



universität  
wien

# DISSERTATION

Titel der Dissertation

**Une voix, ce n'est pas assez...**  
**La narration multiple dans trois romans**  
**francophones des années 1980.**  
***Le Temps de Tamango* de Boubacar B. Diop,**  
***L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar**  
**et *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau.**

Verfasserin

Mag. Veronika Thiel

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. Phil.)

Wien, im Dezember 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 236 346

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Philosophie Romanistik Französisch

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann



## **DANKSAGUNG**

Mein Dank gilt:

Zohra Bouchentouf-Siagh,  
Jörg Türschmann  
und Birgit Wagner, die an der Betreuung  
dieser Dissertation beteiligt waren.

der Österreichischen Akademie der Wissenschaften,  
die das vorliegende Forschungsprojekt  
mit einem DOC-Stipendium gefördert hat.

meiner Lektorin Clémentine Benard.

meiner Mutter, meiner Kollegin Hanna Hatzmann,  
Anna, Anne, Isabell, Joachim, Julia, Maria und Olivia  
für ihre moralische Unterstützung.



A ma mère...



# Table des matières

<b>I</b>	<b>Introduction .....</b>	<b>1</b>
<b>II</b>	<b>Aspects théoriques et méthodologiques</b>	
<b>1</b>	<b>Les littératures francophones : un regroupement problématique .....</b>	<b>9</b>
	1.1 Les années 80 : une époque d'épanouissement des écritures .....	10
	1.2 Littératures francophones : un ensemble problématique.....	16
	1.3 Le statut institutionnel de la littérature francophone .....	19
<b>2</b>	<b>Aspects méthodologiques.....</b>	<b>24</b>
	2.1 Du « modèle à tiroirs » à une conception « idéal-typique » des catégories d'analyses de Genette .....	24
	2.2 Dé-limitation du concept « narration ».....	27
	2.2.1 La voix narrative : un concept problématique .....	28
	2.2.2 La narration : une construction discursive .....	29
	2.2.3 « Enveloppement réciproque » des niveaux textuel et pragmatique .....	32
	2.2.4 Une conception réductrice de la narration .....	35
	2.3 Le potentiel réflexif de la narration : la mise en scène de la parole et l'inscription légitimante.....	40
	2.4 Intérêt et problématique du concept de narration en vue de l'analyse de romans francophones .....	42
	2.5 Le narrateur entre niveau local et niveau global .....	46
	2.6 La narration multiple et le postulat de l'unicité du narrateur extradiégétique .....	53
	2.6.1 Stratification verticale et théorie polyphonique de l'énonciation..	54
	2.6.2 Enchâssement et double énonciation .....	57
	2.6.3 La narration « collective » .....	61
<b>III</b>	<b>Le Temps de Tamango : entre relativisme postmoderne et urgence d'engagement .....</b>	<b>65</b>
<b>1</b>	<b>Structures narratives du roman .....</b>	<b>68</b>
	1.1 Narration des chapitres numérotés .....	70
	1.1.1 Focalisation zéro .....	70
	1.1.2 La fonction de régie et de coordination en décomposition : transitions indéterminées et métalepses narratives .....	81
	1.2 Scénographie des chapitres « Notes » : le duo de narrateurs .....	89

1.2.1	Le narrateur-historien.....	90
1.2.2	Le narrateur-éditeur.....	94
1.3	Rapport entre les chapitres numérotés et les chapitres « Notes ».....	102
1.3.1	Le <i>topos</i> du manuscrit retrouvé.....	103
1.3.2	Ambivalence du terme « notes ».....	104
1.3.3	Éléments assurant la cohésion entre les catégories de chapitres .....	106
1.3.4	Rapport entre les instances narratives .....	109
<b>2</b>	<b>Les dimensions épistémologique, ontologique et pragmatique de la métaréflexion .....</b>	<b>117</b>
2.1	Crise épistémologique et questionnement ontologique .....	119
2.2	Dimension pragmatique et politique de la crise de la représentation.....	121
2.3	« Peut-on se battre contre un appareil politique sans faire de la politique ? » : la responsabilité de la forme .....	125
2.4	Malaise face à l'impératif postmoderne .....	130
<b>3</b>	<b>« Appeler les monstres par leur nom » et le changement de langue comme acte d'engagement.....</b>	<b>132</b>
<b>IV</b>	<b><i>L'Amour, la fantasia</i> – entre appropriation féministe et usurpation postcoloniale du discours .....</b>	<b>135</b>
<b>1</b>	<b>La narratrice homodiégétique : la décentration de la perspective singularisante de l'autodiégèse.....</b>	<b>144</b>
1.1	La narratrice homodiégétique : témoin et observatrice .....	145
1.2	Entrecroisement de l'individuel et du collectif.....	147
1.2.1	L'incipit : un exemple de généralisation du vécu individuel .....	147
1.2.2	Un parcours individuel déterminé par les structures collectives.....	149
<b>2</b>	<b>La narratrice en tant que transmettrice : le retour à l'oralité par le détour de l'écriture .....</b>	<b>151</b>
2.1	Les particularités de la transmettrice : une attitude composite et son rapport à l'histoire.....	152
2.2	Les chapitres « Voix » et le relai de l'énonciation .....	153
2.3	Les chapitres « C » : de la réécriture épique à la métaréflexion critique .....	157
2.4	Les chapitres « Corps enlacés ».....	161
<b>3</b>	<b>La narratrice historienne ou la violence de la réécriture .....</b>	<b>164</b>

3.1	La stratification énonciative : du pseudo-diégétique à l'écriture-palimpseste .....	166
3.2	Etude critique des sources .....	169
3.2.1	La narration réflexive de l'historienne.....	170
3.2.2	Perspective spatiale et temporelle .....	171
3.2.3	Perspective idéologique .....	173
3.3	Techniques de manipulation.....	180
3.3.1	Mise en perspective.....	180
3.3.2	Refocalisation .....	182
3.3.3	Corrections .....	184
3.3.4	Exrire l'oral par dessus l'écrit.....	186
3.3.5	Modification du nombre des morts : la partialité de la narratrice.....	187
3.3.6	Attaques subjectives et personnelles.....	188
3.3.7	Constructions hybrides.....	189
3.3.8	Transfocalisation.....	191
<b>4</b>	<b>L'écriture djébarienne entre preuve de compétence et mise en cause de l'ordre du discours.....</b>	<b>197</b>
<b>V</b>	<b><i>Solibo Magnifique</i> – entre abnégation masochiste et maîtrise ingénieuse .....</b>	<b>199</b>
<b>1</b>	<b>Remarques préliminaires .....</b>	<b>202</b>
1.1	Le <i>marqueur de paroles</i> : un concept hypertrophié .....	202
1.2	Enquête(s) littéraire(s) .....	207
<b>2</b>	<b><i>Solibo Magnifique</i> : une narration à modulations.....</b>	<b>211</b>
2.1	Instance(s) péritextuelle(s) .....	213
2.2	Les dimensions hétérodiégétiques .....	219
2.2.1	« Relation de personne ».....	220
2.2.2	Attitude auctoriale, omniscience et perspective collective .....	222
2.2.3	Le narrataire .....	229
2.2.4	Aspect conceptionnel et aspect médial fictif du discours narratorial .....	231
2.3	Les dimensions homodiégétiques : « Chamoiseau » et le <i>nous-des-témoins</i> .....	235
2.3.1	Fonction actoriale de « Chamoiseau » .....	236
2.3.2	<i>Nous-des-témoins</i> : la dimension collective et homodiégétique .....	238

2.2.3 La fonction narratoriale et testimoniale de « Chamoiseau » .....	240
2.3.4 L'attitude auctoriale de « Chamoiseau » .....	243
<b>3 Enchaînements des dimensions de la voix narrative.....</b>	<b>246</b>
3.1 La narration collective comme outil de modulation .....	246
3.2 Enchaînements des dimensions homodiégétiques : la présence précaire de « je » parmi « nous » .....	247
3.2.1 De l'émergence nécessaire d'un sujet narrant.....	248
3.2.2 « Chamoiseau » ou le pivot entre les niveaux narratifs .....	251
3.3 Enchaînements du <i>narrateur englobant</i> et du <i>nous-des-témoins</i> .....	254
3.4 Le <i>narrateur englobant</i> et « Chamoiseau » : entre dissociation et fusion.....	256
3.4.1 Éléments de dissociation .....	257
3.4.2 Enchevêtrement et fusion.....	259
<b>4 Processus de maturation artistique et ellipse poétologique.....</b>	<b>261</b>
<b>VI Synthèse et conclusion.....</b>	<b>267</b>
<b>VII Bibliographie.....</b>	<b>283</b>
<b>VIII Résumé en allemand et en anglais.</b> <b>Zusammenfassung in deutscher und englischer Sprache.....</b>	<b>299</b>
<b>IX Curriculum vitae .....</b>	<b>303</b>

## I. Introduction

Au commencement était la parole et cette parole qui constitue l'objet d'étude du présent projet de recherche n'est pas la parole unique, autoritaire ou totalisante d'une instance discursive qui se poserait en démiurge et qu'on pourrait appeler avec Barthes « l'Homme aux Énoncés [...] qui tient des discours hors du faire, coupé de toute production » (Barthes 1974, 54). Bien au contraire, il s'agit d'une parole narrative qui est à tout point de vue multiple, fragmentée, souvent ambivalente, parfois même contradictoire ; c'est aussi une parole autoréflexive qui affiche et reflète constamment son propre faire discursif et ses modalités d'émergences.

La parole dont il est ici question est celle des multiples instances narratives des trois romans *Le Temps de Tamango* (1981) de Boubacar Boris Diop (Sénégal), *L'Amour, la fantasia* (1985) d'Assia Djebar (Algérie) et *Solibo Magnifique* (1988) de Patrick Chamoiseau (Martinique).<sup>1</sup> Ces trois romans mettent en œuvre toutes sortes de stratégies contribuant à fragmenter, stratifier, décentrer ou multiplier la narration, qui est une catégorie d'analyse que Genette appelle également « voix ». Il s'agit de l'image véhiculée par le récit de la situation de parole et plus spécifiquement de l'acte producteur dont l'énoncé narratif serait le produit. Ce sont précisément de tels scénarios narratifs que je propose de qualifier de *narrations multiples*, à savoir des configurations où l'unicité, l'unité organique et la fonction unificatrice de l'acte narratif sont mises en doute. La narration multiple n'admet plus l'existence d'une autorité narrative centralisante qui embrasserait du regard l'univers diégétique et qui serait responsable en dernière instance de l'ensemble du récit et de la constitution du sens.

---

<sup>1</sup> Les titres des romans seront abrégés respectivement par TT, AF et SM.

Les trois romans étudiés ont donc en commun de faire doublement preuve d'une surconscience narrative,<sup>2</sup> c'est-à-dire d'une écriture consciente d'elle-même : ils mettent en scène des formes et des postures narratives défamiliarisantes qui attirent l'attention sur leurs configurations et leur mécanique internes ; cette boucle métatextuelle provoquée par les structures narratives est renforcée par une métaréflexion poussée<sup>3</sup> qui occupe souvent le devant de la scène au point d'éclipser par moment l'*histoire*, le contenu narratif.

Ces configurations hautement élaborées de la narration multiple sont l'expression d'une revendication littéraire d'écrivains francophones soucieux de manifester et de prouver leur identité et leur expression littéraire propre. Les trois romans font partie de ce mouvement d'épanouissement des littératures francophones qui s'affirme dans les années 1980.<sup>4</sup> A cette époque on peut constater un nombre croissant de textes faisant preuve d'une volonté accrue de renouveau formel. En mettant l'accent sur les explorations formelles, ces écrivains cherchent à se démarquer des pratiques d'écritures des premières générations de romanciers francophones, des modèles occidentaux ainsi que de certaines attentes et contraintes institutionnelles, notamment d'une attitude percevant les textes littéraires francophones avant tout comme de simples témoignages d'une expérience d'oppression coloniale, comme des documents ethnographiques, ou encore comme d'un instrument de la lutte anticoloniale. Pour manifester leur indépendance, ces écrivains cherchent à apporter quelque chose de nouveau à la littérature francophone et placent l'accent sur le travail d'écriture, sur la recherche formelle pour se forger leur propre expression littéraire ainsi que pour participer à la promotion des littératures francophones. Le caractère voyant et défamiliarisant des scénarios narratifs rend

---

<sup>2</sup> J'adopte ici en la transformant l'expression de « surconscience linguistique » forgée par Lise Gauvin. Selon Gauvin, le dénominateur commun des littératures dites « émergentes » serait de proposer « au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littérature dans des contextes différents. » (Gauvin 2007b, 7)

<sup>3</sup> Le terme de métaréflexion est ici employé au sens étroit où l'entend Werner Wolf, c'est-à-dire de phénomènes proprement métadiscursifs (Wolf parle d'une réflexion cognitive et fonctionnelle, « ein kognitiv-funktionales "Sich-selbst-Betrachten" ») par opposition au concept plus large d'autoréférentialité (Wolf 2001, 58).

<sup>4</sup> Outre les trois auteurs analysés, on peut par exemple penser à des textes d'écrivains tels que Werewere Liking, Sony Labou Tansi, Henri Lopes, Calixthe Beyala, Williams Sassine, Abdelwahab Meddeb, Tahar Ben Jelloun, Abdelkébir Khatibi, Rachid Mimouni, Hamid Skif, Tahar Djaout, Daniel Maximin, Maryse Condé, Édouard Glissant, Émile Ollivier, Raphaël Confiant. Cette liste est non exhaustive. Les expérimentations formelles de cette époque ont eu des précurseurs. Kateb Yacine, Driss Chraïbi, Nabile Farès, Mohammed Khaïr-Eddine, Ahmadou Kourouma, Henri Lopes ou Édouard Glissant par exemple préparent la voie au renouveau romanesque et à l'affirmation littéraire des années 80. Plusieurs de ces pionniers ont continué de publier et ont aussi participé à cet épanouissement littéraire.

ces romans reconnaissables. La poétique du fragmentaire et du divers, irréductibles mais assumés, devient leur signe distinctif.

Pour les romanciers francophones, la narration représente le lieu du discours idéal tant pour manifester leur travail d'écriture et professer leur revendication de litté- rarité au moyen de scénarios narratifs transgressifs et novateurs, que pour répon- dre au besoin aigu de légitimer, justifier et positionner leur propre pratique d'écriture. En effet, la narration constitue un véritable dispositif de légitimation en ce qu'elle permet à l'œuvre littéraire de construire et de projeter les circonstances de sa propre émergence ce qui autorise en retour son existence et sa manière d'être. A travers elle, le récit peut *montrer* son faire énonciatif, ce qui lui confère une qualité réflexive particulière : l'articulation de la narration permet à l'énoncé de gérer sa propre émergence, son rapport au monde et de forger l'image de sa production.

C'est précisément la propriété de la narration de constituer une inscription légi- timante qui la désigne comme piste de recherche pour l'étude des littératures fran- cophones. Pour celles-ci la nécessité de négocier leurs conditions de possibilités, leur légitimité, leur identité littéraire autonome, c'est-à-dire ce qui les constitue spécifiquement, se fait particulièrement pressante. Les facteurs et les circons- tances susceptibles de favoriser le caractère multiple, fragmenté et quelquefois contradictoire des trois romans sont aussi diverses que les formes et les fonctions que les stratégies jouant de la désintégration de la narration peuvent adopter.

Pour commencer, les littératures francophones doivent se situer et se positionner dans un véritable maquis de systèmes culturels de référence : elles évoluent dans des contextes postcoloniaux qui se caractérisent par la coexistence souvent con- flictuelle d'univers symboliques, de langues, d'héritages littéraires. A ces cir- constances d'émergences se rajoute un statut institutionnel particulièrement pré- caire, la lutte des écrivains dits « francophones » pour la reconnaissance et la légitimité se jouant sur trois plan : le champ franco-parisien, à l'intérieur duquel ils se trouvent dans une position marginale d'« entrance », comme le montre Pierre Halen dans ses analyses<sup>5</sup> de ce qu'il appelle le « système littéraire franco- phone », puis les champs locaux des espaces d'origine des écrivains où les textes risquent d'être taxés d'« extériorité », et enfin le niveau international où ils se trouvent en situation de concurrence avec d'autres littératures portant l'étiquette

---

<sup>5</sup> cf. Halen 2001a, 2001b, 2003.

« littératures postcoloniales » et « littératures émergentes ». Ces trois niveaux confrontent les écrivains francophones à des publics dont les acquis culturels et langagiers sont tout à fait différents et les attentes pas toujours réconciliables, ce qui appelle à des stratégies parfois tout à fait contraires qui risquent alors de rivaliser et de se superposer à l'intérieur des textes. Enfin, les trois romans participent aussi des courants de pensée et des mouvements esthétiques de leur époque. Ainsi, cette phase de l'épanouissement des littératures francophones est aussi une époque de désenchantement politique, de débandade des idéologies (notamment des idéaux révolutionnaires marxistes), d'avènement de la pensée postmoderne et avec elle de l'idée de la relativité générale des discours. C'est aussi la fin des écoles littéraires et les romanciers français retournent après la révolution romanesque déclenchée par le Nouveau Roman des années 50 à la narration tout en intégrant les expérimentations formelles des mouvements avant-gardistes des décennies précédentes. Ce développement donne lieu à une esthétique qu'on a qualifiée de « postmoderniste » qui favorise la réécriture aussi parodique que ludique des modèles et des formes traditionnelles. Malgré leur réorientation vers le réel, les productions littéraires « postmodernistes » inscrivent au sein de leur représentation narrative un questionnement ontologique mettant en doute la possibilité même du sens et exposant au moyen de techniques métafictionnelles leurs propres mécanismes.

Ces circonstances d'émergence des romans influencent sans aucun doute les stratégies d'écritures qu'un écrivain choisit de mettre en œuvre, il ne faudrait cependant pas méprendre ces stratégies de désintégration de l'unité et de l'unicité de la narration pour l'expression d'un état de fragmentation ou d'hybridité extérieur ou intérieur. Les textes et leurs structures ne fonctionnent pas comme un miroir ou un reflet de leurs circonstances d'émergence, mais – pour reprendre une formule de Pierre Halen – « comme des lieux d'inventivité et de jeu, sur la base de codes disponibles » (Halen 2003, 30).

L'objectif de la présente étude est donc de porter l'accent sur les textes et leurs structures et d'examiner, à travers l'exemple des trois romans du corpus, la question de recherche suivante : Quels sont les scénarios de narration multiple et les enjeux qui les sous-tendent ? Il s'agira en conséquence de mettre en lumière les procédés spécifiques mis en place pour désintégrer l'unité et l'unicité de la narration, en stratifiant, fragmentant, disséminant, multipliant l'image que le texte projette de sa propre émergence. C'est à partir de cette analyse des configurations de la narration qu'il sera possible de poser la question de leur potentiel signifiant

et de leur fonction en vue des questionnements relatifs aux représentations qui transparaissent à travers la métaréflexion qui se dégage dans les trois romans.

Cette étude de la narration multiple ne reposera pas sur une typologie qui à priori permettrait de classer ces stratégies selon des paramètres et des catégories prédéfinis ; pour placer les textes et leurs particularités au centre de l'intérêt de l'analyse, je propose de suivre l'exemple de l'étude *Unnatural Voices* (2006) de Brian Richardson et de procéder plutôt de manière inductive en portant l'accent sur ce en quoi consistent les spécificités des constellations narratives mises en place, leur potentiel signifiant et leur portée réflexive. La terminologie de Genette me servira de cadre indicatif, de « moyen de contraste » permettant de faire ressortir les structures mises en place par les trois romans. Cet instrument terminologique pourra être enrichi et adapté selon que les structures des textes le rendront nécessaire. Ce choix méthodologique résulte du fait qu'à ma connaissance il n'existe pas de modèle de narration multiple, ce qui peut être attribué à la diversité des phénomènes de désintégration de l'unicité et/ou de l'unité de l'instance narrative et de son acte de production. Renoncer ainsi à faire reposer l'analyse sur une typologie, permet, sinon d'éviter, du moins de diminuer l'effet inévitablement synthétisant et généralisant de la logique taxinomique inhérente à la constitution de tout modèle. Cette pensée classificatoire risquerait de niveler les spécificités des constellations narratives étudiées qui consistent bien souvent à se jouer des formes typiques et à saper ou à transgresser des normes établies et des conventions narratives que les modèles narratologiques s'efforcent précisément de dégager.

Le fait de placer délibérément l'accent sur les textes et leurs structures ne vise pas à réintroduire l'enfermement immanentiste de la narratologie d'inspiration structuraliste. Tout en maintenant pour des raisons méthodologiques la distinction entre le niveau textuel et esthétique et le niveau pragmatique et institutionnel, leur « enveloppement réciproque » – pour emprunter cette expression de Maingueneau (2004) – ne fait aucun doute. Se dégagent ainsi deux directions de recherche complémentaires : l'analyse des textes et celle des circonstances contextuelles de leur production, qu'elles soient individuelles, sociales, institutionnelles, culturelles ou historiques. Bien que pour des raisons d'économie la présente étude se consacre principalement à l'analyse des textes et ne pourra tenir compte de manière satisfaisante de la fonction, du fonctionnement et surtout de l'efficacité institutionnels des structures étudiées en tant que stratégies d'émergence, il devient ainsi possible

de penser le texte comme lieu d'inventivité. On peut alors envisager les données recueillies par l'analyse narrative comme des prises de position à l'intérieur du champ littéraire, sans pour autant réduire le texte à la simple représentation d'une réalité qui lui serait antérieure.

L'intérêt de ce projet de recherche se fonde sur la complexité et la saillance<sup>6</sup> des structures narratives observées qui appellent une analyse détaillée du travail d'écriture dont font preuve les trois romans : en effet, les diverses stratégies participant à la narration multiple sont par moment si sophistiquées et si voyantes qu'on pourrait être tenté de leur prêter un caractère ostentatoire. L'intérêt d'une telle analyse est renforcée par le fait que malgré leur caractère voyant, la critique n'a porté que très peu d'attention à ces configurations narratives et elle a jusqu'à présent omis d'étudier spécifiquement le fonctionnement de la narration dans les trois romans en question. Etant donné que les écrivains francophones doivent se forger une expression littéraire propre dans les limites de la marge relativement étroite que leur réserve le champ littéraire français, il semble d'autant plus important d'en apprécier les stratégies mises en œuvre pour exploiter et pousser jusqu'au bout les contraintes qui leurs sont imposées, voire de transgresser les limites de cette marge de manœuvre.

La présente étude se conçoit donc comme une contribution aux recherches sur les littératures francophones en proposant de fournir une analyse détaillée des constellations de la narration multiples dans les trois romans ainsi que de leur potentiel signifiant, fonctionnel et autoréflexif. Ce travail ne vise ni à élaborer une poétique francophone, c'est-à-dire à déterminer ce qui constituerait un fait littéraire francophone commun aux trois romans, ni à déceler une typologie de la narration multiple, mais au contraire à montrer en quoi consiste la spécificité des configurations narratives mises en place dans les trois romans. En réponse aux tendances généralisantes des études sur les littératures francophones, cette analyse a pour but de contribuer, au contraire, à rendre visible l'existence « d'une francophonie individuelle » (Combe 1995 11-12). De plus, la présente étude se rattache aux recherches sur le roman français des années 1980 qui, pour la plupart, ne tiennent

---

<sup>6</sup> La pertinence (au sens linguistique) de structures et de leur portée signifiante dépend largement du degré de la saillance du phénomène en question, c'est-à-dire de sa propriété de capter l'attention : selon Landragin, en « mettant avant un élément du message, elle [la saillance] dirige l'attention du sujet sur cet élément et privilégie sa prise en compte dans le processus d'interprétation » (Landragin 2004, s.p.).

pas systématiquement compte des productions littéraires dites « francophones » bien que celles-ci appartiennent au champ littéraire franco-parisien.<sup>7</sup>

Dans une première partie méthodologique, les critères sur lesquels repose la constitution du corpus seront discutés : le choix de l'époque et des auteurs, d'une part, mais aussi le regroupement sous l'étiquette problématique de « francophonie littéraire » de textes issus de zones géographiques et de contextes culturels aussi différents que le sont les Antilles, le Maghreb et l'Afrique au Sud du Sahara. Il s'agira également de revenir sur le concept central de *narration* et d'examiner les difficultés que le choix de recourir à la terminologie de Genette comme cadre indicatif pourrait représenter pour ce projet de recherche. Les trois parties suivantes seront consacrées à l'étude des constellations de la narration multiples et de leurs enjeux en suivant l'ordre de la publication des romans : *Le Temps de Tamango* (1981) de Boubacar Boris Diop, *L'Amour, la fantasia* (1985) d'Assia Djebar et *Solibo Magnifique* (1988) de Patrick Chamoiseau.

---

<sup>7</sup> Je renvoie notamment aux travaux menés par le romaniste allemand Wolfgang Asholt qui a le mérite d'avoir dégagé et regroupé les tendances du roman français de cette époque tout en négligeant entièrement les romans d'écrivains francophones (cf. Asholt 1994 ; voir aussi Asholt/Krauß 2007) ou à des études telles que celle de Dominique Viart et Bruno Vercier (2005) qui excluent de leur considération les littératures francophones (sauf exception de la littérature antillaise à laquelle il dédie un chapitre). L'étude d'Éliane Tonnet-Lacroix *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000* (2003) dont le titre suggère une étude commune de l'histoire des productions littéraires de langue française ne consacre en réalité aux littératures francophones (Québec, Maghreb, Afrique noire et Antilles) qu'une cinquantaine des quatre cents pages.



## II Aspects théoriques et méthodologiques

### 1 Les littératures francophones, un regroupement problématique : quelques remarques au sujet de la constitution du corpus.

Le regroupement de trois auteurs majeurs francophones venant de régions aussi différentes que le Maghreb (Algérie) pour Assia Djébar, l'Afrique subsaharienne (Sénégal) pour Boris Boubacar Diop et les Antilles (Martinique) pour Patrick Chamoiseau soulève la question des critères sur lesquels se fonde la constitution de mon corpus : le choix des auteurs, de l'époque, ainsi que l'étiquette controversée de « francophone » sous laquelle je propose de rassembler les trois romans appellent quelques commentaires.

