. Ville dans sa bauge de mots que le mistral disperse sur la mer avec les fumées d'usine qui rendent le ciel écarlate de l'Estaque à Callelongue. Et s'il pleut, parfois, rarement, ce sont des mots accumulés dans les nuages qui nous pleurent dessus après avoir été filtrés par la suie, la crasse et la poussière. Ils tombent dans leur monotonie de glas et personne ne se penche pour les ramasser.
>
> Ce que je voudrais, c'est restituer ce tout-venant de rumeurs et devenir une sorte de sismographe ou de rapporteur universel. Qu'ici, dans l'anse où débouchent les faux bruits, la grossièreté générale trouve en moi son collecteur ! […] C'est là que la cité se soulage de ses plaintes et de ses cris. Logorrhéique, elle expulsa sa faconde par le fondement. Voici ce que je vais chanter, moi, le zombi de Maldormé, rhapsode pourri d'ulcères et du picrate chimique à la main : l'écoulement, l'usure, la dispersion, l'effacement[12] !

---

9 *Ibid.*, p. 56.

10 *Ibid.*, p. 11-12.

11 Sur cette notion, voir Pierre Popovic, « La sociocritique : définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, nº 151-152 (décembre 2011), p. 7-38.

12 Frédéric Valabrègue, *op. cit.*, p. 18-19.

Dans un premier mouvement, Faria montre la ville entourée — submergée, littéralement — par des mots chargés très négativement : bauge, fumées d'usine, suie, crasse, poussière. Ces mots n'appartiennent à personne et suscitent une indifférence généralisée. La phrase par laquelle débute le second paragraphe constitue la pierre angulaire du projet romanesque de Frédéric Valabrègue. La volonté, en effet, de « restituer ce tout-venant de rumeurs » consiste à donner un sens aux mots omniprésents dans la ville, à les revaloriser par une transmutation en un langage poétique. Dans un deuxième mouvement, Faria, qui voudrait être un « sismographe ou un rapporteur universel », cherche à tendre un miroir aux passants de Maldormé. C'est en leur révélant ce qu'ils sont — et ce qu'ils nient être — qu'il veut soulager la ville de « ses plaintes et de ses cris ». La purgation de la ville passe, selon lui, par l'expulsion de sa « faconde ». La volubilité marseillaise, sans aucun doute aussi renommée que sa « folie », n'est pas aucunement valorisée. La ville, dit Faria, « dramatise, en rajoute, en fait trop, et c'est son meilleur moyen pour ne rien dire », et d'ajouter : « C'est le pays du nivellement par l'emphase[13]. » En d'autres termes, les « maux » de la ville sont indissociables de ses « mots », et le procès fait à la ville et à ses habitants découle en grande partie d'un procès intenté à sa langue.

Le volet « performatif » du roman, qui consiste à purger la ville de ses maux, se manifeste dans deux des rôles adoptés par Faria, ceux de prophète et de prédicateur. Son appartenance passée aux ordres religieux le désigne pour les remplir, quand bien même la désuétude d'une telle fonction sociale lui interdit toute chance d'apparaître aux yeux des passants comme une figure d'autorité. Sa prophétie sert en fait de prétexte à l'amorce de la narration. Le rêve qu'il a fait, et qu'il suppose prémonitoire, agit comme un élément déclencheur :

> Cette nuit, […] j'ai fait un cauchemar. […] J'ai rêvé que la ville perdait à nouveau son nom. […] [L]à, les circonstances étaient bien différentes. Celles-ci, je m'en vais les conter au passé parce que je ne veux pas être mauvais prophète. [...] Non pas pour vous faire frémir, vous les passants de Maldormé, à l'éventualité d'une prochaine apocalypse, non, mais peut-être pour désamorcer l'ombre d'une catastrophe, et sans doute pour vous montrer votre folie, pour montrer à mes innommables leur folie[14].

La harangue de Faria vise par conséquent à rendre compte des « circonstances », en l'occurrence les crimes commis par les innommables, qui, selon ses prédictions, conduiront à la même punition qu'en 1794. Alors que d'une part il apparaît comme un prophète, d'autre part il se présente comme un prédicateur tendant un miroir aux passants : il les sermonne, les interpelle, mais aussi les décrit dans toute leur hideur. Cette dualité se traduit dans l'organisation du roman : sa fonction de prophète justifie la structure de la narration, puisque les séquences narratives deviennent les différents chapitres de la prophétie, tandis que sa fonction de prédicateur justifie l'étalement public de ses prophéties, puisqu'il s'est attribué la responsabilité de

13 *Ibid.*, p. 27.
14 *Ibid.*, p. 21.

purger la ville et ses habitants — une responsabilité qu'il exercera en levant le voile sur leur réelle identité.