**Le choix des auteurs** s'explique aisément : les romans d'Assia Djébar, de Patrick Chamoiseau et de Boris Boubacar Diop font partie de ce que l'on pourrait appeler le « canon » de la littérature francophone, en admettant qu'un « canon littéraire » n'est pas un simple corpus textuel, mais un « ensemble de pratiques de lectures [...], pratiques consacrées par les institutions, notamment à travers les programmes éducatifs et les réseaux de publications » (Moura 2001, 158-9). Les trois auteurs ont fourni un nombre considérable d'œuvres littéraires. Les carrières littéraires de Boubacar Boris Diop et de Patrick Chamoiseau débutent au tournant des années 80, époque à laquelle Assia Djébar recommence à publier après une dizaine d'années « de silence » (cf. Djébar 2001, 35 sq.) pendant laquelle l'écrivaine s'était consacrée à la réalisation de deux films.<sup>1</sup> Les trois écrivains publient principalement à Paris, souvent dans des grandes maisons d'éditions (Djébar a publié entre autres chez Lattès, Albin Michel et dernièrement Fayard, Chamoiseau chez Gallimard et Diop chez L'Harmattan, Stock et Nathan). L'intérêt des chercheurs universitaires, les traductions et les prix littéraires leur ont assuré consécration et légitimation institutionnelle. Certes, en ce qui concerne cette dernière, on peut noter une différence intéressante : alors que Djébar et Chamoiseau ont obtenu la

---

<sup>1</sup>La Nouba des femmes du Mont Chenoua (1978) et La Zerda ou les chants de l'oubli (1982)

consécration des plus hautes instances littéraires françaises (Djebar par l'élection à l'Académie française et Chamoiseau en obtenant le Prix Goncourt), la reconnaissance institutionnelle des romans de Diop s'est principalement faite au Sénégal ou plus largement en Afrique grâce au Grand prix de la République du Sénégal pour les Lettres (1990), au Prix du Bureau Sénégalais du Droit d'Auteur et au Grand prix littéraire d'Afrique noire (1998). Son œuvre romanesque n'a pas connu le même succès auprès de la critique universitaire (l'analyse de Jean Sob des procédures parodiques dans l'œuvre romanesque de cet auteur est jusqu'à présent la seule monographie consacrée à Diop) que celles de Chamoiseau et de Djebar.

### 1.1 Les années 80 : une époque d'épanouissement des écritures

En ce qui concerne **le choix de l'époque**, il faudrait en principe prendre en considération les évolutions des différents champs littéraires auxquels ces romans appartiennent ; pour des raisons d'économie, je me limiterai à quelques observations générales sur le traitement de la périodisation des littératures francophones dans la recherche. En me basant sur l'analyse de Pierre Halen, je ne considère pas les littératures dites « francophones » comme un champ littéraire homogène, mais comme un sous-système du champ littéraire français. Le choix de l'époque est donc aussi lié aux tendances du champ littéraire français.

En France, les années 1960 et 70 avaient été marquées par de fortes tendances de théorisation littéraire – d'abord par les *Nouveaux Romanciers*, puis par le mouvement *Tel Quel* et son organe, la revue littéraire du même nom. L'autonomisation progressive du champ littéraire à partir du 19<sup>e</sup> siècle qui est allé de pair avec l'idée d'autonomie de la littérature comme une fin en soi<sup>2</sup> trouve ses points culminants dans les efforts structuralistes pour définir la littérarité d'un texte par des critères formels (cf. notamment la fameuse fonction poétique du langage de Roman Jakobson présentée dans l'article *Linguistics and Poetics* en 1960), le rejet de la notion d'engagement par les Nouveaux Romanciers,<sup>3</sup> et les débats théoriques des

---

<sup>2</sup> cf. Bénichou 1973 ; Bourdieu 1992 ; Lacoue-Labarthe/Nancy 1978 ; Tonnet-Lacroix 2003, 12-16.

<sup>3</sup> Du moins si l'on s'en tient à la position de Robbe-Grillet: « [...] pour l'artiste, [...] l'art ne peut être réduit à l'état de moyen au service d'une cause qui le dépasserait, celle-ci fût-elle la plus juste, la plus exaltante ; l'artiste ne met rien au-dessus de son travail, et il s'aperçoit vite qu'il ne peut créer que pour rien ; [...] l'instant de la création ne peut que le ramener aux seuls problèmes de son art » (Robbe-Grillet 1961, 35).

années 1960 et 70 qui défendent la priorité de la forme sur le contenu, ce qui mène à des positions telles que celle de intransitivité de l'écriture (Barthes 1984 [1966]) ou de la « responsabilité de la forme » (Barthes 1978, 24).<sup>4</sup> Les expérimentations formelles deviennent par conséquent l'un des critères d'évaluation de la littérature par excellence. Malgré la désacralisation progressive de l'écrivain, c'est-à-dire du sujet créateur comme instance souveraine, l'« ère du soupçon » du roman n'a finalement que contribué à la mythification de l'*écriture*. Le début des années 80 marque un tournant. La production littéraire française de cette époque est caractérisée par un éclatement des écritures. Après la disparition de la revue *Tel Quel* en 1982, il n'y a plus d'école littéraire qui ferait autorité, ce pourquoi Jean-Pierre Salgas propose de parler d'une crise du discours de légitimation littéraire liée à la perte d'un système de référence (Salgas 1989, 54). Mitterrand remarque que le « tournant des années 80 s'est soldé par la disparition de beaucoup de maîtres à penser de la génération précédente (Barthes, Sartre, Lacan, Althusser, Goldmann, Foucault) et, avec eux, de toute une dynamique intellectuelle » (Mitterrand 1996, 104). L'éclatement des écritures et la perte des systèmes de références poétiques va de pair avec un bouleversement des idéaux politiques (cf. *ibid.*, 103). C'est donc une décennie qui connaît l'effondrement des idéologies, surtout celles d'inspiration marxiste, et au début de laquelle se dresse comme signe annonciateur de ce développement la *Condition postmoderne* (1979) de Lyotard qui y développe la thèse de la coexistence de « jeux de langage » incompatibles et de l'incrédulité à l'égard de récits totalisants. La production littéraire des années 80 se caractérise également par le retour au récit en prenant ainsi des distances par rapport au dogme de l'autotélisme littéraire ainsi que de l'idée de l'intransitivité de l'écriture littéraire, tout en intégrant les débats littéraires et théoriques des deux décennies précédentes (cf. Asholt 1994, 1-18 ; Salgas 1989, 56).

Auch wenn Schreiben nun wieder eine autorenzentrierte, transitive Tätigkeit geworden ist, heißt dies für die meisten Autoren, die in den achtziger Jahren zu schreiben beginnen, nicht, daß damit die Debatten der vorangehenden Epoche obsolet geworden wäre. Zwar gibt es auch wieder ein neoklassisches oder ein « barockes » Schreiben, doch Autoreferentialität und romaneske « Wirklichkeit als reine Möglichkeit » existieren für unsere Autoren, neben neuer Subjektivität und Intimität, nicht

---

<sup>4</sup> Cette responsabilité de la forme se retrouve déjà dans *Le Degré zéro de l'écriture*, où Barthes assigne à « la Forme [d'être] la première et la dernière instance de la responsabilité littéraire » (Barthes 1972, 64).

nur als schon historisch gewordener Erwartungshorizont. Trotz der « Wiederentdeckung des Erzählens » wirkt die Theoriedebatte der siebziger Jahre weiter. Und angesichts der Referenzproblematik jedes mimetischen Schreibens, die durch die ständig anwachsende Bilderflut verursacht wird, kann die romaneske Literatur nicht « einfach » zu den prämodernen Erzählformen von Realismus und Naturalismus zurückkehren. (Asholt 1994, 8)

En ce qui concerne la littérature francophone, les études critiques – peu importe si elles adoptent une perspective régionale, nationale ou transnationale – associent en général à cette époque de la fin des années 70 et du début des années 80 l'épanouissement général et la diversification des pratiques d'écriture littéraires. Jean-Marc Moura constate, par exemple, dans son étude *Littératures francophones et théorie postcoloniale* que malgré un apparent essoufflement de la création littéraire francophone à la fin des années 70, « les années quatre-vingt (...) allaient être le théâtre d'un impressionnant élan créateur » (Moura 2007a, 152) et Tonnet-Lacroix parle d'une « explosion de liberté créatrice des années 80-90 » (Tonnet-Lacroix 2003, 232). Les années 80 voient également l'apparition accrue de femmes écrivains sur la scène littéraire (cf. Moura 2007a, 152 ; Tonnet-Lacroix 2003, 11 ; Dejeux 1993, 46). Cet élan général conduit à une augmentation du nombre d'écrivains et de publications, la diversification des pratiques d'écriture ainsi qu'un renouveau thématique et formel des littératures dites « francophones », se voient aussi confirmés par des études plus spécifiquement consacrées aux littératures des trois zones en question.

Dans la préface à l'excellente étude *Nouvelles Ecritures Africaines* (1986) de Séwanou Dabla consacrée à la production littéraire des écrivains dits de la deuxième génération d'**Afrique au sud du Sahara**, Gérard da Silva se réjouit que la « littérature d'Afrique noire est en passe de changer de visage et d'atteindre sa véritable plénitude » (Dabla 1986, 7). Une nouvelle génération d'écrivains qui « ont en commun la conscience de rompre avec la tradition réaliste établie et de rechercher un renouvellement en profondeur lié à leur culture spécifique » (ibid., 8) aurait fait son apparition. Dabla s'emploie justement à démontrer qu'« il y a lieu de reconnaître au roman africain francophone un second souffle qui s'exprime par un foisonnement sans précédent et l'inauguration de voies nouvelles » (ibid., 17). En reprenant une expression de Roland Barthes, il détecte parmi ce foisonnement des « textes-limites » (Barthes/Nadeau 1980, 37) inaugurant des formes

nouvelles de récit et des modalités originales de narration (cf. Dabla 1986, 18).<sup>5</sup> De même, Chevrier avance « l'hypothèse qu'à la littérature délibérément réaliste, voire ethnographique de la première génération a succédé une forme de roman dont la problématique paraît à la fois plus complexe et moins assurée que par le passé, et dont les structures tout comme l'écriture sont en rupture plus ou moins nette avec celle des œuvres antérieures. A son tour, le roman africain paraît donc s'être engagé dans "l'ère du soupçon". » (Chevrier 1984, 148) Ce renouvellement romanesque est souvent rattaché à une profonde crise des valeurs, à ce désenchantement devant la réalité politique et sociale des pays africains deux décennies après leur indépendance : « avant la fin de la seconde décennie des Indépendances, l'Histoire s'est emballée, répétant et multipliant les échecs de la démocratie et d'un certain idéal humaniste que partageaient de très nombreux intellectuels africains des années 70 » (Pageaux 1985, 32). Pageaux identifie dans l'écriture romanesque de cette époque des principes d'écriture proches de ceux des nouveaux romanciers, mais qui seraient avant tout moyen d'expression « d'un certain malaise, d'un désenchantement » (ibid. 32). Chevrier constate également que bien que le roman africain de cette époque n'ait « pas renoncé entièrement à sa fonction morale et pédagogique », la contestation politique et sociale ne se fait plus de la manière manichéenne qui a pu caractériser les romans des écrivains de la première génération engagés dans la lutte et la dénonciation anti-coloniales : « le bilan qu'il [l'écrivain africain] dresse de la société contemporaine apparaît beaucoup plus difficile à cerner que par le passé » (Chevrier 1984, 39).

En ce qui concerne **la littérature francophone du Maghreb**, Jean Déjeux parle d'années « fécondes d'un bout à l'autre du Maghreb » (Déjeux 1992, 46). Le début des années 80 voit l'apparition de nouveaux romanciers et une production littéraire plus intense (cf. Déjeux 1992, 42 et 1993, 25 et 45). Les littératures dites de « transgression » s'accroissent certes au cours de cette décennie (Déjeux 1993, 45), mais ces subversions et expérimentations formelles ont des précurseurs, parmi lesquels figurent des écrivains comme Driss Chraïbi, Malek Haddad et Kateb Yacine dont le roman *Nedjma* (1965), texte fondateur de la littérature francophone, déjà « pulvérise les modèles hérités du roman réaliste balzacien » (Bonn et al. 1996, 10). De même, bien que les littératures des années 70 s'affirment dans la contestation des régimes en place, Bonn souligne qu'il ne faudrait pas les ré-

---

<sup>5</sup> Cf. également Ricard 1995, 226 et Gbanou 2004.

duire à de simples manifestations d'oppositions (ibid., 12) : ces pratiques d'écritures sont déjà marquées par des préoccupations métalittéraires « de l'écrivain, partagé entre la "sommation de dire" imposée par le groupe et la volonté de rester fidèle à la vraie nature du travail d'écriture » (ibid., 14).<sup>6</sup> Les textes des écrivains majeurs des années 80 s'intéresseront aussi et surtout « au statut de leur propre parole », ils « n'auront plus à s'affirmer en tant qu'écrivains *maghrébins*, mais sauront jouer de leur maghrébinité pour développer une écriture véritablement littéraires dans la rencontre des différents langages culturels dont ils sont les dépositaires » (ibid., 17). La montée du terrorisme en Algérie à la fin des années 80 et la guerre civile algérienne dans les années 90 voient la naissance d'une littérature dite « de l'urgence qui se réoriente de nouveau vers la réalité sociale et politique.

Les analyses attribuent général aux **romanciers antillais** des années 80 l'effort de se forger une identité littéraire propre en poussant la recherche de spécificités formelles et thématiques: « La prédominance du genre romanesque s'accroît. L'éventail des motifs et des styles s'élargit. L'espace narratif gagne en extension. Les écrivains les plus marquants apportent au roman de nouvelles ressources formelles ou thématiques. » (Toumson 2003, 114) De même, selon Daniel-Henri Pageaux la littérature antillaise francophone se serait affirmée « de façon éclatante » en cette décennie, particulièrement en ce qui concerne le roman :

Un roman nouveau s'est imposé, spécialement en Martinique. Au-delà de succès littéraires répétés, des écrits critiques, souvent dus à la plume des romanciers « créoles », ont donné une légitimité à cette nouvelle littérature en lui conférant une force polémique particulière, à l'égard tant de l'esthétique qui l'a précédée (la Négritude) que de l'ordre culturel franco-occidental dominant et qui est nommé « universel ». (Pageaux 2001, 83)

La production romanesque antillaise des années 80 est également marquée par une réflexion métalittéraire fréquente qui se manifeste dans les textes,<sup>7</sup> aussi bien que dans des essais, des études et des manifestes théoriques qui vont considérablement marquer la production littéraire de cette époque. Ainsi, en 1981 Edouard Glissant, qui avait déjà développé le concept d'*antillanité* dès la fin des années 60, publie *Discours Antillais*. Ses réflexions sur l'identité antillaise inspirent et influencent « une nouvelle génération qui, suivant à son gré les pas de la littérature glissan-

---

<sup>6</sup> Cf. aussi Heiler 2005.

<sup>7</sup> Ainsi, Moudileno signale « la présence presque systématique d'un personnage d'écrivain dans les romans d'auteurs martiniquais et guadeloupéens » (1997, 5).

tienne, essaie, après 1985, de mettre ce concept [l'antillanité ; V.T.] à l'œuvre » (Picanço 2000, 72).

Si cet épanouissement peut être envisagé comme un signe d'affirmation et de revendication d'une expression et d'une identité littéraire autonome, il ne s'agit cependant pas d'en tirer hâtivement des conclusions pour affirmer que les années 1980 seraient l'époque où les littératures des anciennes colonies accéderaient finalement et intégralement à l'indépendance par rapport à l'ancienne métropole. D'une part, je soutiens à l'instar de Moura qu'il n'y a pas, « comme le voudrait la téléologie du sens commun, de *passage* d'une littérature européenne colonialiste à des littératures autochtones rendues à la vertueuse authenticité des cultures indépendantes. La transition du colonialisme au postcolonialisme est plurielle, marquée de tendances hétérogènes qu'il serait vain d'assimiler à des évolutions claires [...]» (Moura 2007a, 63). D'autre part, il s'agit de renoncer à la tentation de se faire l'avocat d'écrivains en « position dominée » comme c'est le cas de certaines critiques bien-pensantes célébrant de manière peu différenciée les textes en question comme des actes de résistance et subversion menant à l'expression d'une identité non aliénée enfin retrouvée. A l'instar de Halen, je soutiens que ce type d'approches critiques qui insiste sur la diversité et la différence des cultures « loin d'être le produit de la généreuse reconnaissance du système, est le résultat d'une injonction à laquelle il n'est pas simple de se dérober » (Halen 2003, 29). Cet éloge de la différence serait au contraire là pour « masquer un autre type de diversité et de différence, celle des statuts et des positions institutionnelles » (Halen 2001a, 65) et risque en conséquence d'éclipser le rapport d'influence, sinon de dépendance, qui subsiste et s'exerce notamment à travers cette attractivité que le centre parisien a toujours pour un grand nombre d'écrivains francophones.

[...] ce qui est présenté comme différence et diversité « culturelle » n'est effectivement pas ce qui ferait contradiction avec l'unité du système. Au contraire, la diversité « culturelle » semble bien le costume avec lequel on habille la diversité réelle, celle des positions inégalitaires à l'intérieur du système. Celles-ci, parce qu'elles constituent des *conditions de possibilité* pour l'énonciation littéraire, ne sauraient être sans conséquence sur les poétiques et les stylistiques [...]. (ibid. 65-66)

Revenons à présent sur le concept controversé de la « francophonie » afin de mettre en lumière quelques implications qui se cachent derrière cette étiquette.

## 1.2 Littératures francophones : un ensemble problématique

Les différentes tentatives de regrouper les littératures francophones, que ce soit sous les termes de littératures francophones, de francophonie littéraire, de littératures émergentes en langue ou d'expression française ou francographe, de littératures du sud, posent tout compte fait le même problème : la constitution et définition de leur objet d'étude. Sans revenir en détail sur les débats autour du terme de « littérature francophone »<sup>8</sup>, il semble cependant indispensable d'explicitier les présupposés théoriques sur lesquels se fonde le corpus de cette étude.

Les problèmes sont connus : Alors que dans son acception la plus stricte, il faudrait entendre par « littérature francophone » toute littérature écrite en langue française, le terme est généralement employé pour opposer la littérature française (métropolitaine) à la littérature francophone (hors de France continentale), ce qui regroupe, en théorie, les productions littéraires en langue française des quatre coins du monde et donc d'espaces aussi éloignés et dissemblables que la Suisse et le Maghreb, le Québec et les pays francophones africains au sud du Sahara, la Réunion et la Martinique. Le problème majeur que pose ce regroupement sous l'étiquette commune de « littératures francophones » est l'ensemble extrêmement hétérogène ainsi constitué. La légitimité de cette étiquette se voit en outre remise en question par des inconsistances révélatrices, consistant par exemple à incorporer des auteurs tels que Beckett, Ionesco ou Rousseau à la littérature française, alors que les productions littéraires d'auteurs issus de la migration ou des DOM-TOM sont généralement classées dans la littérature francophone, bien qu'il s'agisse d'écrivains qui ont pour la grande majorité la nationalité française et dont la production littéraire naît à l'intérieur des frontières administratives de la France ou en France métropolitaine.

Même si l'on prenait en compte seulement des littératures qui se sont développées à la suite de la colonisation dans des régions dont le processus de décolonisation ou de départementalisation n'a eu lieu qu'au 20<sup>e</sup> siècle (ce qui exclut les productions littéraires francophones européennes ainsi que québécoises), la complexité de l'objet d'étude risquerait tout de même de déconstruire la pertinence de l'ensemble. Ainsi, la diversité du contexte d'émergence des trois romans interdit de les placer sur une base linguistique ou culturelle commune.

---

<sup>8</sup> Cf. Beniamino 1999, Moura 2007a, Combe 2010.

Il a été abondamment démontré que le critère linguistique à lui tout seul ne peut assurer l'unité de l'ensemble des littératures francophones et Pierre Halen rappelle à ce propos que

[...] l'emploi d'une langue commune ne suffit évidemment pas à constituer un ensemble institutionnel. Quant à la vieille idée selon laquelle la langue induirait automatiquement un certain nombre de valeurs humaines qui seraient communes à ses locuteurs, – vieille idée toujours ranimée par d'aucuns, et qu'on trouve souvent résumée par l'idée de *francité* –, elle est tout aussi abstraite et n'a pas de signification proprement littéraire; en outre elle joue trop visiblement le rôle d'une idéologie propice, soutenant l'institution politique de la Francophonie [...]. (Halen 2001a, 55).

Ce que les trois espaces ont cependant en commun, c'est leur passé colonial qui détermine un certain rapport à la France, à sa langue et à sa culture, bien qu'il faille tout de suite relativiser ce point commun en soulignant le fait que la colonisation et les répercussions de cette domination ne sont pas des phénomènes homogènes. Ce rapport post-colonial notamment à la langue et à la forme d'expression littéraire qu'est le roman entraîne pour les écrivains la nécessité de légitimer et d'expliquer leur propre pratique d'écriture. Leurs productions littéraires s'inscrivent « dans un contexte où coexistent des univers symboliques différents dont l'un a d'abord été imposé et a reçu le statut de modèle » (Moura 2007b, 186):

Dans cette situation, la construction par l'œuvre de son propre contexte énonciatif est à la fois plus complexe et plus importante. [...] il s'agit d'établir son texte dans un milieu instable (et d'abord au plan linguistique), où les hiérarchies sont fluctuantes, les publics hétérogènes, et souvent de le faire reconnaître sur une scène littéraire lointaine. (ibid., 186)

Les littératures nationales ou régionales de ces zones francophones ont donc certainement en commun le fait d'être contraintes de se réinventer à partir d'un héritage multiple et conflictuel. Cependant, aussi fondée que cette piste de lecture puisse être, elle a aussi mené à une réception très étroite et parfois réductrice de la littérature francophone. Ainsi Beniamino critique que « le texte francophone n'est pensé que dans le cadre des conditions (ou du moins de *certaines* conditions, *toujours les mêmes*) qui l'ont vu naître, courant ainsi le risque de le voir disqualifié » (Beniamino 1999, 204) :

En effet, en diachronie, le renvoi du texte francophone au moment qui l'a vu naître le réduit à s'inscrire dans une problématique de l'imitation se traduisant, dans le discours critique, par des métaphores fondées sur une vision organiciste et historiciste d'une histoire littéraire conçue sur le modèle de l'ontogenèse de l'individu [...]. Mais les risques ne sont pas moins grands si l'on se situe en synchronie car ce qui peut alors être en cause est la « littérarité » des textes francophones : il peut être tentant de

faire dépendre leur compréhension d'une bonne connaissance anthropologique du terrain... (Beniamino 1999, 204sq.)

De même, Claire Riffard remarque que « dans le cas des études francophones, contrairement aux études de littérature française, l'étude des littératures a été et est encore souvent superposée à une étude des civilisations, comme si les littératures francophones valaient moins par leurs qualités proprement littéraires que par leur intérêt ethnologique. On rabat ainsi la valeur littéraire sur la portée informative » (Riffard 2006, s.p.). Cette observation rejoint celle de Charles Bonn qui constate qu'un « survol de la majorité des recensions critiques comme des travaux universitaires sur ces écrivains montre que, le plus souvent, le travail d'écriture est ignoré ou gommé au profit du contenu. » (Bonn 1996, 8, note 3) L'un des premiers à critiquer cette tendance thématique du discours sur les littératures francophones était Mouralis qui signale déjà la prédominance d'approches privilégiant des lectures fondées sur des critères culturels et idéologiques et ignorant par conséquent le travail d'écriture (Mouralis 1984, 358). Mouralis souligne aussi le rôle ambivalent qu'a pu jouer le contexte d'émergence postcolonial pour la reconnaissance institutionnelle de ces œuvres :

Les littératures des pays anciennement colonisés par la France sont des littératures émergentes, dans un contexte de décolonisation auquel elles doivent à la fois leur promotion et leur semi-stagnation. Promotion parce que l'actualité soudaine des régions géo-politiques auxquelles elles appartiennent les a fait bénéficier d'une attention plus grande du public. Semi-stagnation parce que ce même public les a souvent installées dans une dépendance par rapport à cette actualité qui a rendu plus difficile leur reconnaissance comme littératures à part entière plutôt que comme simples témoignages ou documents de circonstances. » (Mouralis 2001, 27)

Les lectures culturalisantes, qui tendent à aborder les littératures francophones comme le produit des conditions qui les auraient vu naître, prolongent ce faisant une pratique discursive exotisante du discours critique littéraire en refusant à l'écrivain francophone le statut de créateur. Il semblerait, en effet que, comme le remarque Charles Bonn au sujet de la littérature maghrébine d'expression française, « la dimension littéraire est suspecte, comme si l'écrivain issu d'espaces culturels "exotiques" (et même à l'intérieur de la société française pour les écrivains "beurs") n'avait pas le droit de faire un véritable travail d'écrivain et devait se cantonner à un rôle d' "informateur" : le paternalisme littéraire guette donc une lecture qui réclame le document, le témoignage ou la description transparente » (Bonn 1996, 8).

### 1.3 Le statut institutionnel de la littérature francophone

L'analyse institutionnelle de Pierre Halen offre une alternative intéressante aux tentatives de définition classiques de la francophonie qui reposent sur des critères linguistiques, contextuels ou culturels. Halen propose d'aborder le problème de la définition des littératures francophones par le biais de leur statut institutionnel. Il part de l'observation que l'ensemble que les littératures francophones sont supposées former est loin de constituer un champ cohérent. Il ne serait donc pas possible de parler d'un « champ littéraire francophone » (cf. Halen 2001a, 55). C'est la raison pour laquelle il réserve le terme de champ au « centre franco-parisien y compris dans son attractivité vis-à-vis des zones "périphériques" » (Halen 2003, 27) ainsi qu'aux champs locaux (nationaux ou régionaux). Pour désigner l'ensemble problématique des littératures dites « francophones », il propose de parler de *système littéraire francophone* qui regrouperait toutes les productions littéraires de langue française concernées par l'attractivité du centre mais qui ne sont pas présentées comme françaises (cf. Halen 2003, 27 et 2001a, 60). Ce qui constitue l'unité du système littéraire francophone est donc « son unification *pratique* dans et par l'institution éditoriale et critique du centre franco-parisien » (Halen 2001a, 59). Les productions du système littéraire francophone se caractérisent par une « topologie institutionnelle » très complexe : leur lutte pour la reconnaissance et la légitimité connaît selon l'analyse de Halen une triple structure en ce qu'elle s'effectuerait au niveau des champs locaux (plus ou moins développés), à celui du système francophone où la production littéraire « participe *volens* du champ franco-parisien », et enfin au niveau mondial (cf. Halen 2001a, 60 ; 2003, 28). Ces productions littéraires se situent donc à l'intersection d'influences et d'attentes souvent contradictoires et difficiles à réconcilier.

Si l'on admet que dans les années 80 les trois champs locaux en question disposaient d'une force symbolique et matérielle négligeable comparée à celle du champ franco-parisien, le rôle de centre d'attraction que joue Paris pour les écrivains issus de zones francophones à l'extérieur de la France métropolitaine devient encore plus évident. C'est en effet le champ littéraire français qui offre aux écrivains francophones les débouchés non seulement en France, mais aussi au plan international : « c'est au deuxième niveau que continuent à se décider, à la fois, la possibilité d'accéder au troisième niveau (via les traductions) et celle de trouver, dans les autres zones francophones, ce premier débouché international »

(Halen 2001a, 60). Les productions littéraires des zones francophones entretiennent donc un rapport sinon de dépendance, du moins d'attraction – bien que dans une mesure variable – avec le champ français « dont les productions propres et les jugements de valeur (*indexications*) continuent à s'exporter vers les périphéries » (Halen 2001a, 59).

Le *système littéraire francophone* apparaît ainsi comme « espace d'entrée dans le champ central » (Halen 2003, 27). Cette entrée dans le champ central ainsi que l'obtention de la reconnaissance par ses institutions est liée à des conditions, des contraintes, des modalités particulières qui confèrent à ces productions dites « francophones » un statut particulier dans le champ français. Le cadre de production et de réception institutionnel, qui constitue les « *conditions de possibilité* pour l'énonciation littéraire », ne saurait « être sans conséquence sur les poétiques et les stylistiques [...] » (Halen 2001a, 65-66). Les écrivains francophones voulant entrer et s'imposer dans le champ central sont contraints de « s'adapter au verrou que constitue le rapport centre contre périphérie. Pour faire jouer ce verrou, certains acteurs peuvent être tentés, ou se trouvent même obligés, de jouer la carte de la différence exotique, qui n'est pas le moindre des héritages laissés par le différentialisme colonial » (Halen 2001b, 30). La distinction *français versus francophone* décrit donc selon Halen une différence « entre les positions et, dès lors, entre les stratégies et aussi entre les productions. [...] [C]ette différence ne trouve pas sa raison d'être dans ce que le discours officiel nous présente comme son origine indépassable, à savoir les "cultures" diverses, mais plutôt, comme nous le voyons dès à présent, dans l'inégalité, matérielle et symbolique à la fois, qui organise les positions à l'intérieur du système<sup>9</sup> » (Halen 2001a, 62).

Halen n'envisage que deux voies pour l'écrivain francophone qui veut obtenir une reconnaissance dans le champ littéraire : l'assimilation qui implique l'éradication de toutes les marques spécifiantes indiquant une identité étrangère, ou au contraire la spécification – qui selon Halen serait la plus courante – consistant à afficher des « marques génériques, stylistiques, thématiques, topographiques, etc. à même de produire, dans le public visé, l'image de la zone de référence »<sup>10</sup> (Halen 2001a, 66). Cette deuxième stratégie d'exploitation de la spécification répondrait

---

<sup>9</sup> L'emploi du terme « système » à cet endroit prête à confusion. Les inégalités dont il est question concernent à mon sens les différences de position des productions littéraires françaises et francophones du champ français et non pas celles du système littéraire francophone.

<sup>10</sup> Halen parle aussi de « zones imaginaires d'identification » (Halen 2003, 29).

d'ailleurs la demande d'exotisme du public, à cette attente des textes qu'ils "expriment" une identité particulière, révèlent la culture des espaces d'émergences, que leur écriture accuse des inflexions de(s) langues maternelles ainsi que de l'imaginaire spécifique des sociétés d'origine des écrivains. Halen concède également l'existence d'une autre forme « plus radicale et plus subtile à la fois, celle de l'irrégularité » (Halen 2001, 66). Il relativise cependant les chances de réussites d'une telle posture de « désobéissance » qui ne serait pas nécessairement profitable pour obtenir la reconnaissance et acquérir un capital symbolique :

Dans la relation *centre vs périphérie*, l'exploitation plus ou moins habile des signes exotiques est encore un mode de l'obéissance, puisque le dictionnaire et la grammaire qui organisent les énoncés sont encore déterminés par le centre où ils doivent être lus. A cette obéissance relative, on peut en effet préférer l'insoumission, et chercher à entrer avec davantage de fracas sur la scène [...]. Il s'agit là cependant d'une stratégie d'émergence qui ne s'adapte pas facilement au système littéraire francophone, dans la mesure où l'insoumis s'affiche comme un rival par rapport aux valeurs du centre, et non seulement comme un candidat à la valorisation par le centre. Or, celui-ci reste maître de la valorisation et de ses formes sociales. (Halen 2001a, 67)

L'analyse de Halen rejoint en cela celle de Mouralis qui avait déjà au début des années 80 signalé cette marge de manœuvre relativement étroite dont disposent les écrivains francophones voulant s'imposer dans le champ franco-parisien, et étant pour ce faire « conduit à adopter la démarche même du discours exotique » :

Il fallait en particulier que les œuvres puissent s'inscrire dans l'évolution générale de la littérature européenne pour ne pas trop dérouter le public [...]. Mais il fallait en même temps que les œuvres puissent se différencier de la production européenne du moment et présentent donc une tonalité spécifique – sans excès cependant – qui révélerait ainsi aux lecteurs européens l'apport propre de l'Afrique à la littérature contemporaine. Si bien que, pour être reconnue, puis publiée et appréciée de la critique, l'œuvre d'un auteur africain devait répondre en fait à deux exigences contradictoires : d'un côté elle devait être susceptible de s'intégrer dans la production européenne, de l'autre elle devait présenter la marque de son origine africaine. Il lui fallait en somme être différente, mais de façon relative, sinon elle perdait toute chance d'être lue. L'écrivain africain se trouvait ainsi conduit à adopter la démarche même du discours exotique. » (Mouralis 1984, 136)

De même John Erickson souligne au sujet de textes postcoloniaux soucieux de subvertir les structures du modèle européen à des fins de revendication et de contestation que « [t]o remain effective and not be completely marginalized, however, contestatory discourse that seeks to subvert the rules and norms of the dominant

discourse must pull up short of rupture and unintelligibility. “So in relation to the norm, its violation strives for the greatest possible distance, but *without* disconnection” »<sup>11</sup> (Erickson 1991, 103).

Selon Halen, les marqueurs spécifiants ne sont donc pas des traces « authentiques » de la culture des zones d’origines ni l’expression d’une identité, elles travailleraient seules « pour obtenir une *reconnaissance* » :

Il ne s’agit donc pas ici de précision ethnologique, sociologique ou géographique, non plus d’ailleurs que de mensonge ou de fabrication : la vérité de ces signes est dans leur fonctionnement. (Halen 2001a, 66)

Ces constructions seraient donc principalement à envisager comme stratégies de positionnement plus ou moins conformistes et complaisantes visant à s’imposer dans le champ littéraire franco-parisien.

En ce que l’approche de Halen ne s’intéresse expressément qu’à l’analyse institutionnelle des positionnements littéraires, elle comporte le risque d’éclipser le caractère multifonctionnel et multidirectionnel de ces stratégies d’écritures. Il ne fait aucun doute que la question des conditions de possibilités de la production littéraire francophone ne peut être détachée de l’attraction de la force matérielle et symbolique du champ franco-parisien et de ses modalités et contraintes d’entrées. Cependant, il ne faudrait pas pour autant sous-estimer l’importance que les écrivains accordent du moins dans l’idée aux liens qui les relient aux champs locaux de leurs espaces d’origine. Qui dit « entrance » dans le champ littéraire français, implique en même temps sinon « rupture » ou « sortie », du moins « délaissement » et « éloignement » d’un autre champ. Halen ne mentionne ce facteur qu’en passant à la fin de ses « réflexions complémentaires » sur le système littéraire francophone lorsqu’il remarque que celui-ci « serait ainsi marqué, non seulement par des phénomènes d’entrance, mais aussi des *sortances*, des abandons, non moins significatifs » (Halen 2003, 35). La forte orientation de ces productions littéraires vers le champ franco-parisien comporte toujours également un risque d’extériorité par rapport aux champs locaux des zones d’origines : une extériorité multiple (linguistique, institutionnelle, culturelle, géographique ou encore thématique) qui risque de mettre en doute la légitimité de leur existence littéraire spécifique et autonome.

Pour répondre à cette nécessité de positionnement particulièrement pressante qui résulte du fait de ne pouvoir réconcilier facilement les attentes et les exigences des

---

<sup>11</sup> Erickson cite Terdiman (1990, 69).

différents champs et de leurs normes, contraintes et publics respectifs, j'avancerais que les auteurs francophones mettent en place des stratégies complexes et polyvalentes, sinon ambivalentes et pluridirectionnelles, notamment au niveau de ce dispositif de légitimation que représente la narration afin de justifier, d'expliquer et d'autoriser leur pratique littéraire.

Si l'on peut certainement s'accorder sur le fait que les modalités d'entrée ne laissent qu'une marge de manœuvre étroite aux écrivains francophones, cela n'exclut en principe pas que certaines de ces productions littéraires relevant du système littéraire francophone exploitent, subvertissent et contestent cette marge avec beaucoup d'ingéniosité. Or, pour être appréciées à leur juste valeur, leurs stratégies textuelles appellent des analyses détaillées, puisque c'est précisément à travers elles que les textes revendiquent leur caractère d'inventivité et de créativité, d'une part, et manifestent leur potentiel contestataire ou au contraire conformiste, d'autre part.

## 2 Aspects méthodologiques

### 2.1 Du « modèle à tiroirs » à une conception « idéal-typique » des catégories d'analyses de Genette

Comme il a déjà été souligné en introduction, l'objectif de la présente étude consiste non pas à dégager ce qui constituerait le fait littéraire commun des trois textes du corpus, mais à placer l'accent sur les particularités structurelles des configurations narratives, leur potentiel signifiant et leur portée réflexive. L'étude intitulée *Unnatural Voices* (2006) de Brian Richardson servira de modèle : Richardson renonce à faire reposer son analyse sur une typologie qui à priori permettrait de classer les constellations narratives étudiées selon des paramètres et des catégories prédéfinis : « such an inductive approach is essential because many extreme forms of narration seem to have been invented precisely to transgress fundamental linguistic and rhetorical categories » (Richardson 2006, ix).

Ce choix méthodologique résulte du fait qu'à ma connaissance il n'existe pas de modèle de narration multiple,<sup>12</sup> ce qui peut être imputé à la diversité des phénomènes de désintégration de l'unicité et de l'unité de la narration. Renoncer ainsi à faire reposer l'analyse sur une typologie, permet, sinon d'éviter, du moins de diminuer l'effet synthétisant et généralisant de la logique taxinomique inhérente à la constitution de tout modèle. Cette pensée classificatoire risquerait de niveler les spécificités des constellations narratives des trois romans qui consistent

---

<sup>12</sup> Il existe bien sûr un grand nombre d'analyses qui traitent de stratégies narratives particulières contribuant à affecter l'unité et l'unicité de la narration. Parmi ces formes narratives on peut nommer à titre d'exemples l'enchâssement (Bal 1981 et 1997, Rimmon-Kenan 1984), la mise en abyme (Dällenbach 1977), la métalepse narrative (Genette 2004, Pier/Schaeffer 2005), la narration collective et/ou plurielle (Lanser 1992, Margolin 2000, Wagner 2006a) notamment la narration à la première personne du pluriel (Fludernik 1996, Richardson 2006, 37-60), la narration à perspectives multiples (Nünning 2000), la narration à fluctuations pronominales (Richardson 1994). De telles techniques narratives qui se jouent des formes typiques et des conventions narratives ont surtout été théorisées de manière plus systématique par la narratologie cognitive ainsi que par des analyses consacrées à la littérature « postmoderniste ». L'étude *Unnatural Voices* de Richardson (2006) traite en huit chapitres des phénomènes participant de la transgression de catégories linguistiques et narratives classiques : comme ce qu'il appelle les narrateurs « post-anthropomorphiques », les formes de narration utilisant la deuxième personne, la narration à la première personne du pluriel, les fluctuations pronominales, les narrateurs non fiables et l'auteur impliqué. Dans le cadre de ses travaux sur la narratologie cognitive, Monika Fludernik s'intéresse elle aussi à des formes narratives transgressant les schémas cognitifs qui régissent la production et la réception de textes narratifs. Dans *Towards a « Natural » Narratology* (1996) elle consacre deux chapitres à des phénomènes tels que les formes de narration collective, les stratégies de subversion du système déictique et les alternations pronominales (Fludernik 1996, 222-310).

bien souvent à se jouer des formes typiques et à saper ou à transgresser des normes établies et des conventions narratives que les modèles narratologiques s'efforcent précisément de dégager.

La terminologie de Genette me servira de cadre indicatif, sinon de « moyen de contraste » permettant de faire ressortir les structures mises en place par les trois romans. Cet instrument terminologique pourra être enrichi et adapté au besoin. Le recours à Genette pourrait étonner : d'une part, parce que le caractère structuraliste et la logique taxinomique de son approche s'opposent en principe à l'objectif de la présente étude qui consiste à analyser de façon détaillée des actualisations concrètes de la narration, d'autre part, parce que l'évolution de la narratologie et des études narratives de ces vingt dernières années a donné lieu à une distanciation progressive par rapport aux origines structuralistes et formalistes de la discipline, ce qui a amené David Herman à parler de « narratologies post-classiques »<sup>13</sup> (cf. Hermann 1997 et 1999). Ce choix méthodologique appelle donc quelques commentaires.

D'abord, on peut certainement reconnaître aux catégories descriptives de Genette l'avantage d'être largement connues : elles figurent dans presque tous les manuels d'introduction à l'analyse de textes littéraires et sont donc à la portée de tout le monde, ce qui évite de compliquer une situation terminologique en matière d'analyse narrative déjà suffisamment embrouillée. Cependant, cette divulgation du modèle a également contribué à sa vulgarisation, au sens péjoratif du terme, en ce qu'elle a encouragé un maniement peu différencié et critique des catégories descriptives. N'oublions pas que le modèle de Genette n'a initialement pas été conçu comme *méthode* d'analyse narrative. En appliquant telles quelles les catégories aux textes, en forçant les structures particulières dans ce corset taxinomique, la spécificité du traitement de la narration dans les textes étudiés passe facilement inaperçue. Ce risque est d'autant plus grand que la narratologie et ses modèles n'occupent souvent qu'une fonction de science auxiliaire et que les phénomènes ponctuels relevés pour illustrer une certaine lecture ne reposent que

---

<sup>13</sup> Différents articles se consacrent à l'analyse de l'évolution de la narratologie d'inspiration structuraliste vers ce qu'on appelle les narratologies postclassiques – généralement plus orientées vers des questionnements contextuels et thématiques que formels et structurels. La construction de modèles descriptifs systématiques a fait place à des analyses narratives portant d'avantage l'accent sur les manifestations textuelles particulières. Cf. Prince 2006 et 2008, Herman 1997 et 1999, Fludernik 2005, 36-59 ; Nünning/Nünning 2002.

rarement sur une analyse systématique de la configuration de la narration dans son ensemble.

Ensuite, parmi les avantages du modèle de Genette, on peut compter sa relative simplicité. Bien que la terminologie proposée puisse paraître encombrante, elle fournit un schéma descriptif succinct qui peut servir de cadre méthodologique indicatif et qui peut être assez aisément enrichi et adapté. Cependant, dans le cas de textes qui mettent en place des stratégies transgressant les formes conventionnelles, cette simplicité du modèle pourrait s'avérer réductrice : l'effet synthétisant et généralisant de la pensée taxinomique inhérente à la catégorisation de Genette risque de niveler les spécificités structurelles des constellations narratives étudiées. Or, en renonçant à appliquer les catégories descriptives comme une taxinomie « à tiroirs », il est possible d'atténuer leur effet synthétisant et réducteur. Au lieu de faire entrer à tous prix les configurations narratives des romans du corpus dans le tableau à double entrée qui définit quatre types fondamentaux de la narration (cf. Genette 1972, 256), les catégories proposées par Genette seront adoptées non pas comme formes archétypiques, mais « idéales-typiques »<sup>14</sup> (Max Weber) en suivant ainsi l'exemple du schéma narratif de Franz Stanzel :

Es sei hier noch einmal nachdrücklich klargestellt, daß die typischen ES [Erzählsituationen/situations narratives; V.T.] als Idealtypen konzipiert sind und als solche keinerlei vorschreibenden Charakter haben. Das Wesen von Idealtypen besteht nach Max Weber gerade darin, Abstraktion, gedankliche Konstruktion bleiben zu müssen, eine Abstraktion, die von keinem Werk realisiert werden kann: « Je schärfer und eindeutiger konstruiert die Idealtypen sind, je weltfremder sie also sind, desto besser leisten sie ihren Dienst terminologisch und klassifikatorisch sowohl wie heuristisch. »<sup>15</sup> (Stanzel 2001, 20)

Au lieu de les utiliser comme un moule dans lequel il faudrait forcer les structures des textes étudiés, les catégories descriptives serviront de « moyen de contraste » permettant de mieux faire ressortir les spécificités des configurations narratives concrètes des trois romans. L'analyse détaillée de configurations narratives qui remettent en question les formes idéal-typiques dégagées par Genette représente un intérêt heuristique pour la narratologie, comme le fait également valoir Gerald

---

<sup>14</sup> Le concept du « type idéal » ou de l'« idéal-type » (Idealtypus) a été proposé par Max Weber. Il s'agit d'un outil d'analyse qui permet de définir un phénomène par ses traits caractéristiques les plus généraux. L'« idéal-type » est un modèle intelligible permettant d'appréhender une réalité protéiforme et complexe ; il ne prétend pas être une transcription de la réalité, mais un outil de pensée. (cf. Weber 1988)

<sup>15</sup> Stanzel cite ici Max Weber 1988, 190 sq.

Prince qui souligne le rapport potentiellement complémentaire entre les narratologies classiques et postclassiques, les premières étant préoccupées par la question de la grammaire, et les deuxièmes par les structures concrètes de textes narratifs : « l'examen d'un texte dans un contexte particulier peut illuminer les mécanismes du récit, éprouver la validité et la rigueur des différentes catégories ou distinctions narratologiques et identifier des éléments que l'on a trop négligés ou dont on a trop sous-estimé ou surestimé l'importance narrative » (Prince 2006, s.p.).

Enfin, le principal reproche fait à la narratologie d'inspiration structuraliste concerne son enfermement immanentiste.<sup>16</sup> Il faudra revenir sur cette problématique dans le cadre du chapitre consacré à la définition et à la délimitation du concept de *narration* afin de montrer que dans le cas du modèle de Genette la clôture textuelle peut conceptuellement être contournée en la remplaçant par l'idée d'un « enveloppement réciproque » des niveaux textuel et pragmatique.

## 2.2 *Dé-limitation du concept « narration »*

Dans un premier temps, il faudra donc revenir sur le concept de *narration* tel qu'il a été défini par Genette. Cette notion sera confrontée à d'autres, notamment à celle de *scénographie* introduit par Maingueneau, afin de dégager les limites et les problématiques de la catégorie d'analyse de la *narration*. En effet, en vue du présent projet d'étude, l'approche de Genette présente des difficultés qui exigent quelques commentaires. On verra que la narration occupe une fonction de dispositif de légitimation, ce qui explique aussi que cette catégorie d'analyse représente un intérêt particulier pour la critique de textes francophones dont l'émergence et l'identité littéraire s'avèrent précaires. Il faudra toutefois également prendre en considération les difficultés que peut représenter l'entreprise consistant à appliquer à des romans francophones une terminologie fondée sur un corpus restreint de textes européens. Ensuite, puisque que la narration au sens où l'entend Genette relève de la macrostructure, ses catégories descriptives ne

---

<sup>16</sup> A titre, d'exemple je renvoie à la critique de la narratologue féministe Susan Lanser selon laquelle les principaux inconvénients des approches formalistes et structuralistes sont « the concentration on the quantifiable and on binary oppositions; [...] adherence to a supposedly value-free methodology; and, most critically, an isolation of texts from extraliterary contexts and from their ideological base. » (Lanser 1981, 39 ; *italique ajouté*)

permettent pas de saisir le fonctionnement et la configuration interne de la narration. Pour combler cette lacune méthodologique du modèle de Genette, l'analyse du fonctionnement du narrateur sera rattachée à des analyses du personnage romanesque. Enfin, étant donné que le modèle de Genette repose implicitement sur le postulat de l'unicité du sujet narrant extradiégétique, nous examinerons dans quelle mesure ce schéma narratif permet d'envisager des configurations de narration multiple.

### **2.2.1 La voix narrative : un concept problématique**

Avant d'aborder l'analyse du concept de *narration*, le terme *voix* qui figure dans le titre de la présente étude appelle un commentaire. Genette introduit la métaphore de la *voix* pour désigner le rapport entre le discours narratif et son instance productrice, mais il emploie les deux termes *voix* et *narration* de manière plus ou moins synonymique. Le concept de *narration* a cependant l'avantage d'être moins ambivalent que celui de *voix*. Dans l'introduction de *Figures III*, Genette qualifie les désignations de ses deux catégories d'analyse majeures « mode » et « voix » de « métaphores linguistiques » (Genette 1972, 75). Il dit avoir emprunté la notion de *voix* à la grammaire où il désigne l'« aspect de l'action verbale dans ses rapports avec le sujet » et il précise tout de suite que « le sujet dont il s'agit ici est celui de l'énoncé, alors que pour nous la *voix* désignera un rapport avec le sujet (et plus généralement l'instance) de l'énonciation » (1972, 76). Genette dit avoir préféré le concept de *voix* à celui de *personne* pour « adopter un terme aux connotations psychologiques un peu (très peu, hélas) moins marquées » (ibid. 76). Malgré sa mise en garde de ne point hypostasier cet instrument terminologique, c'est-à-dire d'en « convertir en substance ce qui n'est à chaque fois qu'un ordre de relations » (ibid. 76), Genette succombe lui-même à la connotation anthropomorphique du terme *voix* en affirmant que « la voix du narrateur est bien toujours donnée comme celle d'une personne, fût-elle anonyme » (Genette 1983, 43). Ainsi, la métaphore de la *voix narrative* finit par impliquer la présence d'une instance narrative comme source unique du discours narratif qui se porterait garante de l'unité organique du texte et de la constitution du sens. Le concept de *voix* risque donc, comme le souligne entre autres Mieke Bal « d'être mis au service d'une récupération de l'autorité de l'auteur » (Bal

2001, 13).<sup>17</sup> « Pour remédier à cette naturalisation de la voix » (ibid. 14), Bal propose de parler d'une « poétique “techno” de la voix-x<sup>18</sup> ajoutée » ce qui permettrait de poser « la question de l'identité mais non pas aux dépens d'une compréhension de la rhétorique narrative » (ibid. 16) :

Comme *effet* de rhétorique, la voix-x prise comme techniquement « ajoutée » plutôt que comme « source », origine, cause, intention du récit, a besoin de prendre le lecteur au piège, mais justement parce qu'elle n'est pas « naturelle » ; son effet est construit, au dépens de la visibilité de sa construction [...]. L'identité – « qui parle? » – se présente dès lors comme « ajoutée », comme aspect indispensable mais toujours sujet au questionnement. Le cadre de la poétique « techno » sert à mettre en lumière ce fait socialement capital que l'identité est *prothèse*. (ibid. 17)

Dans une visée similaire et afin de souligner que la narration est bien un effet produit par le texte, Birgit Wagner, qui reprend la métaphore de la *voix narrative*, propose de la définir comme étant « le support métaphorique de tout énoncé dans le procès de narration » (Wagner 2006b, 139). Le statut métaphorique de la *voix narrative* de textes écrits se déduirait des théories linguistiques de l'énonciation qui ont été développées à partir des modèles de la production verbale orale :

Im hin- und Herlaufen des mündlichen Diskurses besitzt jede Stimme physische Realität und jede Äußerung einen eindeutig identifizierbaren Ursprung. Beim Übergang zur Schriftlichkeit ändert sich das auf zweifache Weise: Die Stimme wird entmaterialisiert, und jede schriftliche Äußerung kann einerseits dem textexternen Schreiber/der Schreiberin, andererseits der textinternen “Stimme” zugeordnet werden. Diese (Text-)Stimme ist mithin ein Texteffekt, genauer: *ein Dispositiv des Textes*. Dieses Dispositiv installiert zu haben, fällt in die Verantwortung des Schreibers/der Schreiberin [...]. (Wagner 2006a, 144)

### 2.2.2 *La narration : une construction discursive*

Le concept de *narration* tel que je propose de l'adopter dans le cadre de ce travail a été défini par Gérard Genette comme « acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place » (Genette 1972, 72). Genette base son concept sur celui d'*énonciation* d'Émile Benveniste :

On sait que la linguistique a mis quelque temps à entreprendre de rendre compte de ce que Benveniste a nommé la *subjectivité dans le langage*,

---

<sup>17</sup> Nombreux sont ceux qui comme Mieke Bal critiquent les implications problématiques de la catégorie de la voix : Voir entre autres Blanchard 1992, Gibson 1996 (143-178), Fludernik 1996 (245 sq.), Marti 1999, Brenkman 2000, Blödorn/Langer/Scheffel 2006b, Blödorn/Langer 2006, Jongeneel 2006 ; Scheffel 2006.