Faria apparaît également sous les traits d'un rhapsode, ce chanteur de la Grèce antique qui allait de ville en ville en récitant des extraits de poèmes épiques. Si l'art oratoire du rhapsode est largement apparenté à celui du prophète — la voix étant, pour l'un et l'autre, le principal outil de travail —, les effets perlocutoires de ces deux types de discours sont bien distincts. À la différence du prophète qui cherche à révéler des vérités cachées, le rhapsode cherche d'abord et avant tout à divertir — ce qui rapproche Faria de la figure traditionnelle du romancier. Ainsi, pour être un bon chanteur capable de chanter des poèmes qu'il a lui-même composés, Faria se doit d'être efficace autant dans la « composition » que dans « l'interprétation ». D'un côté, les enjeux de « l'interprétation » sont discernables dans les nombreuses redites, dans les aveux de défaillance face à la progression du récit et dans les différents rôles qu'il doit jouer pour mettre et maintenir en marche son arsenal narratif. De l'autre, les enjeux de la « composition » sont perceptibles dans des séquences délibératives sur les aspects de la mise en mots, notamment dans ce passage du deuxième chapitre :

> Que signifie au juste la tentation de la fresque, celle qui consiste à vouloir tout embrasser ? Les manuels de rhétorique ne conseillent-ils pas de ne point remonter aux calendes ? Ne suffirait-il pas d'un coin de rivage vu à la loupe, d'une sorte de métonymie, d'hypallage, de synecdoque pour que l'ensemble nous soit restitué[15] ?

Dans ces lignes, le narrateur montre ses réticences face à l'emploi de procédés de substitution : il ne semble pas croire que des morceaux choisis puissent « restituer l'ensemble ». Ce n'est pas un hasard si le premier tome du *Traité de réunification de chacun par soi-même* — le seul tome publié, et dont la parution l'avait mené à son premier séjour à l'hôpital psychiatrique — s'intitulait *Comment recoller les morceaux*. Les différentes séquences narratives opèrent en fait comme autant de synecdoques : les agissements de tels ou tels innommables sont révélateurs, sinon symptomatiques, de la haine, de la médiocrité et de la peur qui règnent dans la ville sans nom. La « tentation de la fresque » amène cependant Faria à vouloir lier entre elles chacune des synecdoques ; il sait que, livrés seuls, ces « morceaux choisis » risqueraient de plafonner au niveau de la rumeur, malgré l'innovation que peut offrir le langage. Cette « tentation de la fresque » est d'ailleurs liée à l'élaboration autoréflexive du projet romanesque dans la mesure où elle permet de mettre en évidence les liens entre chacun des épisodes narratifs, de montrer les fils avec lesquels le narrateur s'efforce, tant bien que mal, à produire un tout qui serait homogène, ou du moins cohérent.

La volonté de « restituer la rumeur » et les rôles adoptés par Faria ne sont pas sans lien avec le traitement particulier de la temporalité particulière dans le roman. La rumeur est, en effet, un bruit confus dans lequel plusieurs voix s'entremêlent — et cette confusion est augmentée par l'indétermination du point d'origine de la narration, des deux narrations. Au niveau du récit de la « mise en mots », des

15 *Ibid.*, p. 20.

« prédictions » sont « cont[ées] au passé[16] » et destinées à un public qu'il s'agit de transformer. En termes plus concrets : le prophète joue au rhapsode parce qu'il craint sa propre prophétie, mais il se fait en même temps prédicateur, parce qu'il veut éduquer — élever à la hauteur des « circonstances » — ses « innommables », de façon à désamorcer ce qui se prépare et à détourner le cours du destin de la ville. En définitive, on ne sait pas toujours très bien d'où parle Faria, le narrateur fictif. Quant à son souhait de raconter l'histoire récente de la ville, on n'en connaît pas la motivation originelle. L'abbé essaie de déterminer le point par où le mal est arrivé, le moment où les choses auraient commencé à changer pour le pire. Les événements qu'il raconte et qu'il décrit ont surtout en commun de s'être déroulés en des « jours d'équinoxe, de canicule et d'incendies[17] », mais il essaie d'aller plus loin dans le passé. Il tâche de trouver un élément déclencheur évident, convaincant, mais sans succès. À chaque tentative, il emploie la même structure syntaxique : la conjonction « or », un complément circonstanciel de temps, puis un passé simple. Les deux premières occurrences de cette microstructure sont les suivantes :

> Or […], à cette époque fantôme qui appartient à un passé fictif que je voudrais écarter de l'Histoire, les yeux des passants se mirent à rassembler à des crachats[18] !