<sup>18</sup> Dans l'article « Voix/voie narrative : la voix métaphorée » (2001), Bal emploie l'expression « voix-x » pour parler du concept narratologique et « voix » pour désigner la voix humaine.

c'est-à-dire de passer de l'analyse des énoncés à celle des rapports entre ces énoncés et leur instance productrice – ce que l'on nomme aujourd'hui leur *énonciation*. Il semble que la poétique éprouve une difficulté comparable à aborder l'instance productrice du discours narratif, instance à laquelle nous avons réservé le terme, parallèle, de *narration*. (ibid. 226)

Benveniste propose initialement d'entendre par énonciation la « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (Benveniste 1974, 80) tout en précisant que l'objet de son intérêt n'est pas « l'acte même de produire un énoncé », mais bien « le texte de l'énoncé » (Benveniste 1974, 80) ; il propose en conséquence de « définir l'énonciation dans le cadre formel de sa réalisation » : « [n]ous tentons d'esquisser, à l'intérieur de la langue, les caractères formels de l'énonciation à partir de la manifestation individuelle qu'elle actualise. » (ibid., 81)

Dès les travaux de Benveniste, auxquels Genette se réfère, la distinction entre l'acte de production réel et la représentation formelle de l'énonciation au niveau de l'énoncé est clairement posée.<sup>19</sup> Cette distinction méthodologique évite de prendre l'énonciation d'un texte, qui est une construction discursive, pour une trace de l'acte de production réel, ou pour une présence de l'auteur dans son texte, ce qui est tout à fait essentiel dans le cas de textes narratifs fictionnels où la narration fait partie intégrante de ce que Schmid appelle le *monde représenté*. Ainsi, Schmid propose de distinguer entre le *monde narré* (ce que Genette appelle la *diégèse*) et le *monde représenté* qui comprend à la fois le *monde narré* et l'acte de narration fictif qui l'aurait engendré :

Die *erzählte Welt* ist jene Welt, die vom Erzähler entworfen wird. Die vom Autor *dargestellte Welt* erschöpft sich freilich nicht in der erzählten Welt. In die dargestellte Welt gehen auch der Erzähler, sein Adressat und das Erzählen selbst ein. Der Erzähler, der von ihm vorausgesetzte Hörer oder Leser und der Erzählakt sind im fiktionalen Werk dargestellte und folglich fiktive Einheiten. Somit wird im Erzählwerk nicht einfach erzählt, sondern ein Erzählakt dargestellt.  
(Schmid 2008, 41)

L'objectif des analyses de l'énonciation est donc – pour reprendre la formule proposée par Oswald Ducrot pour définir la discipline qu'il appelle « pragmatique

---

<sup>19</sup> La terminologie qui traduit le mieux cette distinction entre l'acte producteur et l'image de l'énonciation véhiculée par l'énoncé est proposée par Greimas et Courtés qui ont forgé l'expression d' « énonciation énoncée » : « Une confusion regrettable est souvent entretenue entre l'énonciation proprement dite, dont le mode d'existence est d'être le présupposé logique de l'énoncé, et l'**énonciation énoncée** (ou rapportée) qui n'est que le simulacre imitant, à l'intérieur du discours, le faire énonciatif » (Greimas/Courtés 1979, 128). Étant donné son caractère quelque peu encombrant, je ne l'adopterai pas dans le cadre de cette étude.

linguistique » ou encore « pragmatique sémantique » (Ducrot 1984, 173) – « de rendre compte de ce qui, selon l'énoncé, est fait par la parole », c'est-à-dire de décrire « les images de l'énonciation qui sont véhiculées à travers l'énoncé » : « Il ne s'agit plus de ce que l'on fait en parlant, mais de ce que la parole, d'après l'énoncé lui-même, est censée faire. » (ibid. 174)

Cette distinction entre l'acte de production réel et l'image de l'énonciation véhiculée par l'énoncé étant posée, deux remarques s'imposent. D'abord, bien que les concepts de *narration* et d'*énonciation* ainsi définis semblent à première vue être moins chargés de connotations que la métaphore de la *voix*, ils risquent tout de même de créer une confusion entre la représentation du sujet d'énonciation au niveau de l'énoncé et les questions de l'origine de l'énoncé et de l'intention de son instance productrice. De ce fait, le concept de *narration* risque de reproduire « cette concaténation des quatre “facteurs de la vérité” » qui selon Bal est « inhérente à l'idée même d'auteur comme “voix”, justement, pourvue d'autorité, pourvue du pouvoir de *se dire* comme *sujet*, *intention*, *origine* et *cause* de l'œuvre » (Bal 2001, 13). En se basant sur Maingueneau, on peut souligner dès à présent qu'il ne s'agit pas ici de réintroduire par le biais de l'énonciation la conception très spécifique d'un sujet autonome qui crée sur le modèle du moi divin *ex nihilo* à partir de sa propre intériorité une parole libre de toute influence extérieure :

La conception de l'énonciation que rejette l'analyse du discours [...] ce serait une conception de l'énonciation qui permettrait de réintroduire, avec un appareil conceptuel nouveau, ce contre quoi s'est construite la linguistique du discours, l'autonomie du sujet, de la « parole » libre. L'énonciation ne doit pas déboucher sur une prise de possession du monde et de la langue par la subjectivité. Autrement dit, l'énonciation ne doit pas amener à poser que le sujet est « à la source du sens » (M. Pêcheux), sorte de point originel fixe qui orienterait les significations, et serait porteur d'« intentions », de choix explicites. Il faut donc refuser de voir dans l'énonciation l'acte individuel d'utilisation qui, dans une perspective saussurienne, permet de dépasser la « langue », comme pur système de signes et d'introduire un rapport au monde social.  
(Maingueneau 1976, 100)

Il faut également souligner qu'il ne s'agit pas de réintroduire et de soutenir l'idée de la clôture textuelle et d'un enfermement immanentiste aussi réducteur que suranné. Comme le soulignent Maingueneau et Cossutta, il ne s'agit pas de chercher

[...] comme dans la démarche structuraliste, une théorie de « l'articulation » entre le texte et une réalité muette, non-textuelle : cela reviendrait à présupposer le partage même qu'on cherche à surmonter. En fait, l'énonciation se déploie comme dispositif de légitimation de l'espace de sa propre énonciation [...]. (Maingueneau/Cossutta 1995, 114-115).

### 2.2.3 « *Enveloppement réciproque* » des niveaux textuel et pragmatique

Les contributions de Maingueneau aux analyses du discours ont l'avantage par rapport au modèle d'inspiration structuraliste de Genette de ne pas exclure la dimension pragmatique des textes en envisageant l'enveloppement réciproque des niveaux discursif et institutionnel sans cependant les confondre :

Les écrivains produisent des œuvres, mais écrivains et œuvres sont en un sens eux-mêmes produits par tout un complexe institutionnel de pratiques. On doit ainsi donner tout son poids à l'*institution discursive*, terme où se mêlent inextricablement l'institution comme action d'établir, processus de construction légitime, et l'institution au sens usuel d'une organisation de pratiques et d'appareils. [...] La relation entre « institution » et « discursive » implique un enveloppement réciproque : le discours n'advient que s'il se manifeste à travers ces institutions de parole que sont les genres de discours [...]; de son côté, l'institution littéraire elle-même est sans cesse reconfigurée par les discours qu'elle rend possible. Chaque geste créateur mobilise, qu'il veuille ou non, l'espace qui le rend possible, et ce même espace ne tient que par les gestes créateurs qu'il rend possibles. (Maingueneau 2004, 42)

Maingueneau propose de distinguer « trois scènes, qui jouent sur des plans complémentaires » (ibid. 191) permettant de saisir la scène d'énonciation complexe de la communication littéraire : la *scène englobante*, la *scène générique* et la *scénographie*. En vue de l'analyse des configurations de la narration multiple mises en place dans les trois romans, c'est la dernière de ces trois scènes qu'on retiendra en particulier, puisque c'est celle « par laquelle l'œuvre elle-même définit la situation de parole dont elle prétend être le produit » (Maingueneau 2005, 12).

C'est dans la scénographie, à la fois condition et produit de l'œuvre, à la fois « dans l'œuvre » et ce qui la porte, que se valident les statuts d'énonciateur et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (*topographie*) et le temps (*chronographie*) à partir desquels se développe l'énonciation. » (Maingueneau 2004, 192)

Bien que la présente étude ne pourra aborder la question qu'en passant, on peut néanmoins esquisser brièvement cette idée d'un « enveloppement réciproque »

afin de rendre visible le potentiel multidirectionnel des structures narratives dont la portée fonctionnelle et signifiante ne se limite pas aux frontières du texte.

Les deux autres scènes mentionnées par Maingueneau relèvent, comme leur nom et leur fonction l'indiquent, de l'ordre de la pragmatique et des conditions de l'encodage et du décodage du message par le producteur (auteur) et le récepteur (lecteur) : ainsi, les *scènes englobante* et *générique* correspondent respectivement au type de discours (par exemple religieux, littéraire, politique) et aux conditions d'énonciation attachées à chaque genre à travers lesquels un texte est énoncé. C'est seulement grâce à ces deux scènes que le lecteur peut déterminer dans quel espace il faut se placer pour interpréter un texte, c'est-à-dire comment celui-ci s'inscrit dans le monde. Du point de vue de la production, ces deux scènes permettent également de rendre compte des modalités et des contraintes institutionnelles du champ littéraire qui ne sauraient être sans influence sur les stratégies d'écritures mises en œuvre. Cette approche de Maingueneau permet donc de penser ensemble les dimensions textuelle et institutionnelle sans pour autant remotiver la conception de l'énonciation comme étant une articulation du texte sur le monde, ou pire un reflet des conditions de production. Les contraintes et les modalités du champ littéraire influencent indéniablement les choix et stratégies textuelles mises en œuvre par les écrivains en quête de reconnaissance, qui cherchent à trouver dans le cadre institutionnel de nouvelles façons de dire ou au contraire à satisfaire les attentes en recourant à des stratégies qui ont fait leurs preuves. Au lieu de concevoir le texte comme un miroir des circonstances de production, cette approche permet de l'appréhender comme lieu de positionnements stratégiques, peu importe si les stratégies de positionnement font preuve d'inventivité ou au contraire de conformisme. Si toute œuvre littéraire ne présente pas nécessairement des formes et des structures transgressives et novatrices, on peut toutefois admettre que les formes narratives relèvent de cette recherche de reconnaissance et de légitimation institutionnelles et que tout texte met en œuvre des stratégies dont la fonction est d'en assurer le positionnement dans le champ (cf. Bourdieu 1992).

Du côté de la narratologie, l'idée d'interdépendance des dimensions textuelle et pragmatique a surtout conduit à faire valoir la portée idéologique des structures narratives. Ainsi, Lanser remarque par exemple au début de son analyse *Fictions of Authority* : « Narration entails social relationships and thus involves far more than the technical imperatives for getting a story told. » (Lanser 1992, 4) Lanser

dégage deux utilisations divergentes du concept voix, l'une féministe, l'autre narratologique :

When feminists talk about voice, we are usually referring to the behavior of actual or fictional persons and groups who assert woman-centered points of view. [...] When narrative theorists talk about voice, we are usually concerned with formal structures and not with the causes, ideologies, or social implications of particular narrative practices. With a few exceptions, feminist criticism does not ordinarily consider the technical aspects of narration, and narrative poetics does not ordinarily consider the social proprieties and political implications of narrative voice. (Lanser 1992, 4)<sup>20</sup>

C'est en se basant sur cette analyse que Birgit Wagner définit ce qu'elle propose d'appeler le « double statut » de la *voix narrative* et qui permet de penser ensemble ces deux conceptions divergentes de la voix :

Der doppelte Status der Stimme erlaubt es also, narrative Techniken nicht als Produkte von Ideologie, sondern als ideologische Praxis, als performative Akte zu begreifen. Mit der Kategorie « Stimme » lassen sich somit innerhalb des Universums der Texte sowohl poetologische als auch ethisch-politische Fragestellungen analysieren. Mehr noch: Die Interdependenz dieser Fragestellungen tritt offen zu Tage; das Politische der Ästhetik und das Ästhetische der Politik stellen sich in ihrer Untrennbarkeit zur Schau. (Wagner, B. 2006a, 144-145)

Ces réflexions d'ordre narratologique rejoignent donc l'idée d'un « enveloppement réciproque » des niveaux textuel et pragmatique proposée par Maingueneau. Bien que l'objectif de la présente étude consiste à proposer une analyse des stratégies narratives mises en place dans les romans du corpus, il ne s'agit pas pour autant de réintroduire la clôture textuelle de la narratologie d'inspiration structuraliste. Les deux plans – celui du texte et celui des circonstances d'émergence – exigent chacun des analyses détaillées qui sont certes complémentaires, mais pas substituables. Frank Wagner signale le fait que Genette introduit dès *Palimpsestes* le syntagme d'un « structuralisme ouvert ».<sup>21</sup> Selon lui celui-ci implique déjà l'idée d'« une démarche respectueuse des structures formelles des textes, mais non astreinte à un respect de principe de

---

<sup>20</sup> La même remarque est d'ailleurs valable pour ce qui est des analyses des littératures francophones s'inspirant des théories post-coloniales.

<sup>21</sup> Wagner fait référence au passage suivant : « Cette lecture relationnelle (lire deux ou plusieurs textes *en fonction* l'un de l'autre) est sans doute l'occasion d'exercer ce que j'appellerai, usant d'un vocabulaire démodé, un *structuralisme ouvert*. Car il y a, dans ce domaine, deux structuralismes, l'un de la clôture du texte et du déchiffrement des structures internes : c'est par exemple celui de la fameuse analyse des *Chats* par Jakobson et Lévi-Strauss. L'autre structuralisme, c'est par exemple celui des *Mythologiques*, où l'on voit comment un texte (un mythe) peut – si l'on veut bien l'y aider – “en lire un autre” ». (Genette 1982, 452).

l'enfermement immanentiste » (Wagner, F. 2004, 105). Bien que F. Wagner affirme lui aussi « l'enveloppement réciproque » des dimensions esthétique et pragmatique qu'il juge « absolument indissociables » (ibid. 109), il concède toutefois que le « respect des particularités structurales et plus généralement formelles des textes est [...] absolument indispensable à la saisie de leur spécificité » (ibid. 110). F. Wagner conclut son analyse par une mise en garde que j'aimerais faire mienne : « c'est en effet – évidence trop souvent oubliée – aux spécificités de la littérature qu'il appartient de déterminer les modalités de nos approches théorico-critiques – et non pas l'inverse » (ibid. 115) Il s'agira donc, tout en adoptant la terminologie de Genette comme cadre indicatif, d'enrichir, d'affiner et d'adapter cet instrument d'analyse aux romans étudiés, veillant ainsi non pas à démontrer la viabilité du modèle, mais à faire valoir les spécificités des configurations narratives mises en place. Bien que dans la présente étude la distinction entre le niveau textuel et esthétique et le niveau pragmatique et institutionnel sera maintenue pour des raisons méthodologiques, leur interaction et interdépendance ne peuvent faire aucun doute.

#### **2.2.4 Une conception réductrice de la narration**

Pour revenir après cette parenthèse aux concepts de *scénographie* et de *narration*, on peut à présent opposer une définition large qui désigne la scène d'énonciation telle qu'elle se construit à travers le texte, à un emploi plus étroit qui limite le champ d'étude à l'instance d'énonciation. En effet, Maingueneau et Genette mettent tous deux l'accent sur l'instance responsable et ne prêtent que très peu d'attention aux autres facteurs déterminants (notamment la dimension spatio-temporelle) de cette scène d'énonciation.

Le concept de *scénographie* défini par Maingueneau inclut théoriquement le sujet, l'espace et le temps d'énonciation, en basant ainsi explicitement la scénographie sur les trois éléments centraux de la deixis : personne, temps et lieu.

C'est dans la scénographie [...] que se valident les statuts d'énonciateur et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (*topographie*) et le temps (*chronographie*) à partir desquels se développe l'énonciation. (Maingueneau 2004, 192)

En pratique, dans ses travaux qui portent sur l'énonciation de textes littéraires, Maingueneau n'insiste pas davantage sur les déterminations spatio-temporelles.

Mais il introduit un concept supplémentaire pour rendre compte du rapport du discours à une voix fondamentale, c'est-à-dire à son origine énonciative : la notion aristotélicienne d'*ethos*. Bien que Maingueneau qualifie cette catégorie d'*ethos* comme « partie prenante de la scénographie » (ibid. 221), il en fait l'objet d'un chapitre indépendant de celui dans lequel il traite de la scénographie. Maingueneau accorde donc une place privilégiée à l'étude de la représentation de l'instance énonciative qui se construit à travers l'énoncé qu'elle est censée avoir produit (cf. Maingueneau 2004, chap. 18, 203-221).

C'est à l'étude de Jean-Marc Moura intitulée *Littératures francophones et théorie postcoloniale* (2007a) que revient le mérite de mettre en évidence le potentiel analytique du concept de *scénographie*. En se basant sur les travaux de Maingueneau, Moura dégage trois voies pour l'étude des scénographies de littératures postcoloniales: l'« *ethos* », c'est-à-dire le rapport de l'œuvre à une voix fondatrice ; « la construction par l'œuvre de son espace d'énonciation : avec notamment tous les types de branchements fictifs de l'œuvre sur un espace socio-culturel traditionnel » et « l'organisation temporelle de l'énonciation » (Moura 2007a, 164). La deuxième de ces catégories, celle de l'espace d'énonciation, permet de rendre compte d'un facteur souvent négligé par les analyses narratologiques : la dimension socioculturelle d'une situation d'énonciation. Il paraît utile de rattacher le traitement de l'espace socioculturel de l'énonciation à ce que Halen appelle les « zones imaginaires d'identification » : celles-ci « sont des réservoirs sémiologiques alimentant les spécifications culturelles nécessaires à l'entrée du francophone [sic !] dans le champ central [...]. Il ne s'agit pas de lieux "réels", les producteurs des champs locaux (DS), qui n'ont pas à protester de leur "identité" et de leur "différence", n'ont nul besoin d'y recourir. » (Halen 2003, 28) La construction de zones imaginaires d'identification participe selon Halen d'une stratégie d'exploitation de type exotique qui « consiste en l'affichage de marques génériques, stylistiques, thématiques, topographiques, etc. à même de produire, dans le public visé, l'image de la zone de référence. » (Halen 2001a, 66) Bien qu'il me paraisse discutable de qualifier d'« exotique » toute œuvre francophone faisant preuve d'une définition forte de l'espace d'énonciation, l'analyse des traitements de ce dispositif de légitimation qu'est la scénographie comporte certainement un intérêt particulier pour les littératures francophones.

En ce qui concerne le concept de *narration* proposé par Genette, on peut observer dans le passage cité plus haut un glissement sémantique de la narration au sens

large comme « l'ensemble de la situation dans laquelle l'acte de narration prend place » (Genette 1972, 226) vers une définition plus étroite qui réfère seulement à l'acte de production fictif, voire à l'instance narrative qui le prend en charge : *le narrateur*. Dans ses analyses, Genette mentionne, certes, également le *narrataire* comme élément constitutif de la catégorie de la *voix*, sans cependant approfondir davantage cette catégorie (cf. Genette 1972, 265sq.). De même, il ne porte que très peu d'intérêt aux circonstances spatio-temporelles dans lesquelles cette narration est censée avoir lieu. Du point de vue temporel, il n'évoque que le moment de la narration qui situe l'instant de l'acte narratif par rapport à celui de l'histoire et fait la distinction entre quatre formes de narrations : ultérieure, antérieure, simultanée et intercalée (Genette 1972, 228 sq.). Pour ce qui est de la configuration de l'espace, Genette se contente de constater que le lieu où la narration prend place est « fort rarement spécifié, et n'est pour ainsi dire jamais pertinent » (Genette 1972, 228). Dans le cadre de la catégorie de la voix Genette s'intéresse avant tout au phénomène du niveau narratif (Genette 1972, 238 sq.) et à celui de la présence du narrateur dans la *diégèse* (catégorie de la « *relation de personne* », Genette 1972, 251 sq.).

La catégorie du niveau narratif, à l'intérieur de laquelle Genette distingue les narrateurs *extra-* et *intradiegétiques*<sup>22</sup>, permet de rendre compte des phénomènes d'enchâssement des récits et de transgression de la frontière qui sépare les niveaux narratifs. Parmi ces transgressions que Genette appelle « métalepses », il évoque un cas particulier : le récit pseudo-diégétique (Genette 1972, 243 sq.). Par ce terme, il désigne la stratégie narrative qui « consiste à raconter comme diégétique, au même niveau narratif que le contexte, ce que l'on a pourtant présenté (ou qui se laisse aisément deviner) comme métadiégétique en son principe, ou si l'on préfère à sa source » (Genette 1972, 245). Ce procédé revient donc à éliminer un narrateur intradiégétique à un niveau diégétique inférieur. Ce procédé produit un enchevêtrement des niveaux narratifs et donne en conséquence facilement lieu à une stratification énonciative qui sera associée plus loin au phénomène que Bakhtine désigne par « constructions hybrides ».

Dans la catégorie de la « personne » consacrée à la description du rapport du narrateur à l'univers diégétique, Genette distingue les narrateurs *homo-* et *hétéro-*

---

<sup>22</sup> Pour Genette, le narrateur *extradiégétique* est responsable de la narration du récit cadre. Lorsqu'un personnage du récit prend la parole pour raconter une histoire, il parle de narrateur *intradiegétique*. Genette réserve le terme de « métadiégétique » pour des récits enchâssés pris en charge par un narrateur intradiégétique.

*diégétiques*. Il limite la question du rapport à celle de la participation du narrateur en tant que personnage aux événements de l'intrigue. Or, cette approche ne permet pas de situer de manière suffisante l'instance narrative par rapport à l'univers diégétique. Dès *Figures III*, Genette se voit d'ailleurs obligé de retoucher sa taxinomie dichotomique en y introduisant des degrés de présence du narrateur dans l'*histoire* : ainsi, il précise que « l'absence est absolue, mais la présence a ses degrés » (Genette 1972, 253). Ce que Genette désigne par « absence absolue » correspondrait à un type de narrateur qui existe dans un univers ontologique différent de celui de ses personnages, ce qui serait le cas du narrateur qui invente les personnages et le monde à travers son récit. Cette absence totale de l'instance narrative de l'univers des personnages ressort nettement mieux dans le modèle de Stanzel, qui s'intéresse moins à la question de la présence du narrateur sur les lieux de l'action, qu'à celle de savoir s'il y a convergence entre les univers dans lesquels existent le narrateur et les personnages : « die Seinsbereiche, in denen Charaktere beheimatet sind, können identisch oder getrennt, also verschieden, nicht-identisch sein. [...] Nicht das Vorkommen der ersten Person des Personalpronomens in einer Erzählung [...] ist also entscheidend, sondern der Ort der dazugehörigen Bezugsperson innerhalb oder außerhalb der fiktionalen Welt der Charaktere eines Romans oder einer Erzählung. » (Stanzel 2001, 71) Dans le *Nouveau discours du récit*, Genette concède « l'existence de situations frontalières, mixtes ou ambiguës » (Genette 1983, 71) qui remettent en cause la frontière absolue entre la présence et l'absence.

La véritable problématique de cette catégorie est que Genette tente de saisir le rapport qu'un narrateur entretient à l'univers diégétique uniquement en termes de *participation* aux événements relatés. Or, ce paramètre ne rend pas compte de l'*appartenance* du narrateur au *monde diégétique*.<sup>23</sup> Le schéma de Genette omet de situer une instance narrative dans son contexte. Une étude de l'appartenance sociale, culturelle et ethnique d'un narrateur appellerait l'analyse de la caractérisation d'instances narratives que Genette ne mentionne pas. Ainsi, Lanser critique-t-elle le fait que la narratologie structuraliste se contente d'analyser des

---

<sup>23</sup> L'importance de l'existence du locuteur en tant qu'être du monde, indépendamment de sa fonction de sujet de l'énonciation, se traduit par exemple dans les analyses d'Oswald Ducrot qui propose de distinguer à ce titre à l'intérieur même de la notion de locuteur, le « locuteur en tant que tel » qu'il désigne par « L » et « le locuteur en tant qu'être du monde », désigné par « λ » (Ducrot 1984, 199).

phénomènes qui peuvent être facilement systématisés : « there has been relatively little exploration of problems like tone, presentation of ideology, status of narrative voice, and the complex procedures through which readers construct the image of a narrating personality. » (Lanser 1981, 40). De plus, en distinguant entre *mode* et *voix*, Genette éclipse entièrement la question de la perspective du narrateur. L'attitude (auctoriale, testimoniale ou plus ou moins neutre) qu'une instance narrative adopte vis-à-vis du monde représenté constitue un aspect primordial de sa caractérisation. La catégorie de la « perspective idéologique » proposée par Schmid (2008, 130-133) permettrait par exemple de saisir l'horizon épistémologique du narrateur, son système culturel de référence et plus généralement ce qu'on désigne par *Weltanschauung*, c'est-à-dire sa vision et sa conception globale du monde.

Les instances narratives ne se situent donc pas dans un vide, mais sont plus ou moins explicitement ancrées dans un contexte. Celui-ci non seulement détermine la pratique narrative d'un narrateur, mais fonde la légitimité et la crédibilité de sa prise de parole : « (*Erzähl-*)*Stimmen sind situiert*, sowohl die des Erzählers/der Erzählerin als auch die der Figuren, und aus ihrer Situietheit gewinnen sie unterschiedliche Glaubwürdigkeit und diskursive Autorität » (Wagner, B. 2006a, 143). Lanser souligne également que l'autorité et la légitimité discursives sont le résultat d'une interaction entre l'identité sociale d'une instance discursive et la forme narrative sous laquelle elle se manifeste :

In thus linking social identity and narrative form, I am postulating that the authority of a given voice or text is produced from a conjunction of social and rhetorical properties. Discursive authority – by which I mean here the intellectual credibility, ideological validity, and aesthetic value claimed by or conferred upon a work, author, narrator, character, or textual practice – is produced interactively [...]. In Western literary systems for the past two centuries, however, discursive authority has, with varying degrees of intensity, attached itself most readily to white, educated men of hegemonic ideology. One major constituent of narrative authority, therefore, is the extent to which a narrator's status conforms to this dominant social power. (Lanser 1992, 6)

Le choix de mettre en place un certain type de narrateur plutôt qu'un autre n'est donc pas arbitraire, et la caractérisation ainsi que l'identité d'une instance narrative participe de la portée idéologique du domaine esthétique :

Wem welche Stimme zugestanden oder nicht zugestanden wird, ist eine Autorenentscheidung mit weitreichenden Konsequenzen für die narrative Sinnbildung. Diese Entscheidung ist zugleich ein Moment der Lesersteuerung, mithin ein ideologisches Moment. (Wagner, B. 2006a, 143)

Ainsi, au lieu de demander simplement « qui parle ? », Birgit Wagner pose également la question : « qui a droit à la voix, dans un texte, et à quel niveau du texte ? » (Wagner, B. 2006b, 39) De plus, elle rattache la question de la représentativité de la voix aux analyses de Gayatri Chakravorty Spivak qui fait la distinction entre deux acceptions du terme « représentation »

« representation as “speaking for”, as in politics, and representation as “re-presentation”, as in art or philosophy. [...] These two senses of representation [...] are related but irreducibly discontinuous. » (Spivak 1999, 256).

En appliquant à l'exemple de Wagner cette distinction entre représentation, « parler pour », et re-présentation, « parler de », à l'analyse d'instances narratives, il devient alors possible de questionner la légitimité d'une instance narrative qui prétend parler pour quelqu'un d'autre :

Es kann nämlich nicht nur darum gehen, wer sprechen darf und eine Stimme bekommt, sondern es muss auch darum gehen, wer *für wen* sprechen darf, wer sich anmaßen darf oder das Recht besitzt, für die stumme Andere oder den stummen Anderen zu sprechen (zu schreiben). (Wagner, B. 2006a, 145)

### **2.3 Le potentiel réflexif de la narration : la mise en scène de la parole et l'inscription légitimante**

En ce que l'énonciation est l'image que l'énoncé véhicule de sa propre émergence, il lui revient une qualité réflexive qui consiste à montrer le caractère inévitablement médiat de toute représentation : « La réflexivité essentielle de l'énonciation fait que le texte ne laisse pas voir un monde à la façon d'une vitre idéalement transparente qui se ferait oublier ; il ne donne à voir qu'en interposant tacitement sa scène d'énonciation » (Maingueneau 2004, 222).

Cette observation de Maingueneau rappelle le concept de *Mittelbarkeit* (qu'on pourrait traduire par « médiateté »<sup>24</sup>) du narratologue Franz Stanzel selon lequel il

---

<sup>24</sup> Une brève parenthèse s'impose à cet endroit pour contester, à l'instar de Sylvie Patron, le préalable de la narratologie énonciative « du narrateur-dans-tous-les récits » (Patron 2009, 279). Bien que la présente analyse s'intéresse avant tout aux constellations de la narration au sens d'un acte de narration fictif, elle ne repose pas pour autant sur l'axiome d'une existence obligatoire d'un narrateur dans tout récit. En me basant sur les analyses de Monika Fludernik, j'admets l'existence de textes narratifs « communicatifs » et « non-communicatifs » (cf. Fludernik 1993 et 1996, 246 sq.), ce qui revient à introduire la distinction entre un mode narratif et un mode réflecteur. Ainsi, la *médiateté* constitutive de textes narratifs peut être envisagée non seulement sous forme d'un acte

existerait un rapport d'analogie entre la particularité du roman consistant à mettre en scène son caractère inévitablement médiat et la manière dont l'homme appréhende la réalité :

Wo eine Nachricht übermittelt, wo berichtet oder erzählt wird, begegnen wir einem Mittler, wird die Stimme eines Erzählers hörbar. [...] Der Forderung [...] nach Objektivität, d.h. nach Unmittelbarkeit der Darstellung auch im Roman, trat Käte Friedemann schon 1910 mit der Feststellung entgegen, dass die Mittelbarkeit des Erzählens keineswegs ein [...] zweitrangiges Verfahren sei, sondern eine Art Analogon zu unserer Wirklichkeitserfahrung im Allgemeinen bilde [...]. (Stanzel 2001, 15-17)

Plus généralement, on peut reconnaître à l'énonciation le fait de participer de cette capacité du langage humain de se prendre lui-même pour objet. L'énonciation représente une forme particulière de cette réflexivité : en tant que mise en scène d'un acte de langage, elle ne formule pas une assertion concernant un aspect de la production verbale, mais elle *montre* le faire énonciatif. Ainsi, Maingueneau souligne qu'une scénographie « n'est pas tenue de se désigner : elle se *montre*, par définition en excès de toute scène de parole qui serait *dite* dans le texte » (Maingueneau 2004, 192). Cette observation rejoint celle d'Oswald Ducrot qui décrit le fonctionnement particulier de l'énonciation en remarquant que la

[...] représentation de l'énonciation qui constitue le sens de l'énoncé, et à travers laquelle seulement il peut parler du monde, ne fait pas l'objet d'un acte d'assertion. Pour qu'il y ait assertion, il faut qu'un sujet se porte garant que ce qu'il dit est conforme à une réalité censée indépendante de ce qu'on dit d'elle. Or le sujet parlant [...] ne saurait représenter l'énonciation comme indépendante de l'énoncé qui la caractérise : l'énoncé est lui-même une partie de l'énonciation [...]. Ce qui ne signifie d'ailleurs pas qu'elles [les indications concernant l'énonciation] ne peuvent pas être fausses [...] mais qu'elles se donnent comme infalsifiables, parce qu'elles sont indétachables de la réalité qu'elles qualifient. (Ducrot 1984, 187-88)

En se basant sur la vieille distinction entre *montrer* et *dire*, on pourra donc parler des modes de la mise en scène et de la thématization pour rendre compte du fait que l'énonciation en particulier et la réflexivité discursive en général, peuvent s'opérer aussi bien par le moyen d'énoncés métadiscursifs que de manière « oblique » par l'arrangement particulier des structures énonciatives et par les scénarios narratifs mis en scène. Il devient ainsi possible non seulement

---

narratif fictif, mais également sous celle d'un acte de perception d'un personnage dans la conscience duquel se refléterait le monde diégétique.

d'envisager le métadiscours explicite comme phénomène *métaréflexif*,<sup>25</sup> c'est-à-dire induisant une réflexion à proprement parler sur le faire énonciatif, mais aussi de considérer la possibilité que les configurations formelles de la narration participent à ce mouvement de retour d'un texte sur lui-même. En provoquant une métaréflexion chez le lecteur, les configurations particulières de la narration contribuent à l'autoréflexivité d'un texte. L'arrangement particulier défamiliarisant du matériau verbal est susceptible d'attirer l'attention sur son façonnement, sur ses mécanismes internes, sur les conditions qui l'ont vu naître, les contraintes qui ont influencé sa production. Ainsi Lepaludier soutient la thèse que certains procédés textuels induisent un « phénomène de bouclage », au sens d'un retour critique du texte sur lui-même : « La métatextualité peut donc se concevoir comme un phénomène de lecture au cours duquel des procédés textuels poussent le lecteur vers une perception critique de l'univers fictif selon certains processus cognitifs. » (Lepaludier 2002c, 25- 26, cf. également ibid. 2002b 9 sq.) En ce que l'œuvre littéraire ne construit pas seulement une représentation d'un monde (*diégèse*), mais qu'elle montre également la médiation de cette représentation, « elle thématise de manière tantôt oblique, tantôt directe, ses propres conditions de possibilité. » (Maingueneau 2004, 222) Ainsi, la scénographie occupe selon Maingueneau avant tout la fonction de « processus d'inscription légitimante qui trace une boucle paradoxale : le discours implique un énonciateur et un coénonciateur, un lieu et un moment d'énonciation qui valident l'instance même qui permet de les poser » (Maingueneau 2004, 119-120).

## **2.4 Intérêt et problématique du concept en vue de l'analyse de romans francophones**

C'est Moura qui a eu le mérite de mettre en évidence l'intérêt que représente l'étude de la scénographie comme l'une des voies principales de la recherche sur les littératures francophones postcoloniales:

Les littératures francophones s'inscrivent dans une situation d'énonciation (réelle) où coexistent des univers symboliques divers dont

---

<sup>25</sup> A l'instar de Werner Wolf je réserve le terme de métaréflexion (cas particulier de l'auto-référence) pour désigner des formes autoréférentielles introduisant une réflexion explicite, c'est-à-dire ce qu'il qualifie de réflexion cognitive et fonctionnelle (« ein kognitiv-funktionales "Sich-selbst-Betrachten" ») par opposition au concept plus large d'autoréférentialité (Wolf 2001, 58).

l'un a d'abord été imposé et a reçu le statut de modèle [...]. Dans cette situation de coexistence, la construction par l'œuvre de son propre contexte énonciatif est à la fois plus complexe et plus importante que dans une situation de monolinguisme relatif. Pour l'auteur francophone, il s'agit d'établir son texte dans un milieu instable (et d'abord au plan linguistique), où les hiérarchies sont fluctuantes et mal acceptées, les publics hétérogènes, et de le faire reconnaître sur une scène littéraire occidentale qui lui est peu propice. D'où la nécessité d'une scénographie précise réagissant à tant d'incertitudes. (Moura 2007a, 122)

Selon Moura l' « œuvre francophone construit souvent de manière insistante son espace d'énonciation : c'est l'un des signes les plus manifestes des littératures coloniales ou postcoloniales » (ibid., 141), d'où l'intérêt primordial qu'il accorde à la scénographie comme piste de recherche pour les études des littératures francophones et postcoloniales. Or, il ne me semble pas pertinent de poser la définition forte de l'espace d'énonciation en soi comme caractéristique des littératures postcoloniales francophones, puisque Moura lui-même admet la nécessité de « distinguer entre les œuvres émergentes (où la définition de l'espace d'énonciation est forte) et des œuvres d'une période postérieure (où la question de la scénographie se négocie selon d'autres modes) » (ibid. 141) sans toutefois s'intéresser davantage à ces « autres modes » de négociation de l'inscription légitimante mise en œuvre dans les textes.

L'étude de la scénographie relève dans un premier temps de l'ordre du texte et non pas du contexte, comme le souligne aussi Moura : une poétique des scénographies postcoloniales doit se concentrer non pas « sur la situation d'énonciation de l'œuvre, concept linguistique transféré au plan socio-historique, mais sur la situation d'énonciation que s'assigne l'œuvre elle-même (situation que l'œuvre présuppose et qu'en retour elle valide), et dont l'ensemble des signes déchiffrables dans l'œuvre peut être appelé la scénographie » (Moura 2007a, 121). Cette précision est loin d'être superflue, si l'on se rappelle que la réception de la littérature francophone par la critique littéraire a bien souvent eu tendance à se préoccuper davantage des questionnements culturels, sociaux et politiques que des explorations formelles et stylistiques.

C'est précisément aux particularités des constellations narratives des trois romans que la présente étude propose de s'intéresser, en se demandant en quoi les stratégies de la narration multiple contribuent à gérer les questions épineuses de leur identité littéraire et de la légitimité de leur pratique narrative. Avant même de pouvoir élaborer une poétique postcoloniale de la scénographie telle que la

réclame Moura, ce sont les spécificités de chaque configuration narrative qu'il faut étudier. Moura concède d'ailleurs qu' « [u]ltimement la scénographie est unique, propre à chaque œuvre, et appelle à ce titre une analyse interne poussée » (Moura 2007a, 122).

Si l'analyse de la scénographie représente un intérêt particulier pour les études des littératures francophones et postcoloniales, il ne faut pas oublier les problèmes que soulève l'entreprise qui consiste à appliquer la terminologie genettienne à des romans francophones. Une telle approche exige du moins de poser la question de la pertinence des concepts et des catégories de la narratologie structuraliste et de leur applicabilité à des littératures non occidentales. Ainsi, Beniamino rappelle à juste titre que les concepts narratologiques, notamment ceux du modèle de Genette, ont été développés à partir « d'un questionnement de *certain*s textes et de *certain*s genres de textes » (Beniamino 1999, 206), en l'occurrence l'œuvre de Marcel Proust, et il souligne la nécessité d'un examen de l'outillage conceptuel :

*Avec les mêmes instruments*, c'est à dire au moins sans les réévaluer, peut-on lire Henri Lopès ou Patrick Chamoiseau ? Se poser la question, c'est en même temps se poser celle de savoir si les théories de l'énonciation ne pourraient pas se voir complétées ou modifiées par la prise en compte de littératures où les instances énonciatives ne sont plus seulement prises dans le jeu réglé de l'individuel et du social mais où ce jeu est traversé par des faits de contacts de langue, de compartimentage social, de grégarité, de communauté ethno-linguistique, etc. (Beniamino 1999, 207)

Même si l'on admet que l'énonciation est un élément central et commun à toute pratique langagière humaine qui permet au locuteur d'inscrire sa subjectivité dans le langage, il ne faut pas oublier que les conceptions du sujet et de la subjectivité qui sous-tendent aussi bien les modèles théoriques que les configurations textuelles concrètes sont toujours culturellement, socialement et historiquement déterminées. Ainsi, Mieke Bal souligne-t-elle l'importance d'historiser et de contextualiser les concepts narratologiques, c'est-à-dire de les comprendre « en vue de "leur" moment historique » (Bal 2001 11). En effet, la *narration* qui est supposée être une catégorie d'analyse neutre implique les concepts de *sujet* et de *subjectivité* portant des connotations bien plus complexes. Ces notions soulèvent tout le questionnement « sur l'essence ou les attributs de ce sujet (au sens philosophique du terme) en passant par la manière dont ce sujet s'inscrivant dans une structure de production accède au statut d'être social. » (Beniamino 1999, 210) L'outillage conceptuel et terminologique ainsi que les structures énonciatives

concrètes sont toujours profondément marquées par des conceptions qui sont culturellement aussi bien qu'individuellement déterminées. Ainsi, Michel Zérafra observe au début de son étude *Personne et personnage* (1969) consacrée aux conceptions du personnage dans le roman moderne : « 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. » (Zeraffa 1969, 9) De même, Philippe Hamon souligne au sujet du personnage de roman, qu'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 » (Hamon 1977, 116). Ces remarques peuvent être appliquées telles quelles à l'instance narrative. Dans une visée similaire, Monika Fludernik met en avant que bien que les catégories proposées par Genette semblent initialement analytiques, « they emerge as being rooted in cognitive parameters » (Fludernik 1996, 245) et elle conclut: « My conclusions about the narratological category *person* therefore firmly wed that category to the cognitive concept of *personhood*, which operates as a frame » (ibid., 249). En ce qui concerne Genette, la conception sur laquelle repose son modèle semble fortement imprégnée non seulement du schéma de la production langagière à l'oral, mais aussi de l'idée du sujet comme entité autonome, souveraine et indivise qui se porterait garante de l'unité du discours et de la constitution du sens.

Or, ce n'est qu'en apparence que cette inévitable détermination culturelle de concepts, de schémas et de représentations de la narration constitue un obstacle au présent projet d'étude. A l'exemple de Lanser, on pourrait argumenter que le schéma narratif de Genette représente un instrument d'analyse convenable à condition de replacer ses catégories dans leurs contexte :

So long as it acknowledges its own status as theory rather than claiming to trade neutral, uninterpreted facts, a historically-situated structuralist poetics may offer a valuable differential framework for examining specific narrative patterns and practices. (Lanser 1992, 6)

Ce rapprochement du modèle d'inspiration structuraliste et des productions littéraires francophones comporte un intérêt heuristique : ainsi Lanser remarque au sujet des deux utilisations divergentes du terme *voix* par la narratologie et par les études féministes :

These incompatible tendencies [...] can offer fruitful counterpoints. As a narratological term, "voice" attends to the specific forms of textual

practice and avoids the essentializing tendencies of its more casual feminist usages. As a political term, “voice” rescues textual study from a formalist isolation [...]. (Lanser 1992, 5)

De même, Beniamino souligne qu’au-delà de leur valeur exotisante ou défamiliarisante « les études francophones présentent l’intérêt, fondamental, de modifier le corpus sur lequel sont fondés un certain nombre de concepts et d’en questionner ainsi l’épistémologie » (Beniamino 1999, 214). L’utilisation de concepts narratologiques pour l’analyse de textes littéraires francophones peut attirer l’attention du critique littéraire vis-à-vis de ses instruments d’analyse et de ses propres présupposés, mais elle appelle aussi une précision accrue à l’égard des structures des textes ainsi qu’une certaine prudence en ce qui concerne leur interprétation.

Mise à part cette problématique spécifiquement « francophone », le modèle de Genette présente encore deux autres difficultés méthodologiques qui seront discutées dans ce qui suit. D’abord, on abordera le fait que le schéma narratif de Genette ne tient pas compte de la configuration interne de la narration, notamment des modulations sur le plan microstructurel. Puis, il faudra examiner dans quelle mesure ce modèle, qui repose implicitement sur le postulat de l’unicité du sujet narrant-extradiégétique, permet d’envisager des scénarios de narration multiple.

## **2.5 Le narrateur entre niveau local et niveau global**

La narration au sens où l’entend Genette relève de la macrostructure et ne prend son sens que dans un cadre énonciatif plus vaste : elle participe de ce qu’Adam qualifie d’unité configurationnelle du texte : « Deux types d’opérations font d’un texte un tout ainsi (con)figuré: l’établissement d’une unité sématique (thématique) globale et (au moins) d’un acte de discours dominant. » (Adam 2005, 175) C’est surtout cette deuxième unité qui m’importe ici, celle qu’Adam appelle aussi l’*unité illocutoire*.

Pour illustrer ce type de relations plus globales qu’il désigne par « macrostructures » van Dijk choisi l’exemple du personnage. Par la suite nous recourrons également à quelques études sur le personnage romanesques pour compléter l’analyse de la narration de Genette :

[...] les différents attributs d'un personnage sont normalement distribués à travers le texte, mais intuitivement ils constituent une seule macro-catégorie, dénotant par exemple le « caractère » de ce personnage. (Dijk 1973, 1989)

Bien que la narration comme macrocatégorie ne puisse être réduite à la simple somme de ses éléments constituants dispersés à travers le texte,<sup>26</sup> l'image de la narration qu'on peut en tirer va dépendre considérablement de la cohésion et de la cohérence<sup>27</sup> des rapports qui relient ces indices locaux entre eux. En revanche, même si l'on admet la surdétermination<sup>28</sup> des formes micro-structurelles par la dimension globale, la configuration de la narration peut présenter au niveau local d'une part des stratifications très complexes (disons *verticales*), et des modulations *horizontales*, c'est-à-dire des variations d'une phrase ou d'un segment à l'autre, d'autre part. Pour rendre compte de la configuration interne de la narration, il ne suffit donc pas d'étudier isolément les phénomènes énonciatifs relevés au niveau microstructurel, ni de se contenter de dégager l'acte de discours dominant.

Genette n'accorde pratiquement pas d'attention à la configuration interne de la narration, c'est-à-dire à ces éléments constituants qui sont distribués à travers le texte, ni à leur enchaînement et leur orchestration. De même, il n'envisage à aucun moment la possibilité que la narration puisse présenter des modulations micro- et mésostructurelles. Cette négligence peut être imputée au fait que Genette fonde implicitement son modèle sur le postulat de l'unicité et de l'unité du sujet narrant extradiégétique qui prendrait en charge le récit cadre.

Les théories de l'énonciation et de la polyphonie énonciative qui permettent indéniablement, comme le souligne Maingueneau, l'« accès à des phénomènes

---

<sup>26</sup> Cf. par exemple Jean-Michel Adam : « Composé de phrases interprétables, le discours n'est pas, du point de vue du sens, la somme des significations des signes isolés ou des phrases. D'un point de vue strictement linguistique, on peut affirmer que : "La signification d'un tout est supérieure à la somme linéaire des significations de ses parties." » (Adam 1976, 222 ; Adam cite Chomsky/Miller 1971, 6)

<sup>27</sup> Pour ce qui est de la distinction entre cohésion et cohérence, je n'en tiens à la distinction proposée par Riegel : « La cohérence est une propriété du discours, qui est mis en relation avec les conditions de l'énonciation, alors que la cohésion est une propriété du texte, qui est envisagé fermé sur lui-même. Ainsi, les jugements de cohérence dépendent des connaissances du monde et de la situation, qui sont partagées ou non par l'énonciateur et son destinataire, alors que la cohésion du texte s'évalue en fonction de l'organisation sémantique interne. Dans la pratique, il est difficile d'opérer une stricte répartition entre des règles de cohérence à portée externe et des règles de cohésion à portée interne. (Riegel 2004, 603)

<sup>28</sup> Terme employé par Adam qui constate que « l'autonomie du plan local-phrastique » est relative et qui parle d'une « surdétermination partielle du local par la dimension [...] globale » (Adam 1990, 86)

linguistiques d'une grande finesse » (Maingueneau 2005, 6), ne sont cependant pas susceptibles de résoudre ce problème : ces approches présentent l'inconvénient de se limiter à l'analyse microstructurelle et d'éclipser le niveau global, c'est-à-dire la question de l'unité configurationnelle et illocutoire. Ainsi, Michel Charolles critique à juste titre que

[d]ans les innombrables *travaux sur l'énonciation* qui ont vu le jour à la suite des analyses de É. Benveniste et R. Jakobson [...] les problèmes de cohérence n'ont pratiquement pas de place car la question ne se pose pas. Ces études à finalité descriptive et contrastive ne visent en effet pas à dégager des règles de composition textuelle testables empiriquement, il s'agit essentiellement de mettre à jour des *régularités formelles dans l'usage des indices de subjectivité* (marques de la personne, modalisations,...) [...]. (Charolles 1960, 50)

Afin de mieux pouvoir saisir la complexité de la narration dans les trois romans du corpus sans négliger les modulations locales ni la structure globale, la narration sera envisagée comme un réseau d'indices dispersés dont il faut étudier les relations et les interactions.

Cette approche ne manquera pas de rappeler les études du fonctionnement du personnage romanesque proposées par Philippe Hamon (cf. 1977 et 1983) qui envisage les personnages comme des « effets sémantiques liés à une construction textuelle » (Hamon 1983, 17). A l'exemple du personnage, le narrateur peut apparaître alors comme un « morphème migratoire manifesté par un *signifiant discontinu* (un certain nombre de marques) renvoyant à un *signifié discontinu* (le « sens » ou la « valeur » du personnage) ; il sera donc défini par un *faisceau de relations* de ressemblance, d'opposition, de hiérarchie et d'ordonnement (sa distribution) qu'il contracte, sur le plan du signifiant et du signifié [...]. » (Hamon 1977, 124-125). La réception des instances narratives (narrateur et narrataire) par le lecteur présente également des ressemblances avec celle du personnage romanesque, comme le font remarquer Pierre Glaudes et Yves Reuter : le narrateur aussi bien que le narrataire seront « selon leur degré d'intégration à la diégèse [...], selon aussi que leur présence dans le récit sera plus ou moins explicite, [...] plus ou moins constitués en personnages par le lecteur » (Glaudes/Reuter 1998, 55).

En se basant toujours sur les analyses de Hamon, on pourra aussi affirmer que, comme le personnage, le narrateur est « représenté, pris en charge et désigné sur la scène du texte par un signifiant discontinu, un ensemble dispersé de marques que l'on pourrait appeler son "étiquette" » (Hamon 1977, 142). Les éléments

constituant l'étiquette du narrateur sont d'ordre divers et peuvent relever de différents niveaux du texte (morphologique, syntaxique, stylistique, transphrastique, modal, lexique, graphique et typographique, sémantique, etc.). La composante centrale ou traditionnelle de l'étiquette signifiante du personnage romanesque est indéniablement le nom propre, qui, à partir de sa première apparition dans le texte, se charge progressivement de signification. Ainsi, Barthes décrit le fonctionnement du nom propre dans le roman comme celui d'« un champ d'aimantation des sèmes » :

Lorsque des sèmes identiques traversent à plusieurs reprises le même Nom propre et semblent s'y fixer, il naît un personnage. Le personnage est donc un produit combinatoire : la combinaison est relativement stable (marquée par le retour des sèmes) et plus ou moins complexe (comportant des traits plus ou moins congruents, plus ou moins contradictoires) [...]. (Barthes 1970, 74)

Le cas de l'instance narrative se présente de façon légèrement différente, car son signifiant est constitué non pas d'un nom propre, mais des formes pronominales de la première personne. Or, les pronoms de la première personne (tout comme ceux de la deuxième) ressemblent au nom propre dans la mesure où ils sont des pronoms autonomes (dits aussi « pronoms nominaux ») qui ont un statut de groupe nominal et qui construisent leur référent de manière autonome, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas besoin d'une relation anaphorique ou cataphorique pour être interprétés (Cf. Maingueneau 2005, 202). Barthes remarque d'ailleurs au sujet de la première personne : « En principe, celui qui dit *je* n'a pas de nom [...] ; mais en fait, *je* devient tout de suite un nom, son nom. [...] A ce niveau, *je* [...] est donc un personnage. » (Barthes 1970, 74) Contrairement au nom propre, les pronoms de la première personne ne sont cependant pas des « désignateur[s] rigide[s] » (Gouvard 1998, 63),<sup>29</sup> mais le référent de ces déictiques varie avec chaque situation d'énonciation particulière. Ainsi, la « réalité » à laquelle se réfèrent les pronoms de la première personne est, comme le signale Benveniste, « [u]niquement une “réalité de discours” [...]. *Je* ne peut être défini qu'en termes de “locution”, non en termes d'objets, comme l'est un signe nominal. *Je* signifie

---

<sup>29</sup> Selon Gouvard, la référence du nom propre est non seulement « directe », « en ceci qu'elle ne passe pas par une catégorie conceptuelle attachée au signe linguistique, elle est également “rigide” [...]. Cette rigidité du nom propre, qui fait qu'il désigne virtuellement toutes les « apparitions » passées, présentes et futures, virtuelles et réelles de l'entité à laquelle il a été attaché en vertu d'un acte de baptême, conduit à qualifier le nom propre de *désignateur rigide*, c'est-à-dire comme un signe linguistique qui n'a d'autre fonction que de référer directement et toujours à telle entité singulière dont il a été décidé conventionnellement qu'elle serait désignée ainsi. » (Gouvard 1998, 62-63)

“la personne qui énonce la présente instance de discours contenant *je*” » (Benveniste 1966, 252).

Puisqu’à la différence du personnage « le héros-narrateur est rarement amené à faire son auto-portrait », Jean Jouve affirme que « je » serait « le personnage littéraire le moins déterminé qui soit » (Jouve 1992, 52). A cette remarque, j’objecterai que la caractérisation du personnage-narrateur n’est pas nécessairement moins prononcée que celle d’un personnage, mais que c’est le mode de sa caractérisation qui est différent : en tant que partie intégrante de l’énonciation, le narrateur se construit surtout, bien que non exclusivement, par la mise en scène. Ainsi, Maingueneau souligne au sujet de la construction de l’*ethos*, c’est-à-dire de la représentation que le locuteur donne de soi et de son interlocuteur dans l’énoncé, que celle-ci relève d’une interaction entre plusieurs facteurs : il y a bien sûr la dimension discursive qui consiste en l’*ethos montré*, « mais aussi les fragments du texte où l’énonciateur évoque sa propre énonciation (*ethos dit*) : directement (...), ou indirectement, par exemple par le biais de métaphores ou d’allusions à d’autres scènes de parole », ce qui amène Maingueneau à conclure que la « distinction entre *ethos dit* et *montré* s’inscrit aux extrêmes d’une ligne continue puisqu’il est impossible de définir une frontière nette entre le “dit” suggéré et le “montré” ». (Maingueneau 2004, 206)

Le narrateur étant défini comme « morphème migratoire », la cohésion de sa configuration va dépendre autant de mécanismes d’enchaînement et de concaténation que de sa configuration sémantico-thématique interne, dont Genette ne tient absolument pas compte. En adoptant le concept de *l’étiquette* non seulement pour ce qui est du signifiant du narrateur, mais aussi de son *signifié*, ou si l’on préfère de sa caractérisation sémantique, on pourra résoudre l’un des principaux inconvénients du modèle de Genette : il devient en effet possible de saisir le narrateur non plus seulement comme manifestation formelle à la surface du texte, mais comme structure sémantique.

Le problème crucial de l’analyse sera donc de repérer, de trier, de classer les axes sémantiques fondamentaux pertinents (le *sexe* par exemple) qui permettent la structuration de l’étiquette sémantique de chaque personnage. (Hamon 1977, 129)

Concevoir ainsi le narrateur à l’exemple du personnage comme structure sémantique permet donc de tenir compte d’aspects de sa caractérisation que la

narratologie structuraliste s'efforcer d'écarter, tels que l'identité sexuelle ou l'appartenance culturelle, sociale et ethnique.