> Or, dans les deux ou trois années qui précédèrent les événements de l'équinoxe d'automne, les élus de la ville, poussés par les habitants de vieille souche, cherchèrent à se débarrasser de ce qu'ils considéraient comme une tumeur maligne[19].

Après chacun de ces essais, vu qu'il ne sait pas comment se faire succéder les actions, il doit s'en tenir à l'imparfait, lequel est le temps de la description mais aussi, peut-être, celui de la rumeur.

Faria livre une première séquence narrative au chapitre V, intitulé « Chansons réalistes ». Elle met en scène un matelot ivre, une prostituée noire et un chômeur qui « en a marre de payer pour la racaille[20] », trois personnages notoires de l'imaginaire marseillais. L'intrigue peut être résumée comme suit : lesdites « chansons réalistes » donnent à voir une prostituée qui, ne comprenant pas l'humour des matelots ivres dont les moqueries la visent, prend peur et tue l'un d'eux en voulant se défendre. La foule prend alors en chasse la prostituée, la lynche, et le chômeur raciste lui porte le coup de grâce. La conclusion de ce premier récit, qui forme l'un des pans du miroir que tend Faria aux habitants de la ville, fournit l'occasion de formuler une première critique sociale :

> Quant aux prostituées, elles en avaient terminé avec l'effeuillage de la grande déception. Elles avaient ôté leurs linges, elles avaient ôté leurs seins, elles avaient ôté leurs fesses, elles avaient ôté leurs jambes, elles avaient jeté leur touffe dans la corbeille à papier, elles avaient dégrafé leurs lèvres, retroussé comme un

16 *Ibid.*, p. 21.
17 *Ibid.*, p. 46.
18 *Ibid.*, p. 28.
19 *Ibid.*, p. 39.
20 *Ibid.*, p. 52.

> pull-over la pulpe de leur visage, replié leurs os qu'elles avaient rangés en bon ordre, munis d'une étiquette numérotée, sous l'oreiller d'un lit qu'elles n'avaient jamais ouvert[21].

Tout un nœud métaphorique fait que les prostituées « ôtent » leurs membres de la même manière qu'elles ôtent leurs linges, « dégrafent » leurs lèvres comme on dégrafe un soutien-gorge, « replient » leurs os comme on replie des vêtements. La prostituée n'est vivante qu'en surface, son corps même est aussi échangeable que les morceaux de tissu qui le couvrent et découvrent. La métaphore déplace les attributs corporels vers des couches superficielles, ce qui crée l'impression qu'elles vivent désormais à côté d'elles-mêmes ; le rythme même du passage imite le détachement avec lequel elles agissent.

Les tensions raciales occupent, dans tous les cas, une bonne part de la rumeur. Le récit qui fait intervenir le C.R.S. Francis Malgrainoux l'atteste entre autres. Malgrainoux, qui a accidentellement tué un jeune Arabe et qui doit fournir un rapport, ne trouve pas les mots pour expliquer ce qui s'est produit. Si l'expression « nuisances intempestives », qui désigne les petites infractions auxquelles s'adonnait le défunt, plaît au policier, au contraire le substantif « sensibilité », dont il voudrait parler à propos de son arme, pose problème, car l'association entre ce mot et le substantif « facilité » est trop aisée : « Toute allusion à la gâchette s'avérait impossible et Francis Malgrainoux y perdait son latin[22]. » La gâchette était-elle sensible ou le C.R.S. avait-il eu la gâchette facile[23] ? En bout de ligne, le policier devra se résoudre à mentir, lui qui sait très bien que la parole du témoin, arabe tout comme la victime, ne vaudra pas la sienne. Tout laisse croire que le chef Roger Battedaphe, qu'une prétérition de Faria ne manque pas de souligner qu'il est raciste, l'encouragera à suivre cette voie : « Non je n'en dirai pas plus ! Loin de moi toute rhétorique ! Je ne dirai pas qu'à cela Roger Battedaphe rétorqua qu'on était envahi par les bronzés[24]. » Le défaut de langue du C.R.S. est une manifestation de la haine, laquelle conditionne les agissements du chef de police. D'autres personnages xénophobes sont les deux convalescents dont Faria fait la rencontre dans le tramway qui doit le mener à la tombe de son oncle Vincent. Leur conversation colorée est rapportée directement, et en langage phonétique : « Iparé kejavé lurétusse infektué. […] Iparé kejavé lé instintin plin de fékalome. […] Imonfé labalassion du réketome. Ake mézémoroïde, jeuvivé an anfère ! Jan avé zune, pitin, é meusorté duku[25] ! »

L'abbé, auditeur malgré lui de cette conversation, remarque en particulier l'emploi du mot « angatse », lequel « soit par humour, soit par stupidité, s'était étendu pour désigner n'importe quoi[26] ». C'est l'occasion pour lui de signaler un autre symptôme de la maladie qui affecte le langage des « innommables », la dégénération :

---

21 *Ibid.*, p. 64.
22 *Ibid.*, p. 82.
23 Le C.R.S. qui s'efforce de rédiger reconduit une image stéréotypée de l'écrivain : « Il était dans les affres de l'écriture et se grattait la tête en poussant des soupirs. Des boules de papier s'accumulaient dans la corbeille. » (*Id.*)
24 *Ibid.*, p. 84.
25 *Ibid.*, p. 103.
26 *Ibid.*, p. 106.

« Bientôt le vocabulaire des innommables se serait réduit à un seul mot. On attendait que ce mot en forme d'abcès crève à son tour, que toute la bêtise ambiante soit expulsée de ce furoncle[27]. » La métaphore médicale utilisée pour décrire le mot en question suggère non seulement que la langue des innommables est aussi médiocre que ceux qui l'emploient, mais de plus qu'elle est aussi obscène que les divers maux qui affligent les convalescents du tramway.

Le chapitre XI est l'un des rares endroits où la harangue de Faria paraît sympathique à la cause de la foule. Il raconte deux événements qui se sont produits à peu près simultanément : la prise d'assaut d'un autobus par des utilisateurs du transport en commun mécontents et l'appui de la foule à deux braqueurs poursuivis par la police. Le premier événement se situe immédiatement après la fermeture du marché aux puces, alors que les pseudo-négociants attendent l'autobus avec leurs marchandises, « leur trois fois rien[28] ». Quand trois autobus, très peu fréquents à cet endroit et à ce moment précis, leur passent successivement sous le nez, les gens se révoltent. Le narrateur, décrivant l'effet de foule, s'efforce de lui donner les apparences d'un moment historique, en le chantant sur des airs épiques :

> En effet, quand quelqu'un dans la foule eut l'idée d'asperger cette cohue de voitures entourées par leurs propriétaires glapissants, une sorte de crise de nerfs et de rire secoua la foule. Le bus flambait dans son brasier de voitures. C'était joyeux comme la Saint-Jean et comme le Quatorze-Juillet ! C'était éclatant comme un chant patriotique et comme le bal des piques et des têtes coupées[29] !

Ce bref instant de grandeur épique ne dure cependant pas, si bien que, quelques lignes plus loin, Faria constate le sentiment malsain et ambigu qui habite les habitants :

> On restait avec sa joie en travers de la gorge. Et en plus de la colère inassouvie, il y avait la peur de la répression ! La colère et la culpabilité s'infectaient l'une l'autre ! Même si on riait fort d'avoir osé quelqu'un chose, on sentait qu'on s'avançait vers un point de non-retour, qu'on était exilé vers un état sauvage[30].

La foule est ainsi partagée entre la révolte et la peur, lesquelles se contaminent et se nourrissent l'une de l'autre. Le second événement raconté par l'abbé montre les habitants d'une cité prendre la défense de deux braqueurs poursuivis par la police : « Alors, sans trop savoir pourquoi, la vieille haine du gendarme, le vieil esprit frondeur réveilla les habitants de la cité[31]. » « C'est le monde à l'envers », dit encore Faria, puisque les habitants, selon leurs habitudes, réservent de bien plus

27 *Id.*
28 *Ibid.*, p. 108.
29 *Ibid.*, p. 110.
30 *Id.*
31 *Ibid.*, p. 111.