On pourrait ainsi faire une distinction entre la caractérisation « classique » (nom, apparence physique, origines socioculturelles, biographie, psychologie, perspective idéologique, etc.) et la caractérisation « fonctionnelle » d'une instance narrative. Par là j'entends tous les critères qui permettent de préciser sa pratique narrative : le niveau narratif, le degré de visibilité<sup>30</sup> de l'instance narrative, l'attitude omnisciente et auctoriale, neutre ou testimoniale que celle-ci adopte par rapport au contenu narratif. Ces deux dimensions de la caractérisation sont intimement liées : ainsi, l'attitude narrative adoptée ne sera pas la même selon qu'il s'agit d'une instance hétérodiégétique au sens fort du terme, c'est-à-dire d'un narrateur qui existe dans un univers entièrement différent de celui des personnages, d'un narrateur historien qui dépend de sources interposées, d'un narrateur ethnologue observant un univers et des coutumes qui lui sont étrangers ou d'un narrateur chroniqueur qui ancre explicitement sa propre existence dans le même univers temporel, géographique et culturel que les événements relatés. Les deux formes de caractérisation peuvent fournir des indices importants pour reconnaître et pour dégager des modulations et des changements dans la narration. Enfin, je tiens à souligner que le narrateur n'est pas un phénomène purement immanent au texte. Ainsi, Hamon souligne que l'étiquette sémantique d'un personnage n'est pas

[...] une « *donnée* » a priori, et stable, qu'il s'agirait purement de *reconnaître*, mais une *construction* qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture [...]. Le personnage est donc toujours, la collaboration d'un effet de contexte (soulignement de rapports sémantiques intratextuels) et d'une activité de mémorisation et de reconstruction opérée par le lecteur. (Hamon 1977, 126)

Hamon ajoute :

Si l'on admet que le sens d'un signe dans un énoncé est régi par tout le contexte précédent qui sélectionne et actualise une signification parmi plusieurs théoriquement possibles, on peut peut-être élargir cette notion de contexte à tout le texte de l'Histoire et de la Culture. Par exemple l'apparition d'un personnage historique (Napoléon) ou mythique [...] viendra certainement rendre éminemment prévisible leur rôle dans le récit, dans la mesure où ce rôle est déjà prédéterminé dans ses grandes lignes. (Hamon 1977, 126-127)

---

<sup>30</sup> Cf. la distinction de Seymour Chatman entre « covert versus overt narrators » (Chatman 1980, 196sq.).

On touche donc là à ce que Jean-Michel Adam appelle « la dimension pragmatique configurationnelle » du texte qui est « un phénomène pragmatique de construction élaborée en réunissant des éléments discontinus prélevés dans le texte, un travail d'assemblage-reconstruction (conscient ou non) » (Adam 1990, 99). Maingueneau, de son côté, parle d'un *ethos prédiscursif* qui rendrait compte du fait « qu'on ne peut ignorer que le public s'est construit aussi des représentations de l'ethos de l'énonciateur *avant* même qu'il ne parle » (Maingueneau 2004, 205).

Pour constituer le sens du texte, le lecteur ne va pas seulement s'en tenir aux structures immanentes de celui-ci, mais recourir à des schémas de référence extratextuels et à ses connaissances encyclopédiques et empiriques. Ainsi Beaugrande remarque au sujet de résumés de textes:

Die typische Zusammenfassung eines Textes sollte auf seiner Makrostruktur basieren. Aber die Untersuchungen [de Dijk ; V.T.] zeigten, daß die tatsächlichen Zusammenfassungen sowohl die Makrostrukturen des Textes, als auch vorgeschichtete, auf dem Wissen über die Organisation von Ereignissen und Situationen in der realen Welt basierende Makrostrukturen aufweisen. (Beaugrande 1981, 29)

Jonathan Culler avance que le lecteur tend à synthétiser ce qui diffère de ses schémas familiers : « The strange, the formal, the fictional, must be recuperated or naturalized, brought within our ken, if we do not want to remain gaping before monumental inscriptions » (Culler 1994, 157). C'est en se référant aux analyses de Culler ainsi qu'au modèle narratif d'inspiration cognitiviste de Fludernik qu'Olson constate que :

[a]ccording to theories of « naturalization » [...], readers relate what they read to ordinary human actions, motivations, and behavioural scripts. They impose their expectations about how texts should work and how people tell stories onto the text in order to make sense of it. A part of this process of fitting the text into one's worldview is identifying the narrator (if there is a clearly identifiable one) and deciding what sort of person that narrator is on the basis of one's referential frames. (Olson 2003, 98)

Si Olson écrit que le lecteur « impose » ses schémas et ses attentes au texte, je préfère penser ce processus en termes d'interaction entre les structures textuelles et l'encyclopédie du lecteur, ses schémas cognitifs et ses attentes relatives à un genre du discours :

Das Schema *steuert* zum Verstehen vieles *bei*, kann aber mit dem Verstehen kaum *identisch* sein. Ein steter Kompromiß muß zwischen Textwissen und gespeichertem Weltwissen bzw. kognitiver Disposition des Verstehenden gezogen werden. (Beaugrande 1981, 207)

Le narrateur est donc autant une reconstruction du lecteur qu'une construction discursive : de ce fait, cette catégorie d'analyse participe de cet « enveloppement réciproque » des niveaux discursif et pragmatique dont il a été question plus haut. Tandis que le chercheur doit être sur ses gardes pour « imposer » le moins possible ses schémas préfigurés aux structures du texte, c'est précisément cette interdépendance des dimensions textuelle et extratextuelle qui rend possible le dépassement de l'enfermement immanentiste et la conception de configurations narratives comme stratégies de positionnement et de ce fait comme pratiques sociales.

## **2.6 La narration multiple et le postulat de l'unicité du narrateur extradiégétique**

Comme je l'avais déjà fait remarquer antérieurement (Thiel 2005, 95sq.), la conception narratologique de Genette repose implicitement sur le présupposé de l'unicité de l'instance narrative extradiégétique. Gibson, parmi d'autres, critique le fait que la métaphore de la voix suggère « the idea of a person as unifying, homogenising, singular presence within a text » (Gibson 1996, 145). Le narrateur extradiégétique apparaît comme l'unique origine de l'acte narratif extradiégétique, qui est supposé engendrer le récit cadre. Ainsi, c'est cette instance extradiégétique qui sélectionne et donne forme à l'information qui atteint le narrataire : elle exerce une fonction de régie, elle décide des points de vue des personnages à intégrer, des dialogues à rapporter, des récits à enchâsser, des événements à relater ou à passer sous silence. Genette n'envisage que deux constellations narratives dont on pourrait admettre qu'elles affectent l'une l'unité et l'autre l'unicité de la narration. Dans le premier cas de figure, la stratification narrative résulte du fait que le discours du narrateur représente les pensées et les points de vue d'un ou de plusieurs personnages.<sup>31</sup> Le deuxième scénario correspond au phénomène d'enchâssement narratif. Afin de mieux faire ressortir l'enjeu que représente la narration multiple pour le modèle narratif de Genette, j'examinerai dans un

---

<sup>31</sup> Grâce à la distinction centrale entre *mode* et *voix*, le schéma narratif de Genette permet de dissocier clairement ces deux phénomènes narratifs élémentaires que sont la narration et la perspective. Selon la définition de Genette cette distinction correspond à cette question « *quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative ?* » et cette question tout autre : « *qui est le narrateur ?* » – ou, pour parler plus vite, entre la question « *qui voit ?* » et la question « *qui parle ?* » (Genette 1972, 203)

premier temps ces deux cas de figure en les mettant en rapport avec les travaux d'Oswald Ducrot. Enfin, pour compléter cette esquisse de scénarios fondamentaux de narration multiple, un autre type de scénario narratif reste que la conception de l'énonciation comme d'un acte individuel ne prend pas en considération : la narration collective.

### **2.6.1 Stratification verticale et théorie polyphonique de l'énonciation**

Le cas de figure où un narrateur omniscient donne accès aux pensées et à la conscience de personnages ne relève pas en soi de la narration multiple. Il est cependant possible que cette stratification de l'énoncé narratif contribue à affecter l'unité et l'unicité de la narration.

Pour commencer, la stratification verticale de l'énoncé qui résulte de l'imbrication du discours d'un narrateur et de pensées ou de paroles d'un personnage peut être rattachée à ces structures et à ces configurations de l'énonciation polyphoniques que les études de l'énonciation analysent au niveau microstructurel. Ces recherches en linguistique ont le mérite d'avoir démontré que les unités subjectives qu'on peut relever dans un énoncé ne sont pas nécessairement imputables à un seul locuteur :

Il me semble en effet que les recherches sur le langage, depuis au moins deux siècles, prennent comme allant de soi [...] que chaque énoncé possède un et un seul auteur. Une croyance analogue a longtemps régné dans la théorie littéraire [...]. Pour Bakhtine, il y a toute une catégorie de textes [...] pour lesquels il faut reconnaître que plusieurs voix parlent simultanément, sans que l'une d'entre elles soit prépondérante et juge les autres [...]. (Ducrot 1984, 171).

Cependant, la « théorie polyphonique de l'énonciation » telle qu'elle a initialement été esquissée par Ducrot dans *Le Dire et le dit* (Ducrot 1984, 171-233) ne tient compte que de phénomènes sur le plan microstructurel sans poser la question de l'effet que cette stratification énonciative pourrait avoir sur la construction des macro-actes du discours. Or, les configurations narratives regroupées ici sous le terme de « narration multiple » ne prennent leur sens que dans un cadre énonciatif plus vaste qui est celui du segment, sinon celui du texte. La théorie polyphonique de l'énonciation présente cependant un grand intérêt pour mes analyses, car la finesse de ces approches permet de dégager des phénomènes que ne repèrent pas la narratologie classique et ses catégories

descriptives. A ce propos, Ducrot dégage initialement trois instances : le sujet parlant empirique, le locuteur et l'énonciateur. Il rattache d'ailleurs ces instances à la typologie de Genette : l'auteur, le narrateur et le « centre de perspective » (Ducrot 1984, 207 sq.). Bien que Ducrot lui-même propose de mettre le locuteur en rapport avec le narrateur de Genette, les deux concepts présentent une différence importante : alors que le locuteur est à situer au niveau de la microstructure de l'énoncé, le narrateur relève de la macrostructure. En conséquence, je réserverai le terme de *locuteur* pour parler de l'instance responsable de l'énonciation telle qu'elle peut être dégagée au niveau local, et celui de *narrateur* pour désigner une construction méso- ou macrostructurelle.

Le « sujet parlant empirique » qui « est un élément de l'expérience » (Ducrot 1984, 198) n'est pas un objet de la « description linguistique préoccupée seulement des indications sémantiques contenues dans l'énoncé » (ibid. 172). De ce producteur empirique, Ducrot distingue le locuteur, un être purement discursif, « qui, dans le sens même de l'énoncé, est présenté comme son responsable, c'est-à-dire comme quelqu'un à qui l'on doit imputer la responsabilité de cet énoncé. C'est à lui que réfèrent le pronom *je* et les autres marques de la première personne. » (Ibid. 193) Enfin, le concept d'*énonciateur*<sup>32</sup> permet à Ducrot de faire la différence entre le locuteur, qui est un élément de ce que Maingueneau appelle la scénographie, et des sources énonciatives qui seraient le support de points de vue ne pouvant être attribués au locuteur :

[...] le locuteur présente une énonciation – dont il se déclare responsable – comme exprimant des attitudes dont il peut refuser la responsabilité. Le locuteur parle au sens où le narrateur raconte, c'est-à-dire qu'il est donné comme la source d'un discours. Mais les attitudes exprimées dans ce discours peuvent être attribuées à des énonciateurs dont il se distancie – comme les points de vue manifestés dans le récit peuvent être ceux de sujets de conscience étrangers au narrateur. (Ducrot 1984, 208)

Ducrot base sa « théorie polyphonique de l'énonciation » sur les travaux de Mikhaïl Bakhtine qui évoque déjà ce phénomène de stratification de l'énonciation en décrivant la possibilité que « les paroles “d'un autre”, *sous forme dissimulée*, (c'est-à-dire sans indication formelle de leur appartenance à “autrui”, directe ou indirecte), s'introduisent dans le discours (la narration) de l'auteur » (Bakhtine

---

<sup>32</sup> Je renoncerais à l'utilisation du terme trop équivoque d'*énonciateur* et ne retiendrais que l'idée de l'existence de *sources énonciatives* auxquelles on peut imputer les points de vue en question tout en précisant que ces sources peuvent être plus ou moins explicitées. Le terme de *source* a été initialement introduit par la ScaPoLine (théorie scandinave de la polyphonie linguistique cf. Nolke/Flottum/Norén 2004).

1978, 124). Bakhtine utilise l'expression de « construction hybride » pour parler de ce genre d'« énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux “langues”, deux perspectives sémantiques et sociologiques » (Bakhtine 1978, 125-126).

Les constructions hybrides au sens où les définit Bakhtine sont le résultat d'une « appropriation discursive » et peuvent être rattachées à la technique narrative que Genette appelle *pseudo-diégétique* dont il a déjà été question plus haut. Au lieu de reproduire le discours d'une autre instance sous forme de récit enchâssé (discours rapporté), le récit pseudo-diégétique consiste à supprimer un narrateur intradiégétique. Ce procédé est susceptible de produire des « constructions hybrides », puisque l'énoncé narratif est susceptible de présenter des éléments du discours narratif dont l'instance narrative a été éliminée. Il faut donc, comme le souligne à juste titre Kerbrat-Orecchioni, admettre la possibilité de « l'existence superposée et hiérarchisée de différents niveaux d'énonciation, ayant des statuts variables » : « entre la distance maximale, et l'appropriation totale par L<sub>0</sub> des propos tenus par L<sub>1</sub>, tous les degrés intermédiaires peuvent se rencontrer » (Kerbrat-Orecchioni 1999, 186). Etant donné la possibilité de telles formes intermédiaires, il ne sera pas toujours évident de situer la frontière entre une *énonciation multiple* à proprement parler, c'est-à-dire un énoncé qui construit l'image d'au moins deux actes d'énonciation distincts, et un *énoncé polyphone* qui comporte un ou plusieurs point(s) de vue que le locuteur de l'énoncé ne prend pas en charge.

On peut certainement objecter à Ducrot que l'existence de différents points de vue dans un même énoncé ne remet pas en question l'*unicité* de l'instance responsable de l'énonciation, mais son *unité*. En effet, c'est l'homogénéité de l'énonciation qui est remise en cause, puisqu'elle s'avère être une construction complexe comportant plusieurs strates énonciatives et souvent des points de vue contradictoires. Or, comme ces points de vue et résidus discursifs ne sont pas toujours clairement délimités ni délimitables, les frontières qui séparent les sources énonciatives de l'instance du locuteur peuvent s'effriter. Selon le degré de brouillage de ces frontières énonciatives qui relève de la déstructuration de ce que Hamon appelle l'« appareil démarcatif »<sup>33</sup>, la stratification interne peut également

---

<sup>33</sup> Hamon entend par là ces « lieux stratégiques qui constituent les frontières externes (début-fin) et internes (frontières entre focalisations différentes, entre narration et description, entre style direct

contribuer à affecter l'unicité de l'énonciation et de l'instance qui en serait responsable.

### 2.6.2 *Enchâssement et double énonciation*

Selon les analyses de Ducrot, l'énonciation telle qu'elle est véhiculée par l'énoncé peut non seulement comporter des points de vue que le locuteur peut plus ou moins prendre en charge, mais aussi construire plusieurs locuteurs distincts. C'est le cas d'énoncés où les marques de la première personne ne renvoient pas à un seul locuteur, ce qui permet de rendre justice à cette « possibilité toujours ouverte de faire apparaître, dans une énonciation attribuée à un locuteur, une énonciation attribuée à un autre locuteur » (Ducrot 1984, 196) – phénomène que Ducrot va appeler la « double énonciation » :

[...] je dirai qu'elle consiste fondamentalement en une représentation de l'énonciation comme double : le sens même de l'énoncé attribuerait à l'énonciation deux locuteurs distincts, éventuellement subordonnés [...]. Certes, du point de vue empirique, l'énonciation est l'œuvre d'un seul sujet parlant, mais l'image qu'en donne l'énoncé est celle d'un échange, d'un dialogue, ou encore d'une hiérarchie de paroles. Il n'y a là de paradoxe que si l'on confond le locuteur – qui, pour moi, est une fiction discursive – avec le sujet parlant – qui est un élément de l'expérience. (Ducrot 1984, 198)

Cette « double énonciation » rejoint partiellement l'enchâssement de récits à des niveaux narratifs subordonnés décrit par Genette. Pourtant, à la différence de ce dernier, Ducrot tient compte de la possibilité d'un dialogue, c'est-à-dire d'un scénario énonciatif qui implique deux instances de statuts égaux. Quand Genette dit que l'instance narrative « ne demeure pas nécessairement identique et invariable au cours d'une même œuvre narrative » (Genette 1972, 227) il n'envisage effectivement que le cas de l'enchâssement de récits à un niveau narratif subordonné où ils sont pris en charge par des instances narratives intradiégétiques. Or, l'enchâssement de récits ne remet pas en cause l'unicité du sujet narrant extradiégétique comme ultime instance responsable de la narration du récit cadre.

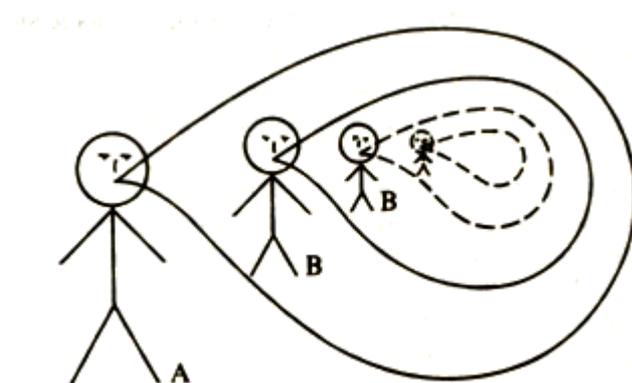
<sup>34</sup> Genette ne conçoit à aucun moment la possibilité de plusieurs narrateurs

---

et style indirect, entre récit enchâssant et récit enchâssé, entre chapitres, strophe, vers, etc.) du texte, lieux où tend à se développer et à se localiser un discours métalinguistique, implicite ou explicite, du texte sur lui-même et/ou sur les codes en général » (Hamon 1977, 266).

<sup>34</sup> Genette affirme qu'« un récit ne peut guère en “enchâsser” un autre sans marquer cette opération, et donc sans se désigner lui-même comme récit premier » (Genette 1983, 58). Il en

extradiégétiques qui bénéficieraient d'un statut égal. Le principe implicite de l'unicité de l'instance narrative extradiégétique et le rapport hiérarchique qui résulte de l'enchâssement se traduit très clairement à travers l'illustration proposée par Genette dans *Nouveau discours du récit* (Genette 1983, 57) :



Ce dessin constitue à ma connaissance l'unique occurrence où Genette exprime de façon explicite (bien que picturalement) la position privilégiée qu'il accorde au narrateur extradiégétique comme étant en dernière instance l'unique responsable de la production de l'ensemble du récit. Il est d'ailleurs tout à fait révélateur que Genette réserve le terme « extradiégétique » à l'instance responsable du récit cadre. Or, en principe, même un narrateur intradiégétique, qui serait d'abord personnage de la diégèse avant de devenir narrateur à un moment donné de l'histoire, est extradiégétique par rapport à sa propre représentation narrative.

Cela explique aussi pourquoi Genette doit écarter certains cas ambigus pour défendre son modèle contre des reproches qu'on a pu lui faire. Ainsi, dans *Nouveau Discours du récit*, il insiste sur la présence obligatoire d'une instance narrative où il remarque : « De fiction ou d'histoire, le récit est un discours, avec du langage on ne peut produire que du discours [...]. Le récit sans narrateur, l'énoncé sans énonciation me semblent de pures chimères, et, comme telles, "infalsifiables". [...] si je rencontrais un tel récit, je m'enfuirais à toutes jambes : récit ou pas, quand j'ouvre un livre, c'est pour que l'auteur *me parle*. » (Genette 1983, 68-69). Pour expliquer certains cas problématiques, il imagine que le « récit cadre peut fort bien, au moins en littérature moderne, être soumis à une ellipse complète » (ibid., 59). Ce qui serait par exemple le cas de *La Chute* d'Albert Camus où le monologue de Clamence « ne peut être qu'implicitement "enchâssé"

---

déduit que « le récit enchâssé est narrativement subordonné au récit enchâssant, puisqu'il lui doit l'existence et repose sur lui » (ibid., 60).

dans un récit-cadre sous-entendu, mais clairement impliqué par tous ceux des énoncés de ce monologue qui se rapportent, non à l'histoire qu'il raconte, mais aux circonstances de cette narration » (ibid., 59). Genette coupe également court à la suggestion de Shlomith Rimmon-Kenan qui conçoit un scénario narratif où il ne serait pas possible de faire avec certitude la distinction entre récit encadrant et récit enchâssé. Genette se contente d'objecter à cette position qu'une telle ambiguïté narrative n'est « pas facile à produire, sans doute parce que les structures du langage et les conventions d'écriture ne lui laissent guère de place » (ibid. 58). Or, admettant l'influence énorme de tels schémas, structures et conventions sur la production et la réception de structures narratives, il serait d'autant plus important de prêter attention à toute constellation visant à désintégrer le schéma narratif individualisant et hiérarchique au lieu de la déclarer impossible ou peu probable.

Le postulat de l'unicité du narrateur extradiégétique et celui du rapport hiérarchique entre les niveaux narratifs sur lesquels repose le modèle de Genette peuvent être imputés à la surdétermination du concept d'énonciation par le l'acte de langage individuel. A titre d'exemple, on peut citer Ducrot qui affirme que « du point de vue empirique, l'énonciation est l'œuvre d'un seul sujet parlant » (Ducrot 1984, 198). J'objecte à ceci que même en ce qui concerne la production effective d'un énoncé, maints scénarios sont envisageables qui remettent en question cette observation empirique en apparence si évidente : on pourrait songer à des genres narratifs oraux fonctionnant suivant un protocole dialogique ou à des slogans et chants produits par un chœur, c'est-à-dire par un producteur empirique collectif et non pas individuel. Pour ce qui est de l'écrit, le postulat de l'unicité du producteur effectif ne couvre par exemple ni le cas de textes législatifs (tels que les textes de loi ou la Constitution d'un état) dont la conception et la production ne peuvent pas provenir que d'un seul individu, ni celui de nombreux scénarios de films ou de séries qui sont de plus en plus souvent le produit du travail collectif de plusieurs co-scénaristes. Enfin, ce postulat de l'unicité du producteur empirique ne saurait tenir compte de récits d'origine orale tels que les mythes, les légendes, les contes, etc. où l'attribution d'un énoncé à un seul auteur-créateur s'avère impossible. En outre, dans leurs cas la question du producteur se pose tout à fait différemment.

Cette fausse évidence de l'unicité du producteur empirique qui repose sur des schémas cognitifs fondamentaux du fonctionnement de l'activité « narrer » (et il

faut rajouter : « à l'oral ») se voit donc transposée implicitement aux instances textuelles. C'est aux analyses de la narratologie cognitive que revient le mérite d'avoir dégagé l'influence de tels schémas notamment sur les catégories d'analyse narratologiques. Ainsi, je renvoie à Fludernik selon laquelle: « [t]he persistence of this preconceived notion that *somebody* (hence a human agent) must be telling the story in my view derives directly from the frame conception of storytelling rather from any necessary textual evidence. » (Fludernik 1996, 34). Il ne s'agit pas de nier ou de sous-estimer l'importance des schémas cognitifs de l'acte individuel de production verbale sur la production et la réception de textes narratifs. Cependant, on ne peut pas hypostasier le schéma de l'acte individuel de parole au point de ne plus admettre d'autres scénarios narratifs. De même, il serait fort réducteur d'ériger la logique hiérarchisante qui sous-tend le modèle des niveaux narratifs de Genette en principe constitutif de toute énonciation multiple. Cela devient particulièrement visible si l'on tient compte de la possibilité que la multiplication de l'énonciation puisse s'opérer non seulement au moyen d'un discours enchâssé, mais aussi d'un échange dialogique, comme le mentionne encore Ducrot dans l'extrait cité ci-dessus. Dans le cadre d'une analyse précédente portant sur les structures narratives du roman *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar, j'ai également argumenté que même en partant de la conception narratologique de Genette, il serait possible de concevoir un scénario multipliant les voix narratives de statuts équivalents au niveau extradiégétique (cf. Thiel 2005). En me référant, à l'instar de Genette, aux analyses de Benveniste, j'ai souligné que la première personne *je* implique toujours un *tu* :

Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu*. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la *personne*, car elle implique en réciprocité que *je* deviens *tu* dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par *je*.  
(Benveniste 1966, 260)

Par conséquent, le « je-narrateur » extradiégétique implique l'existence d'un « tu » ou d'un « vous » qui renvoie à un ou plusieurs narrataires extradiégétiques au(x)quel(s) s'adresse le discours narratif de l'instance extradiégétique. Genette situe lui-même le destinataire d'un récit premier au même niveau diégétique que le narrateur, ce qui permet d'envisager un changement de rôle entre le narrateur extradiégétique et le narrataire auquel il s'adresse : l'ancien narrataire prend à son tour la parole et se désigne par *je* et le narrateur devient ainsi le narrataire à qui s'adresse la narration (cf. Thiel 2005, 129-130). Cette structure dialogique est

d'ailleurs bien connue de romans épistolaires où elle se voit cependant souvent reléguée au niveau intradiégétique, notamment au moyen de préfaces fictives faisant alors fonction de récit cadre. Les exemples les plus connus étant bien sûr *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos et *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau. On peut encore considérer la possibilité d'une juxtaposition de narrateurs de statuts égaux sans que leurs narrations n'entretiennent de rapport dialogique, comme c'est le cas de romans tels que *Prodige* (1999) de Nancy Huston, *Le Sommeil d'Eve* (1989) de Mohammed Dib et *Bleu blanc vert* (2006) de Maïssa Bey où le récit est pris en charge en alternance par deux ou plusieurs narrateurs homodiégétiques sans qu'il n'y ait de récit cadre qui enchâsserait ces prises de paroles éparses.