tristes sorts à leurs criminels[32]. Le narrateur a manifestement du plaisir à faire assaut de verve révolutionnaire et à voir « ses » innommables se liguer contre les forces de l'ordre. Ce changement inattendu au sein de la population est néanmoins expliqué par la soudaine révélation que les habitants ont eue de leur médiocrité. Faria a cette phrase, très cruelle, pour sa ville : « Tout ce qui se passait dans la ville sans nom, et particulièrement la mastication effrénée des sous-produits, était le résultat d'un désespoir collectif[33]. »

Ce sont ainsi l'accès ou l'excès de lucidité qui pousse les habitants à perdre toute logique dans leurs actions, et c'est alors qu'ils deviennent en quelque sorte à la merci de la « rumeur » :

> Aussi puis-je affirmer que la paranoïa collective est bien la spécialité de cette ville, bien avant l'héroïne, les règlements de compte, et les problèmes d'immigration. La rumeur est là pour attiser le feu des collines. De par leurs bavardages énervés, n'importe quel innommable est un pyromane en puissance[34].

Tout se passe comme si la langue elle-même et son essaimage dans la cité provoquaient des flambées imprévisibles et soudaines, éphémères et irrationnelles. C'est pourquoi l'enthousiasme révolutionnaire de Faria ne dure pas.

Le chapitre suivant porte sur l'Olympique de Marseille. Un lecteur aurait pu s'attendre à voir une facette plus positive de la ville et de ses habitants, quand il va être question de l'équipe de football qui fait la renommée de la ville. Le titre du chapitre, « *Arma virumque cano* », le laisse croire, lui qui calque le style du grand récit épique, à l'instar de l'incipit :

> Dans l'échelle des valeurs, bien au-dessus de l'État considéré comme une vache à lait, bien au-dessus de la municipalité considérée comme un repaire de truands et même au-dessus de la famille regardée comme un nid de profiteurs voraces, à l'égal de la mère et de la Bonne Mère, valeurs irréfutables de ces contrées excessives, il y avait l'Ohême dans le nimbe de son O et dans la chaleur de son M, l'Ohême dans la déclaration péremptoire de son H et dans le bêlement démultiplié par son accent circonflexe[35] !

Mais quelque épique que soit le souffle du passage, s'y exprime surtout un agacement face à cette échelle des valeurs, laquelle montre avec quel regard corrompu les habitants considèrent ce qui les commande. La part de positivité de « l'OM » est tout entière contenue dans la prononciation de ses initiales, de sorte que l'équipe n'existe que par les lettres qui la désignent — qu'elle n'existe ni par sa ville d'appartenance, ni par ses partisans. En fait, plutôt que de chanter la gloire de l'équipe, Faria chante l'infamie de ses partisans. Il les accuse de n'être pas même en mesure

---

32 Rappelons-nous, à titre de preuve du mauvais sort que réservent habituellement les innommables à leurs criminels, le lynchage, dont le récit est rapporté au chapitre V, de la prostituée qui a tué, en état de légitime défense, un matelot, une des « bidasses acnéiques de la France profonde fascinés par les États-Unis » (*ibid.*, p. 46).

33 *Ibid.*, p. 113.

34 *Id.*

35 *Ibid.*, p. 116.

d'aimer les légendes de leur équipe, eux qui rejettent tout ce qui n'est pas le reflet de leur propre violence : « Magnusson [un ancien joueur de talent du club] ennuyait les innommables. Ils auraient préféré que ça saigne[36]. » Les partisans se complaisent dans leur réputation de perdants. Ils éprouvent un plaisir pervers lorsque l'équipe adverse prend les devants : « Ils étaient redevenus les perdants qu'ils étaient. Et dans toutes les têtes, c'était le glas de l'apitoiement ! Glas sur nous, glas sur la ville ! Minable on est, minable on restera[37] ! » Trop occupés à célébrer leur défaite et confits dans leur délectation morose, les partisans manquent le but égalisateur. Mais quand ils s'en rendent compte, immédiatement une fête grandiose commence, en dépit du fait que « pourtant, rien n'était gagné sinon la moitié d'une victoire. Mais la moitié d'une victoire, c'était ici un triomphe[38] ». Les habitants sont ainsi prêts à célébrer la victoire comme la défaite, tant qu'elles ne sont pas officiellement proclamées. Aussi bien dire que l'issue du match n'a aucune importance — l'idéal serait qu'il n'y ait pas d'issue, car les habitants, qui ont peur de l'échec, fuient devant tout ce qui pourrait leur amener quelque chose de bien. Les dernières phrases du chapitre expriment cette fuite généralisée par l'emploi des pronoms impersonnel et indéfini qui étend l'attitude des partisans à l'attitude de tous les innommables :

> Et surtout, il fallait passer le plus vite possible à autre chose. Car qu'est-ce que ça sera bien, après ! Quelle fête, après ! Quelle future fête allait flamber comme un feu de paille, après ? On n'en savait trop rien. On se préparait à la déception suivante. On n'allait pas manquer de décevoir[39].