### 2.6.3 *La narration « collective »*

Les scénarios décrits ci-dessus – la stratification qui produit une polyphonie énonciative dans un énoncé, l'enchâssement (c'est-à-dire la « double énonciation ») et le dialogue – ne tiennent pas compte de la possibilité que le narrateur ne soit pas une instance individuelle, mais une collectivité. A ce sujet, on peut se référer à l'analyse de Susan Lanser qui désigne par « communal voice » un éventail de formes narratives mettant en scène soit une voix collective soit un collectif de voix qui se partagent l'autorité discursive et se légitiment mutuellement (cf. Lanser 1992, 21). Etant donné que dans le cas de tels scénarios narratifs l'autorité discursive est légitimée par une collectivité, Lanser souligne que la « communal voice might be the most insidious fiction of authority, for in Western cultures it is nearly always the creation of a single author appropriating the power of a plurality » (Lanser 1992, 22). Pour la même raison, Birgit Wagner remarque que la traduction de « communal voice » par « voix collective » peut être problématique, car la notion de voix collective « épouse de trop près les prétentions à la représentativité d'un auteur, ou d'un groupe de sujets parlants » (Wagner, B. 2006b, 140) :

La notion de voix collective, pour le champ littéraire aussi bien que pour celui du politique, conduit sur un terrain miné. Des prétentions à la légitimité et à la représentativité y jouent un rôle primordial, voire suspect : parler pour quelqu'un, représenter quelqu'un peut être un acte de solidarité, mais aussi une manière comme une autre de s'arroger la parole, de couper la parole à l'autre. (ibid. 135)

En conséquence, Birgit Wagner propose de traduire « *communal voice* par *voix plurielle* » pour échapper ainsi à « l’ambiguïté de la voix collective, à cette hésitation entre le vol et le don qui la caractérise » (ibid. 136). La notion de « voix plurielle » aurait, selon Wagner, « l’avantage de conserver la trace de voix individuelles : il s’agira d’un polylogue, et non d’un chœur ou d’une prise en charge des voix des autres » (ibid. 140). Bien que cette mise en garde vis-à-vis des connotations problématiques de la notion « narration collective » soit certainement justifiée, cette lecture de Wagner représente une réduction conceptuelle de l’approche de Lanser dans la mesure où cette dernière envisage différents cas de figure dans la catégorie « *communal voice* ». On peut aussi bien y trouver celui d’une narration collective que celui d’une narration plurielle qui se rapproche du scénario décrit par Wagner :

By communal narration [...] I refer [...] to a practice in which narrative authority is invested in a definable community and textually inscribed either through multiple, mutually authorizing voices or through the voice of a single individual who is manifestly authorized by a community. [...] I will distinguish three such possibilities that result from various confluences of social ideology with changing conventions of narrative technique: a *singular* form in which one narrator speaks for a collective, a *simultaneous* form in which a plural « we » narrates, and a *sequential* form in which individual members of a group narrate in turn. (Lanser 1992, 21)

Lanser fait donc une distinction entre trois grandes formes de « *communal voice* » : la narration plurielle au singulier, où un individu représente son groupe et s’en fait le porte-parole ; la narration plurielle simultanée prise en charge par un « nous » plus ou moins inclusif, indivis et homogène et la narration plurielle séquentielle qui se constitue de narrations individuelles de membres d’un groupe qui parlent chacun leur tour. A cela je rajoute le cas de figure d’une narration plurielle du point de vue formel qu’on peut rattacher à ce polylogue envisagé par Birgit Wagner qui conserve « la trace de voix individuelles ». Il est constitué d’un patchwork narratif qui fusionne les voix individuelles au point qu’il n’est plus possible de discerner les membres du groupe et leur parole, sans cependant que leurs voix ne se fondent entièrement dans une narration collective homogène et unitaire. Enfin, il faut également envisager la possibilité de formes mixtes qui combinent ces quatre scénarios.

Pour conclure, je précise qu'il ne s'agit pas de dégager une typologie de la narration multiple à travers ces quelques cas de figure fondamentaux de la narration multiple. Néanmoins, afin de permettre une meilleure orientation parmi la multitude de stratégies divergentes qui ont en commun d'affecter, de désintégrer l'unicité et/ou l'unité de la narration et donc de l'instance qui la prend en charge, quelques paramètres seront retenus permettant de cerner et de comparer les formes de la narration multiple.

- Selon que les stratégies de multiplication visent à construire des instances autonomes et distinctes ou alors de produire des formes énonciatives hybrides (par exemple le discours indirect libre et le récit pseudodiégétique), la narration multiple peut être **externe** ou **interne**.
- La narration multiple peut relever de plusieurs instances **individuelles**, d'une instance **collective** ou d'une **pluralité de voix**.
- La narration multiple peut être **horizontale** ou **verticale** : dans le premier cas, les instances et leurs narrations respectives se suivent de manière séquentielle dans le texte, dans le deuxième elles se superposent et produisent des strates énonciatives.
- Différentes stratégies peuvent participer à la multiplication de la configuration narrative : ces éléments peuvent relever du *mode* (perspective/focalisation) ainsi que de la *voix* (narration).
- On peut, enfin, déterminer le **niveau narratif** que les stratégies de la narration multiple affectent, ce qui revient à poser la question de leur « représentativité » (cf. Wagner, B. 2006b, 39).

Ces quelques paramètres ne visent pas à servir de classements dichotomiques et strictement exclusifs, mais proposent plutôt des formes idéales-typiques qui constituent les extrêmes d'une ligne continue admettant des formes intermédiaires et mixtes.



### III *Le Temps de Tamango* : entre relativisme post-moderne et urgence d'engagement

« Voici un roman dont la lecture ne laissera personne indifférent ». Ainsi commence la préface de Mongo Béti au premier roman de l'écrivain sénégalais Boubacar Boris Diop *Le Temps de Tamango* (1981) qui imagine « déjà l'agacement de tous ceux qui refusent au créateur africain le droit à l'expérimentation esthétique, à la recherche audacieuse » (Diop 2002, 11).<sup>1</sup> En effet, ce récit nous entraîne dans un véritable labyrinthe textuel qui ne manquera pas de déconcerter les lecteurs – et d'enchanter le spécialiste de l'analyse narrative. Toute tentative d'identifier une étoile conductrice qui indiquerait la visée de cette écriture, est cruellement déçue ; dans les dernières pages du roman, l'un des narrateurs renvoie finalement le lecteur et son désir inassouvi de signification et de cohérence aux critiques littéraires en remarquant au sujet des projets romanesques du personnage principal N'Dongo :

*Il apparaît clairement que N'Dongo finit par ériger la divagation systématique en technique d'écriture – il m'est en effet impossible de supposer que son univers romanesque lui échappe à ce point ; tout ce désordre doit être dicté par quelque arrière-pensée esthétique qu'il importe de découvrir – mais c'est le travail des critiques, ce n'est pas le mien.* (TT 141)

Voilà un pari digne d'être relevé. D'autant plus que, comme le constate Jean Sob au début de son étude consacrée aux procédures parodiques dans l'œuvre romanesque de l'auteur, les critiques de l'œuvre de Diop ont plutôt négligé « son interpellation ouverte » au profit d'une « approche thématique et idéologique » (Sob 2007, 11). C'est d'ailleurs aussi le cas du préfacier Mongo Béti, qui après avoir initialement insisté sur l'expérimentation formelle du roman *Le Temps de Tamango*, « abandonne rapidement cette piste de présentation de l'œuvre au profit d'une lecture idéologique et militante » (idem). A l'exemple de Sob, on peut af-

---

<sup>1</sup> J'utiliserai désormais l'abréviation TT pour citer le roman. Je me base principalement sur la première édition parue chez L'Harmattan en 1981. Lorsqu'il sera nécessaire de renvoyer à l'édition parue chez Le Serpent à Plumes en 2002 qui diffère légèrement de la première édition en ce qui concerne l'utilisation de guillemets dans les chapitres intitulés « Notes », la référence sera indiquée comme suit : <sup>2</sup>TT.

firmer que Diop « exhibe une écriture romanesque qui donne à lire par sa forme une volonté de bousculer les habitudes littéraires » (Sob 2007, 7) notamment pour rompre avec la tradition réaliste du roman africain francophone de la première génération qui favorise les problèmes culturels, sociaux et politiques au détriment d'une recherche formelle (cf. Sob 2007, 7 sq.) :

Diop a rompu avec cette tradition [...], l'œuvre romanesque qu'il a produite opère un déplacement majeur par rapport aux contraintes d'engagement socio-politique et aux normes d'écriture reconnues du roman africain depuis les années 50 : le déplacement du centre d'intérêt du roman, des thèmes et des analyses qu'il développe, des savoirs qu'il transmet ou les idéologies qu'il véhicule vers l'élaboration et la culture d'un style romanesque qui crée un nouveau type de rapports entre le romancier et le lecteur, à travers les récits sous forme de mise en scène, l'association du lecteur à l'élaboration du texte, son implication dans le récit. (Sob 2007, 9)

Sob a certainement raison de classer Diop parmi « cette génération désenchantée de la fin des années 70, désorientée par ce double échec de la lutte contre le pouvoir néocolonial et l'échec de la révolution marxiste, condamnée à rechercher de nouveaux repères et se forger une nouvelle identité dans un monde devenu complexe » (Sob 2007, 29). Si ce désenchantement est certainement l'un des facteurs motivant ce déplacement, cette prise de distance que le premier roman de Diop opère par rapport à une littérature dite « de message » pour faire de la forme sa préoccupation majeure, on peut néanmoins penser à l'exemple de Nissim que cet auteur n'a pas pour autant « choisi la création littéraire comme une sorte de refuge, une fuite du monde provoquée par l'échec et la déception politiques » (Nissim 2010, 9). La recherche formelle et l'engagement social et politique coexistent dans l'œuvre romanesque de Diop qui porte précisément cette ambivalence que Dabla prête au « “Nouveau Roman” africain francophone qui refuse le réalisme didactique de la première génération tout en évitant visiblement l'art gratuit (détaché de tout “message” et plutôt préoccupé d'esthétique). Cette ambivalence se reflète dans les œuvres qui semblent se situer à mi-chemin du formalisme et de la “littérature édifiante” » (Dabla 1986, 233). En effet, l'une des préoccupations thématiques majeures du roman concerne les crises sociales et politiques post-indépendances, les mécanismes d'oppression des pouvoirs en place, leurs implications néocoloniales, les luttes et les révoltes contre ces régimes, leurs motivations, leurs dynamiques et leurs défaites. Or, l'aspect de ce questionnement qui importe avant tout dans le cadre de cette étude, c'est

l'interrogation du rôle qui reviendrait aux représentations et aux discours dans de telles constellations politiques et sociales ainsi que la question : à quoi pourrait ressembler une pratique littéraire engagée et responsable qui échapperait à une « littérature de message » sans pour autant s'enfermer dans une pratique immanentiste et autotélique ? Le roman *Le Temps de Tamango* se caractérise ainsi non seulement par sa structure dédaléenne, mais aussi par une écriture hautement métaréflexive :<sup>2</sup> les questions relatives à l'écriture ainsi qu'aux représentations en général occupent le devant de la scène au point parfois d'éclipser l'intrigue.

Dans un premier temps, l'accent sera mis sur les stratégies narratives majeures participant à « ce désordre », c'est-à-dire à la complexité formelle, pour poser dans un deuxième temps la question de « l'arrière-pensée esthétique » et par là de la conception des représentations et des préoccupations éthiques qui sous-tendent la constellation narrative dédaléenne mise en place dans ce roman.

La première partie sera ainsi consacrée à l'analyse détaillée de la configuration de la narration dont la complexité est unanimement reconnue par les critiques, mais dont les structures et stratégies spécifiques sont en général insuffisamment appréciées. Après une brève présentation d'ensemble sous forme de tableau, la constellation narrative des chapitres dits « numérotés » qui mettent en scène une narration hétérodiégétique à focalisation zéro et une prolifération de perspectives sera exposée. On verra que différents facteurs affectent la cohérence de la narration omnisciente dont la fonction de macro-acte illocutoire est remise en question. Puis, après avoir présenté le duo de narrateurs des chapitres dits « Notes » dont la narration se caractérise par un brouillement des frontières discursives, il s'agira de montrer en quoi l'interaction entre les deux catégories de chapitres participe à la destructuration de l'unité illocutoire de l'ensemble du texte.

A la fragmentation de la narration et à la prolifération des perspectives correspond une métaréflexion qui est loin de présenter une conception relative aux représentations ou une poétique univoques. La deuxième partie tentera de dégager le soubassement théorique et conceptuel de ce texte tel qu'il transparait au travers des multiples positions articulées par les personnages et les narrateurs d'une part,

---

<sup>2</sup> Le terme de métaréflexion est ici employé au sens étroit où l'entend Werner Wolf, c'est-à-dire comme des phénomènes proprement métadiscursifs (Wolf parle d'une réflexion cognitive et fonctionnelle, « ein kognitiv-funktionales "Sich-selbst-Betrachten" ») par opposition au concept plus large d'autoréférentialité (Wolf 2001, 58).

et la mécanique narrative mis à l'œuvre dans le roman *Le Temps de Tamango* d'autre part.

## 1 Structures narratives du roman

Le roman *Le Temps de Tamango* (1981) est composé de trois grandes parties divisées en chapitres numérotés en chiffre arabes<sup>3</sup> (respectivement au nombre de 5-8-5). A la fin de chaque partie se situe un chapitre supplémentaire intitulé « Notes sur la première [respectivement : deuxième et troisième] partie ». Les chapitres « Notes »<sup>4</sup> se détachent des chapitres numérotés par leur typographie en italiques et leur titre ; on verra plus loin qu'ils diffèrent également du point de vue de la narration. Néanmoins, entre les chapitres numérotés et les chapitres « Notes », s'établit un système dense tant de rappels que de ruptures affectant aussi bien l'histoire (les deux catégories de chapitre portent sur les mêmes événements) que le discours.

Il n'est pas évident d'extraire du roman une trame narrative cohérente. Les épisodes majeurs de l'intrigue sont rapidement résumés : l'action se déroule dans les années 1960 et 1970 dans une république africaine, qu'on peut associer au Sénégal.<sup>5</sup> Un groupuscule révolutionnaire d'extrême gauche appelé M.A.R.S. (il n'est jamais précisé ce qui se cache derrière cette abréviation) organise une grève générale avec les syndicats pour protester contre le gouvernement conservateur et autoritaire. La révolte populaire est réprimée par le gouvernement en place avec l'aide du conseiller militaire de l'état, le général français François Navarro. Au cours d'une réunion, la majorité des activistes sont arrêtés, mais le personnage principal N'Dongo réussit à s'échapper. On lui confie par la suite d'assassiner Navarro. Pour ce faire, il s'introduit chez lui comme domestique en adoptant le

---

<sup>3</sup> Dans la deuxième édition parue chez « Le Serpent à Plumes » les chapitres sont numérotés en chiffres romains.

<sup>4</sup> « Notes » sera dorénavant signalé N quand il s'agira des trois chapitres intitulés « Notes sur la première [respectivement deuxième et troisième] partie » et « notes » avec un N minuscule pour parler des notes de recherches rassemblées par ce personnage que je désigne comme *narrateur-historien*. Ces « notes » sont présentées et commentées dans les chapitres « Notes » par un autre narrateur que je qualifie d'*éditeur* (cf. scénographie des chapitres « Notes »).

<sup>5</sup> Pour une analyse plus détaillée de l'histoire politique du Sénégal, des luttes contre l'ordre politique des années 1960, la grève générale de mai 1968 et les troubles et conflits sociaux et politiques qui l'ont suivie, voir Hessling 1985.

nom de Tamango. A partir de cet épisode, le dénouement s’embrouille : à la fin du récit des chapitres numérotés perd la raison, tue un griot et se fait lapider par une foule furieuse. Les chapitres « Notes » suggèrent que N’Dongo échoue dans sa mission et perd la raison après avoir été torturé par le général. On apprend encore que Navarro a effectivement été assassiné, mais les circonstances de sa mort ne sont pas entièrement élucidées.

Ce bref résumé ne laisse en rien transparaître l’extrême fragmentation et complexité de la structure narrative du roman. Avant d’aborder l’analyse détaillée de la constellation narrative des deux catégories de chapitres ainsi que du rapport qui se tisse entre eux, je propose dans un premier temps de présenter les chapitres un à un de manière simplifiée sous forme de tableau pour permettre une meilleure vue d’ensemble. Je précise qu’il ne s’agit que d’informations fortement schématisées concernant le contenu, la narration et la focalisation des différents chapitres.

<i>I<sup>e</sup> PARTIE</i>	
Chapitre 1	Séance du Conseil de Cabinet d’un pays africain non spécifié. Discours de ministres au sujet des manifestations et d’une grève. Instance narrative hétérodiégétique à focalisation zéro, ironie du narrateur, foyer de la perception dominant : le Président du pays en question.
Chapitre 2	Analepse narrative : Paris, octobre 1966 : Afin de monter en grades et de devenir général, le sergent François Navarro doit partir en Afrique. Instance narrative hétérodiégétique à focalisation zéro, ironie narratoriale, foyer de la perception dominant : le Général Navarro.
Chapitre 3	Bokandé, un jeune étudiant activiste est en route pour rejoindre une réunion syndicale. Narration hétérodiégétique à focalisation zéro, foyer de la perception dominant : Bokandé.
Chapitre 4	Grève générale et manifestation. Narration hétérodiégétique à focalisation zéro, foyers de la perception : un vieil homme dans la foule (temporaire), puis N’Dongo.
Chapitre 5	Après l’échec de la grève générale, une organisation clandestine M.A.R.S. se manifeste. Conférence de presse sur les mesures adoptées par le gouvernement contre les partisans du M.A.R.S. Narration hétérodiégétique à focalisation zéro, 1 <sup>er</sup> commentaire métanarratif explicite, ironie du narrateur.
<i>Notes sur la I<sup>e</sup> partie</i>	Circonstances de la mort de Kaba (leader du M.A.R.S.), de N’Dongo et de Navarro. Dans les chapitres « Notes », on a affaire à un duo de narrateurs : l’un présente et commente les notes de recherche que l’autre aurait rassemblées au sujet des événements que relatent aussi les chapitres numérotés.
<i>II<sup>e</sup> PARTIE</i>	
Chapitre 1	Kader, un ami de N’Dongo, se souvient de leur correspondance pendant le séjour en Allemagne de ce dernier. Narration homodiégétique de Kader qui se termine sur un monologue intérieur.
Chapitre 2	Retour au pays de N’Dongo après son séjour en Allemagne. Narration homodiégétique par Kader.

Chapitre 3	Rencontre de trois jeunes activistes, N'Dongo, Mahécor et Kaba qui discutent d'un projet de film sur le massacre de Thiaroye. Narration hétérodiégétique à focalisation zéro, foyer de la perception dominant : N'Dongo. Quelques traces d'ironie du narrateur, 2 <sup>e</sup> commentaire métanarratif explicite ; à la fin du chapitre : métalepse narrative : N'Dongo s'adresse à son narrateur dans un monologue intérieur, puis narration à la deuxième personne du singulier qui s'adresse à N'Dongo.
Chapitre 4	Après l'échec de la grève générale, tout rentre dans l'ordre. Narration hétérodiégétique à focalisation zéro, ironie du narrateur.
Chapitre 5	Réquisitoire contre les émeutes populaires. Monologue au discours immédiat d'un fonctionnaire du régime, nommé Galaye. Ironie du narrateur.
Chapitre 6	Réunion syndicale après l'échec de la grève générale. Narration hétérodiégétique à focalisation zéro, foyers de la perception temporaires : Thierno Diagne, le leader du Syndicat, et Khaly, autre personnage important de l'opposition politique.
Chapitre 7	Rencontre de Kaba, Malick et N'Dongo pour mettre au point des projets de résistance et discuter de la réunion imminente avec les syndicats. Narration hétérodiégétique à focalisation zéro, foyer de la perception dominant : N'Dongo. 3 <sup>e</sup> commentaire métanarratif explicite.
Chapitre 8	Réunion des groupes politiques d'opposition interrompue par la police. Narration hétérodiégétique à focalisation zéro, foyers de perceptions variables.
<i>Notes sur la 2<sup>e</sup> partie</i>	Indications sur la biographie et le caractère de N'Dongo. Informations clés sur le massacre de Thiaroye.
<i>III<sup>e</sup> PARTIE</i>	
Chapitre 1	Nafi, l'amie de Kaba, apprend que celui-ci est mort en prison. Narration hétérodiégétique à focalisation zéro (bien que la présence du narrateur s'efface derrière la focalisation interne de Nafi), foyer de la perception continu : Nafi.
Chapitre 2	La situation dans la ville après la nouvelle de la mort de Kaba en prison. N'Dongo est chargé d'assassiner le général Navarro. Narration hétérodiégétique à focalisation zéro, foyer de la perception temporaire : N'Dongo.
Chapitre 3	N'Dongo travaille chez les Navarro comme domestique. Narration homodiégétique de N'Dongo.
Chapitre 4	N'Dongo reçoit la visite nocturne d'un mendiant mystérieux. Narration hétérodiégétique à focalisation zéro, foyer de la perception : N'Dongo.
Chapitre 5	Folie et mort de N'Dongo. Narration hétérodiégétique à focalisation zéro, foyer de la perception dominant : N'Dongo. Passages au monologue intérieur, métalepse narrative : N'Dongo s'adresse au narrateur de son récit qu'il identifie comme son ami Kader ; en contrepartie, Kader s'adresse brièvement à N'Dongo.
<i>Notes sur la 3<sup>e</sup> partie</i>	Histoire ou mythe, du chef de tribu Tamango, l'esclave déchaîné. Travaux littéraires de N'Dongo.

## 1.1 Narration des chapitres numérotés

### 1.1.1 Focalisation zéro

Le tableau ci-dessus montre que la majorité des chapitres numérotés met en scène une instance narrative hétérodiégétique à focalisation zéro qui semble à première

vue prendre en charge l'agencement et l'intégration des perspectives sous forme de focalisations internes et de récits homodiégétiques enchâssés. La *focalisation zéro* ne désigne pas exclusivement le point de vue invariable d'une instance narrative « à champ si panoramique [...] qu'il ne peut coïncider avec aucun personnage » (Genette 1983, 49), mais la combinaison de différentes modalités narratives. Dans le cas présent, la focalisation zéro résulte d'une interaction entre les commentaires narratoriels métanarratifs, l'omniscience de l'instance qui se manifeste notamment à travers la focalisation interne variable et l'ironie à l'égard de certains personnages. Au moyen de cette ironie, l'instance cherche à influencer le lecteur quant à la sympathie qu'il développe pour eux ainsi qu'à établir et à imposer son système de valeurs. Dans *Le Temps de Tamango*, la focalisation zéro se présente donc comme une mosaïque de segments à modalités narratives qui combine focalisation interne variable alternant des points de vue sur un axe horizontal et variation verticale entre la perspective d'un narrateur omniscient et celle des personnages, dont l'horizon épistémologique est plus limité. Cette multifocalisation, cette polymodalité narrative produisent l'impression d'une vue complète, bien qu'hétérogène de l'univers diégétique. L'instance omnisciente et auctoriale<sup>6</sup> se manifeste donc plus ou moins explicitement à travers des commentaires, son savoir illimité de l'univers diégétique et de ses personnages ainsi que ses prises de positions ironiques. La narration hétérodiégétique de cette instance est à première vue relativement constante et présente un cadre regroupant les perspectives multiples et parfois divergentes pour former une vue complète du monde narré. C'est au niveau des perspectives des personnages que les points de vue se multiplient au moyen de focalisations internes qui nous donnent successivement accès à la conscience de différents personnages, et de narrations homodiégétiques prises en charge par des personnages.

La complexité de cette narration, qui semble relativement classique, résulte, comme on aura l'occasion de le voir, de différents facteurs : à commencer par la prolifération de perspectives, de voix et de modalités narratives qui font coexister des points de vue, des perspectives idéologiques et des versions de l'histoire parfois incompatibles. Puis, on verra que – en particulier face à cette prolifération de

---

<sup>6</sup> Par « auctoriale », terme emprunté à la narratologie anglophone et germanophone, fait référence à l'intentionnalité et l'autorité de l'auteur « La notion d'auteur, et pas simplement celle de scripteur, génère le terme de posture auctoriale qui signifie une position assumée plus ou moins explicitement par un scripteur qui se porte garant de ses écrits à effet littéraire dans la mesure où il envisage le contexte de réception et qu'il ménage des effets sur son lecteur » (Lebrun 2007, 384).

perspectives – la fonction encadrante de régie et de coordination de cette instance narrative semble fléchir, sinon s’effacer, notamment à cause de fait que celle-ci ne prend pas systématiquement en charge ces lieux stratégiques que représentent les frontières internes du récit (transitions entre chapitres, focalisations, niveaux narratifs, etc.) Enfin, on verra à la fin de cette partie consacrée à l’étude des structures narratives du roman que c’est également l’interaction entre les chapitres « Notes » et le récit des chapitres numérotés qui participe foncièrement à mettre en danger la cohésion et la cohérence<sup>7</sup> de la narration.

Avant d’aborder les stratégies de déstructuration, les principaux éléments constituants caractérisant la narration des chapitres numérotés seront présentés : les commentaires métanarratifs, la multiplication des points de vue et l’ironie narratoriale.