Bien qu'une tournure passive eût été attendue dans la dernière phrase (« on n'allait pas manquer d'être déçu »), l'emploi inopiné de l'infinitif actif indique que les innommables sont les seuls responsables de leur condition méprisable. Et ils décevront, en effet. Après un intermède où la légendaire mélomanie des Marseillais est mise à mal, Faria revient à l'après-match. Une fois cataloguées les bandes qui convergent en haut de la Canebière, sur le modèle du catalogue des navires dans l'*Iliade*, l'abbé suit l'une d'elles, qui fait intrusion dans une soirée dansante pour en terroriser les participants : « Ils se demandaient s'il y avait encore quelque chose à gâcher. Ils étaient prêts à briser tout ce que leur brutalité trouvait inconcevable. Ils auraient voulu broyer tout ce qui n'entrait pas dans la logique de leur propre réduction, de leur propre anéantissement[40]. »

Dans cette atmosphère générale, ni l'enthousiasme révolutionnaire ni le souffle épique ne conviennent à Faria. Il se souhaiterait plutôt griot. Les griots forment l'une des rares figures vraiment attachantes du roman. Avec les convalescents au langage phonétique, ils sont les seuls personnages dont le discours est directement rapporté, et auxquels Faria concède la parole. Ce dernier voudrait plus précisément être un Chéchémaye, celui qui, au Nigéria, est payé « pour qu'il se taise parce que ce qu'il risque de dire peut faire rougir la communauté », celui qui « maintient un

36 *Ibid.*, p. 120.
37 *Ibid.*, p. 122.
38 *Ibid.*, p. 123.
39 *Ibid.*, p. 123-124.
40 *Ibid.*, p. 146.

certain cap [et] qui met un frein aux impostures[41] ». Mais parce qu'il sait qu'il s'agit d'un vœu pieu, l'abbé se sent confiné au silence :

> Une coterie vous abrite bien vite, onctueuse et complaisante, qui ne dénoncera jamais vos échecs de peur que les siens se voient à leur tour dévoilés et que tout ce système de protection mutuelle, de confort dans la médiocrité, s'effondre. On peut compter sur les amis qui vous regardent vieillir pour vous fredonner des berceuses. Si vous brisez la règle de ce silence, vous vous retrouvez seul[42].

Néanmoins, le personnage de Frédéric Valabrègue rompt d'une certaine façon le silence. Quoiqu'il n'ait pu guérir la ville de ses maux, il est parvenu à en régénérer les mots, à les capter pour les redonner à entendre d'une manière qui produise un sens. Alors que le récit réussit à faire entendre au lecteur la petite musique de la cité phocéenne dans toute sa truculence, la parole de l'abbé Faria la déplace ici et là sur un plan supérieur, qui est aux antipodes de la volubilité marseillaise. Cette parole devient alors dépouillée de toute hyperbole, de toute hystérologie, ainsi que de cette violence « bouillante » et de cette expressivité si souvent associées à la langue marseillaise. Les métaphores prennent alors le ton d'une poésie attentive, nuancée, elles filent doux, évitent les effusions, mais invitent à l'imagination, comme dans cette séquence :

> La nuit dominait le Quartier. Bien sûr, lorsqu'on levait la tête, il y avait la pleine lumière cisaillée par le rebord des toits. Mais déjà aux étages, de la poussière décantait. Enfin, derrière les persiennes, c'était la nuit éternelle des pièces chaudes avec des monceaux de coussins sur des empilements de matelas où reposaient des otaries de chair blanche. Elles vous ouvraient leurs bras dans la même nuit anxieuse. Et c'était toujours la même impression de passer dessous, entre, à côté ou au travers, dans le délice des choses trouvées, et d'entrer dans des supercheries auxquelles je voulais bien croire[43].

41 *Ibid.*, p. 94.
42 *Ibid.*, p. 92-93.
43 *Ibid.*, p. 36.

Références

Popovic, Pierre, « La sociocritique : définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, nº 151-152 (décembre 2011), p. 7-38.

Valabrègue, Frédéric, *La Ville sans nom*, Paris, P.O.L., 1989.