#### *1.1.1.1 Commentaires métanarratifs*

Dans l’ensemble des chapitres numérotés, on peut relever trois commentaires métanarratifs explicites qui sont pris en charge par une instance narrative à la première personne du pluriel. Etant donné leur caractère explicite et métaréflexif (c’est-à-dire que ces remarques ne se reportent moins à l’univers diégétique qu’à la narration), ces commentaires jouent un rôle particulièrement important dans la construction d’un acte narratif omniscient et auctorial. A travers ces commentaires l’instance narrative cherche à faire passer une certaine image d’elle-même et de sa pratique narrative. On peut aussi y dégager la conception que cette instance se fait du fonctionnement de représentations :

Commentaire n°1 :

Qui était donc à l’origine de cet insolent, gigantesque et mystérieux feu de brousse ? *Nous n’en ferons point mystère car nous savons que le lecteur hélas ! achète un roman pour savoir qui est qui et qui fait quoi. Nous lui disons donc que c’est de cette manière qu’une organisation clandestine dénommée M.A.R.S. se signala pour la première fois ; qu’en revendiquant cette action spectaculaire par un coup de téléphone à l’A.F.P., elle signifiait son intention de tirer la leçon de l’échec de la grève générale. Outrepasant nos droits et sans aucun respect pour la*

---

<sup>7</sup> Je rappelle que je me tiens à la distinction proposée par Riegel : « La cohérence est une propriété du discours, qui est mis en relation avec les conditions de l’énonciation, alors que la cohésion est une propriété du texte, qui est envisagé fermé sur lui-même. Ainsi, les jugements de cohérence dépendent des connaissances du monde et de la situation, qui sont partagées ou non par l’énonciateur et son destinataire, alors que la cohésion du texte s’évalue en fonction de l’organisation sémantique interne. Dans la pratique, il est difficile d’opérer une stricte répartition entre des règles de cohérence à portée externe et des règles de cohésion à portée interne. (Riegel 2004, 603)

*clandestinité, nous vous dirons que le M.A.R.S. – dont faisait partie N'Dongo – était dirigé par un nommé Kaba Diane. Il est vrai aussi que tout ça, c'est de l'histoire ancienne, les faits relatés ici se situent entre 1960 et 1970, ce qui fait tout de même presque un siècle.* (TT 34 ; italiques ajoutés)

Commentaire n°2 :

*Kaba Diané est le chef du M.A.R.S., nous vous l'avons déjà dit dans un moment d'excessive complaisance. Il a son air renfrogné, austère et vaguement agressif de tous les jours. Si on entre dans ce texte par la meilleure fissure, Kaba Diané pourrait bien en apparaître comme le personnage principal. Nous pouvons d'ailleurs vous dire d'ores et déjà, avec un mépris superbe de la clandestinité romanesque que sous peu Kaba Diané sera arrêté et assassiné en prison [...]. Cependant, si on se place à un autre point de vue, on peut trouver Léna au cœur de ces événements. Mais peut-être n'existe-t-elle-même pas, Léna...* (TT 59-60 ; italiques ajoutés)

Commentaire n°3 :

D'ailleurs, pourquoi te faire languir, cher lecteur ? N'Dongo va bientôt démissionner de la Sifradis pour se faire engager comme domestique chez le général François Navarro avec pour mission de venger l'assassinat de Kaba. Mais n'anticipons pas. Faisons semblant de croire que les événements réels sont assez idiots pour défiler comme ça, à la queue leu leu, selon notre dérisoire volonté. Pour le moment, on sonne. (TT 110)

À travers ces trois commentaires, qui sont dispersés dans les deux premières parties du roman, se construit, bien que de façon relativement précaire, la fiction d'un acte narratif encadrant qui se porterait garant de l'unité des chapitres numérotés. Ils permettent de caractériser et de situer l'instance narrative et son acte de représentation. En effet, on apprend non seulement que le moment de la narration a lieu aux environs des années 2060, mais aussi que le récit en question relève du genre romanesque. L'acte narratif auquel se rapportent ces commentaires métanarratifs est donc celui d'un romancier et je propose en conséquence d'appeler cette instance omnisciente des chapitres numérotés le *narrateur-romancier*. Ce narrateur se présente délibérément comme demiurge qui est maître de son récit. Sa conception relative aux représentations est antiréaliste et antimimétique. Le narrateur-romancier se désigne exclusivement à la première personne du pluriel, ce que King propose d'appeler le « nous éditorial » (*editorial we*, King 1985, 79). Or, la valeur sémantique de cette première personne renferme une certaine ambiguïté. La première personne du pluriel de ces commentaires semble être un mélange des deux formes opposées des pluriels de majesté et de modestie : l'intention prétendue du *nous* de modestie visant à effacer un sujet d'énonciation, qui voudrait

éviter de se singulariser, est nuancée par une certaine ironie qui seconde la tonalité magnanime des commentaires. Cette ambivalence souligne l'ambiguïté qui frappe de manière générale la position de l'attitude narrative auctoriale dans ce texte : on verra plus loin que la prétention à l'omniscience et à la toute-puissance de cette instance hétérodiégétique à focalisation zéro est remise en question tant par la structure du récit que par la réflexion métanarrative qui se développe tout au long du roman.

#### *1.1.1.2 Multiplication des points de vue : narrations homodiégétiques et focalisation interne variable*

Dans quatre des chapitres numérotés, la narration hétérodiégétique à focalisation zéro va de pair avec une multiplication des points de vue. D'une part, l'instance omnisciente fait place à une mise en scène de personnages-narrateurs homodiégétiques : Kader, un ami de N'Dongo, Galaye, un fonctionnaire du régime et N'Dongo. D'autre part, on observe une focalisation interne variable.

D'abord, les chapitres 1 et 2 de la deuxième partie nous mettent en présence d'un narrateur homodiégétique, Kader, un ami de jeunesse de N'Dongo. Celui-ci raconte sous forme d'une narration ultérieure ses souvenirs de cette amitié avec N'Dongo ainsi que le retour de ce dernier en Afrique après avoir fait ses études en Allemagne. Aucune indication ne vient préciser les circonstances de cette narration : quand ? où ? et à qui s'adresse-t-il ? Cette indétermination est renforcée par celle de la modalité narrative, d'autant plus que le premier de ces deux chapitres se termine sur un mode plus proche du courant de conscience, c'est à dire cette technique narrative qui décrit le point de vue d'un personnage en imitant le processus de ses pensées, que du discours narratif. Kader s'y adresse à une femme nommée Jeanne, sa compagne de jeunesse, qui l'a quitté pour épouser un cadre politique :

N'Dongo s'en est allé un mois d'avril, t'en souviens-tu Jeanne ? Ce soir je songe au temps qui passe. [...] Jeanne se dresse devant mes yeux. Comme nous nous aimions ! Nous sommes debout sur le quai, elle et moi. [...] Mon cœur, toi qui bats si fort, tu donnerais tout, je le sais, pour le retour de Jeanne et du temps parti. (TT 51)

Ensuite, le chapitre 5 de la 2<sup>e</sup> partie est constitué du monologue d'un personnage nommé Galaye, un fonctionnaire du régime réactionnaire faisant le réquisitoire des émeutes populaires. Son discours est donc moins narratif qu'argumentatif. Contrairement aux récits homodiégétiques de Kader et de N'Dongo, le discours de

Galaye est démarqué par des guillemets qui signalent le discours direct rapporté et le passage d'un niveau narratif (ou tout simplement énonciatif) à un autre. Aucune indication ne précise à qui ce discours est adressé. Le moment d'énonciation pourrait cependant se situer à l'époque des manifestations et de la grève générale.

Le troisième narrateur homodiégétique qui prend la parole est le personnage principal N'Dongo (chapitre 3, 3<sup>e</sup> partie). Dans sa narration, il est question de son travail comme domestique chez les Navarro, où il s'est introduit sur l'ordre du M.A.R.S afin de tuer le général. Aucune indication ne spécifie les circonstances exactes de cette narration, dont on peut seulement deviner qu'elle a lieu pendant le temps où N'Dongo travaille chez les Navarro.

Enfin, le tableau dressé en début de partie montre que différents personnages occupent la fonction de foyer de perception : le Président de la République, le général Navarro, N'Dongo, Bokandé (jeune militant), Nafi (amie de Kaba, le chef du M.A.R.S.), Thierno Diagne (leader des syndicats) pour nommer les plus importants. Seul Kaba, le leader du groupuscule M.A.R.S., ne fait pas l'objet d'une focalisation interne par l'instance omnisciente. De même, on a seulement accès aux pensées de Kader à travers sa narration homodiégétique. Le foyer de la focalisation interne peut varier dans un même chapitre, ce qui est par exemple le cas dans le chapitre 8 de la deuxième partie (TT 88-93) : la représentation de la réunion des groupes politiques dissidents se caractérise par un montage de perspectives correspondant aux deux camps opposés : les forces de l'ordre et les activistes. Ainsi, pendant que ces derniers discutent dans la maison du syndicaliste Thierno Diagne, les troupes de police arrivent pour prendre la maison d'assaut et arrêter les activistes. Les focalisations internes se relayent : sur l'inspecteur (qui « ne se presse pas [...] il est sûr que son opération va réussir »), sur Thierno (« qui se demande s'il ne ferait pas mieux de piquer une grosse colère »), sur N'Dongo (qui « pense : “Voilà ce que c'est qu'un homme deux secondes avant sa mort.” »), sur les policiers restés à l'extérieur (« Les policiers commençaient à trouver le temps long »).

### *1.1.1.3 Ironie du narrateur comme indice d'un système de valeur sous-jacent ?*

A cette multiplication des points de vue de personnages sur le plan horizontal résultant d'une focalisation interne variable et de récits enchâssés, se rajoute sur l'axe vertical une interaction entre les perspectives narrative (focalisation zéro) et figurale (focalisation interne et/ou monologue intérieur). L'attitude que

l'instance omnisciente adopte vis-à-vis des personnages varie considérablement : dans le cas de certains personnages secondaires, tels que Bokandé (jeune activiste), Nafi, l'amie de Kaba, Khaly (figure phare de l'opposition politique) ou Thierno Diagne (leader des syndicats), cette instance adopte une attitude neutre, sinon bienveillante. D'autres sont la cible d'une ironie acerbe, notamment les trois représentants du régime autoritaire, le général Navarro, le Président de la République et le fonctionnaire Galaye. Ainsi, le roman s'ouvre sur la mise en scène caricaturale du Président du pays africain, où se déroule l'action. Ce président porte des traits permettant de l'associer à Léopold Sédar Senghor.<sup>8</sup> Ainsi, dans le premier chapitre, le Président prononce un discours devant le conseil des ministres et le narrateur précise que « personne ne comprend rien aux traits d'inspiration hermétiques du Président ». Sous forme d'un discours poétique et pompeux, celui-ci professe une conception normative de l'identité négro-africaine à mi-chemin entre les valeurs franco-européennes et africaines (symbolisées respectivement par la géométrie et la savane) :

Or voilà qu'à l'assaut d'un ciel précoce s'affolent soudain les herbes de la savane. Moi je suis l'arpenteur patient, le lent géomètre et je ne laisserai point leurs pelletées de violence salir la face claire de l'azur. [...] Contre les ardeurs malsaines et puérides, contre les excroissances corrompues des divers impérialismes qui altèrent notre spécificité, j'ai choisi, et il n'est mission plus haute, une herbe géométrique poussant pied à pied, [...] une savane limpide et précise, exactement adéquate à l'aune spécifique des valeurs négro-africaines ! » (TT 17)

En mettant en scène un personnage qui se présente comme porte-parole du monde noir opprimé tout en pratiquant la politique de la main tendue à l'ancien colonisateur, ce passage traduit une prise de distance par rapport à Senghor en tant qu'homme politique. Ainsi, dans le roman, le Président a comme conseiller militaire de l'État un général français et pactise avec une force non nommée, qu'il appelle « nos alliés » et « nos amis », et qui lui aurait promis son assistance militaire contre les insurgés (TT 19). L'instance narrative implique encore l'affinité politique du Président avec l'ancien colonisateur en le plaçant d'un ton moqueur dans la suite des rois de France :

Mais le Président se contentait de les [les ministres ; V.T.] rassurer en hochant la tête. Vraiment, c'était admirable : il n'avait rien perdu, le Pré-

---

<sup>8</sup> Poète, écrivain et homme politique sénégalais, Léopold Sédar Senghor (1906-2001) a été le premier président de la République du Sénégal (1960 à 1980). Avec Aimé Césaire, il est un des principaux cofondateurs du mouvement littéraire de la Négritude. En 1983, il est aussi le premier écrivain africain élu à l'Académie française. (voir Chaulet-Achour 2010, 416-421)

sident, ni son sens de l'humour, ni la hautaine raideur attachée à ses fonctions, ni la tête bien sûr – encore que pour ce qui était de la tête, toutes les surprises étaient possibles depuis la mésaventure de son lointain collègue et quasi ancêtre, Louis, seizième du nom. En attendant, il gardait son calme et éprouvait une intime jouissance à voir ses ministres trembler sous la pression de la rue. (TT 14)

Quant au Général Navarro, de telles remarques narratoriales ironiques ou critiques se font nettement plus rares et l'ironie réside plutôt dans la mise en scène des pensées du personnage lui-même, c'est-à-dire que dans le cas de Navarro l'ironie consiste plutôt à *montrer* qu'à *dire*. Ainsi, dans le chapitre 2 de la 1<sup>ère</sup> partie, on propose à Navarro le grade de général à condition qu'il accepte de partir en Afrique. Les circonstances de cette offre semblent cependant suspectes (il n'aurait droit à son avancement qu'à son arrivée sur place : « vous serez général une fois que vous aurez posé le pied sur le sol africain », 23), ce qui provoque des moqueries des camarades :

Pourtant ces railleries avaient fini par semer le doute dans l'esprit de Navarro. Il aurait voulu retourner à l'État-Major et poser à ces messieurs quelques petites questions, mais il n'osait pas [...]. Mais enfin il fallait savoir ! Par exemple la clause « un pied sur la terre d'Afrique » devait-elle être prise, pour ainsi dire, au pied de la lettre ? Ne fallait-il pas, qu'en bon militaire respectueux du règlement, il se déchaussât avant de descendre du bateau ? On lui avait dit « un pied », est-ce que cela voulait dire réellement un pied – et lequel ? [...] Je n'admettrais pas qu'au dernier moment un rigolo ayant appris un peu d'arithmétique vienne me reprocher d'avoir confondu un et deux ! (TT 23-24)

Dans ce passage, l'ironie ne découle pas d'une critique moqueuse prise en charge par l'instance narrative, mais de la *mise en scène* caricaturale de ce personnage et de sa bêtise. Elle consiste à attirer le « lecteur dans une collusion ironique contre le personnage, ou, plus généralement, contre le type de raisonnement que le personnage instancie » (Reboul 2008, 51). Cette technique est également à l'œuvre dans la représentation du fonctionnaire réactionnaire Galaye (chap. 5, 2<sup>e</sup> partie) qui devient la troisième cible de l'ironie narratoriale. Son discours est démarqué typographiquement par des guillemets, il s'agit donc d'un discours en *mention* duquel l'instance narrative cherche à se distancier. Dans ce cas, l'ironie se manifeste exclusivement à travers la mise en scène parodique de la perspective idéologique et des opinions du personnage, puisque le narrateur-romancier disparaît entièrement derrière le discours de ce fonctionnaire qui se range du côté des deux autres représentants du régime réactionnaire que l'instance narrative tourne également en dérision. C'est surtout la confrontation *in absentia* des commentaires

dédaigneux et intéressés de Galaye et de la focalisation interne du jeune étudiant, Bokandé, dans le chapitre 3 de la 1<sup>ère</sup> partie, qui contribue à dénigrer ce personnage. L'attitude du narrateur-romancier envers le jeune activiste Bokandé est neutre, sinon favorable, comme le montrent les quelques informations fournies à son sujet visant à induire la sympathie et la compassion du lecteur : originaire de la Casamance, Bokandé est venu à la capitale pour chercher du travail. Il vit dans le dénuement et à vingt-huit ans il « commençait à se sentir vieux et jusqu'à présent il n'avait connu que la misère » (27). Il fréquente les activistes du M.A.R.S. et les réunions syndicalistes : « La rencontre de types intéressants [...], les passionnantes discussions politiques. Un rayon d'espoir dans ta vie » (27). C'est donc à cette perspective de Bokandé – et à travers elle à celle de toute une génération de jeunes démunis – que s'oppose le discours de l'économiste Galaye. Ce fonctionnaire réactionnaire s'emporte notamment contre les étudiants et les grévistes qu'il bafoue et dont il tourne en dérision les revendications : « Je n'ai pas à geindre sur mon oppression comme tous ces pauvres diables qui veulent qu'on augmente les salaires de 40% parce que Marx l'a dit » (71). Il va jusqu'à accuser les grévistes d'être eux-mêmes responsables de leur misère : « J'ai osé regarder les pauvres dans les yeux et je leur ai dit : c'est de votre faute si vous n'êtes que des pauvres gens. » (73) Son attitude mercenaire et intéressée (« Moi j'ai décroché mes diplômes pour vivre à l'aise, pas pour être utile à mon pays ; mon pays je m'en fiche » 70) contraste avec les idées marxistes qu'il prête aux manifestants qui luttent pour plus de justice sociale. Pour résumer, ces deux personnages représentent deux groupes dont les perspectives s'excluent mutuellement : les revendications du peuple exploité et opprimé sont incompatibles avec les intérêts de l'élite politique qui profite du statu quo.

Ces différentes attitudes de l'instance narrative visent donc à induire de la sympathie pour certains personnages du camp des jeunes révolutionnaires tandis que les représentants du régime sont discrédités et deviennent la cible de la critique et du dédain du narrateur-romancier. À travers les caractérisations des personnages s'établit un système de valeur qui organise du moins momentanément la prolifération de perspectives opposés et incompatibles. Ce système de valeur permet d'hierarchiser les points de vue en fonction de l'attitude que l'instance narrative manifeste à leur égard : distanciation ou au contraire approbation et prise en charge. Or, malgré ce système de valeur qui s'esquisse, le roman est loin de proposer une vision univoque du monde diégétique. En ce qui concerne « le person-

nel du roman », pour reprendre cette expression à Hamon, c'est notamment le personnage principal N'Dongo qui déstabilise ce système de valorisation, car il se situe au milieu de ces deux attitudes extrêmes de l'instance narrative. N'Dongo n'est pas un héros positif, au contraire, c'est un personnage tourmenté, hanté par des doutes et rongé par son mal-être. Il semble mal à l'aise et son comportement est compassé, comme le révèle par exemple la remarque narrative ironique suivante qui se moque de l'effort que le personnage fournit pour afficher une attitude négligente : « Il faut bien l'avoir connu pour mesurer tout le soin qu'il met à être débraillé » (58). Ses motivations pour s'engager dans la lutte contre le régime sont peu claires et son comportement inconstant. Il agit tantôt en intellectuel raisonneur, tantôt en combattant impulsif. Ainsi, il oscille entre les positions de combattant et d'observateur-commentateur, comme le montre une scène de cette manifestation (chapitre 4 de la 1<sup>ère</sup> partie), où N'Dongo tire sur des policiers qui ont ouvert le feu, mais non sans d'abord embellir mentalement le spectacle :

N'Dongo voit partout du sang. Il pense : « Comme l'intensité de la vie brille dans le regard de ceux qui croient côtoyer la mort »... Il est complètement furieux. [...] « Rendre coup pour coup. La lutte le veut. » (TT 32)

A son retour d'Allemagne, il se présente en combattant qui s'en prend aux beaux discours des révolutionnaires et demande à Kader s'il n'y avait « pas autre chose à faire ? S'organiser, par exemple ? » (TT 56). Ce ton fait cependant contraste avec ses aspirations littéraires :

N'Dongo n'écrit pas beaucoup mais il sent qu'il a quelque chose à dire. Malheureusement dès qu'il s'installe à sa table, situations et personnages lui échappent et se fondent dans un poème auquel il arrive rarement à N'Dongo de comprendre quelque chose. Alors, libéré comme d'un poids intérieur, il se contente de passer son chemin dans la vie, jetant un regard distrait et méprisant sur ses compatriotes. (TT 31)

Or, à travers cette dernière phrase transparait la critique à la fois d'une pratique littéraire qui serait plutôt un moyen d'abréaction à la fois de l'attitude élitiste du personnage vis-à-vis de son entourage. En cela, les tentatives d'écriture de N'Dongo semblent davantage relever d'idéaux petits-bourgeois que d'une conception engagée de la littérature qui se mettrait au service des luttes populaires. Ce sont d'ailleurs précisément ces hésitations idéologiques qui déplaisent à Kaba, le chef du groupuscule M.A.R.S., comme le révèle l'unique passage donnant brièvement accès à la perspective de ce personnage : « Il n'aime pas N'Dongo. S'il n'avait tenu qu'à lui, on l'aurait écarté du M.A.R.S. “[...] il traîne derrière lui

toutes les tares de l'intellectuel petit-bourgeois, il semble toujours se regarder dans un miroir.» » (85). N'Dongo, de son côté, admire « la fermeté et la simplicité de ses [Kaba] certitudes » et il essaye de « l'imiter pour échapper à l'écheveau insidieux de ses doutes. “Il me faut un modèle. Quelqu'un à suivre partout. Jusqu'au bout de la terre. Sans réfléchir. [...]” » (TT 85-86). Tourmenté par ses doutes, N'Dongo a la nostalgie des certitudes idéologiques et il « aime bien le M.A.R.S. Il s'y sent moins seul, moins livré à lui-même. Avec un fusil entre les mains il se sent moins désarmé. » (TT 111)

Cependant, loin de contribuer à construire un personnage antipathique, ce sont ces incertitudes et inconstances qui constituent son côté humain et incitent à l'identification. Cela devient particulièrement sensible quand on confronte N'Dongo à Kaba, ce militant modèle et intrépide. Kaba apparaît comme une machine à combattre, le trait sémantique de l'inhumain est particulièrement souligné par les pensées de son amie Nafi. En effet, l'affection et la fascination que celle-ci éprouve pour son amant permettent de décrire l'animalité du personnage sans basculer dans la dérision : « Nafi avait été fascinée par l'impression de violence animale qui émanait de Kaba » (106). « Kaba lui apparaissait comme un animal » (108) ou encore « comme une force de la nature, un héros mythique fourvoyé dans un monde de lâches » (107). On apprend que Kaba lance des cailloux aux oiseaux pour déranger leur vol tranquille (108) et qu'« il ne mangeait pas (...) il se nourrissait (...), il avalait n'importe quoi, très rapidement à n'importe quel moment de la journée » et, enfin, « il était arrivé à Kaba de traverser la moitié de la ville en pleine nuit pour venir faire l'amour avec elle. Il repartait aussitôt après » (108).

Contrairement à ce « personnage-à-thèse », qui semble sortir d'un roman de propagande, N'Dongo apparaît comme illustration de cette maxime énoncée par l'un des deux narrateurs des chapitres « Notes » et qu'on est tenté d'attribuer à Diop lui-même, à savoir : « *le respect de la complexité du cœur et de l'esprit humains* » (39). Ce « respect de la complexité » affecte également la caractérisation formelle de N'Dongo, qui nous est présenté à travers le prisme de perspectives et voix narratives aussi multiples que divergentes. Le comportement inconstant du personnage se reflète dans sa caractérisation fragmentée et – comme nous aurons encore l'occasion de le voir plus loin – incohérente. Ainsi, N'Dongo est d'abord représenté à travers le discours narratorial omniscient et devient parfois la cible de l'ironie de cette instance que j'appelle le *narrateur-romancier*. Ce narrateur nous

donne également accès au point de vue et aux pensées de N'Dongo, tantôt sous forme de focalisation interne, tantôt de monologue intérieur. Ce sont ensuite les récits homodiégétiques de Kader et de N'Dongo lui-même qui nous permettent d'appréhender ce protagoniste. L'image de N'Dongo se reflète également dans les focalisations internes de personnages tels que Nafi ou Kaba. Enfin, ce sont les commentaires et les recherches du narrateur-historien dans les chapitres « Notes » qui contribuent à la caractérisation multiple, parfois contradictoire, de ce personnage principal : le narrateur-historien y reproduit à son tour différentes opinions et produit différents témoignages au sujet de N'Dongo.

Les chapitres numérotés mettent donc en scène la narration omnisciente d'un narrateur-romancier exerçant une fonction de régie. Ses commentaires ironiques établissent un système de valeur permettant d'évaluer et d'hierarchiser les perspectives divergentes. Or, comme l'annonce déjà l'étude de ce personnage ambivalent qu'est N'Dongo, on peut relever des éléments qui échappent à ce système de valeur binaire plaçant les personnages du roman en deux camps opposés. Ces ambivalences contribuent à déstabiliser, à mettre en doute, la fonction du narrateur-romancier comme cadre intégrateur qui saurait organiser la prolifération de perspectives et assurer la cohérence de l'ensemble.

### ***1.1.2 La fonction de régie et de coordination en décomposition : transitions indéterminées et métalepses narratives***

En étudiant séparément la narration des chapitres numérotés, on pourrait penser que dans *Le Temps de Tamango* domine une narration hétérodiégétique à focalisation zéro assez classique, c'est-à-dire une instance omnisciente qui encadre et orchestre l'ensemble, intervient sous forme de commentaires ou de remarques ironiques à l'encontre de personnages, et s'introduit, enfin dans les consciences de ces derniers dont elle révèle les pensées, les souvenirs, les sentiments. Or, la cohérence d'un tel « macro-acte de discours » et l'unité illocutoire de l'ensemble (Adam 2006, 175 sq.) est sapée : cette instance perchée sur le Mont Olympe en mesure d'embrasser du regard l'univers diégétique et d'en organiser la représentation en coordonnant les séquences narratives constituantes est remise en question par différents facteurs et stratégies dont je propose de présenter les plus révélateurs.

### *1.1.2.1 Le narrateur-romancier : une construction précaire*

Pour commencer, la description du narrateur-romancier montre que l'étiquette du narrateur-romancier ne repose que sur un nombre restreint de manifestations explicites, ce qui rend la construction de cette instance comme macrocatégorie stable, exclusive et clairement identifiable relativement fragile. En effet, les trois commentaires métanarratifs à la première personne du pluriel forment un « champ d'aimantation » (Barthes 1970, 74) trop faible pour assurer la cohésion des autres marques constituantes du narrateur-romancier. Ainsi, les remarques ironiques ne sont jamais explicitement prises en charge par cette instance narrative. Il est d'ailleurs significatif que ces trois commentaires n'apparaissent pas dans ces lieux stratégiques primordiaux que sont l'incipit et la fin du récit des chapitres numérotés. Cela entrave considérablement leur effet cohésif. La fiction de cette instance narrative encadrante étant en concurrence avec d'autres macro-catégories narratives (notamment les multiples foyers de perception et les trois narrateurs homodiégétiques), l'unité illocutoire des chapitres numérotés s'avèrent extrêmement précaire.

Les indices contribuant à la construction du narrateur-romancier se font, d'autre part, extrêmement rares dans la troisième partie. En effet, celle-ci ne contient plus aucun commentaire métanarratif pris en charge par cette instance. De même, l'ironie et les indices de focalisation zéro sont moins prononcés que dans les deux premières parties du roman. On verra plus loin que le narrateur-romancier se voit quasiment détrôné dans le dernier chapitre numéroté de la troisième partie. C'est alors le personnage principal N'Dongo qui commente le récit supposé raconter son histoire, au moyen d'une transgression métaleptique.

### *1.1.2.2 Désorganisation de « l'appareil démarcatif »*

A cette relative précarité de l'étiquette du narrateur-romancier se rajoute le fait que cette instance présumée encadrante et responsable de l'organisation générale des chapitres numérotés ne prend pas systématiquement en charge l'articulation de ce que Philippe Hamon qualifie d' « appareil démarcatif », ces « lieux stratégiques qui constituent les frontières externes (début-fin) et internes (frontières entre focalisations différentes, entre narration et description, entre style direct et style indirect, entre récit enchâssant et récit enchâssé, entre chapitres, strophes, vers etc.) du texte, lieux où tend à se développer et à se localiser un discours métalinguistique, implicite ou explicite, du texte sur lui-même et/ou sur les codes

en général » (Hamon 1977, 266). Or, une partie de ces « lieux stratégiques » des chapitres concernés ne présentent pas ou peu d'indices d'une « énonciation organisatrice » (idem, 267) qui prendrait en charge l'enchaînement, la coordination, l'articulation des transitions d'un chapitre à l'autre, d'une focalisation à une autre, d'un niveau narratif à un autre. On verra à propos du rapport entre les deux catégories de chapitres que le *topos* du manuscrit retrouvé ainsi que la pratique déroutante de la mise en abyme déstructure radicalement les frontières externes du début et de la fin d'un récit.

Pour l'instant, ce sont les frontières pour ainsi dire « intérieures » dont la déstructuration affecte également la cohérence et l'unité illocutoire des chapitres numérotés qui seront étudiées. Certains de ces lieux-charnières stratégiques restent indéterminés, c'est-à-dire que l'instance encadrante ne prend pas soin d'explicitier le lien entre les séquences du texte que ces frontières séparent. Si l'on prend comme exemple les trois premiers chapitres de la 1<sup>ère</sup> partie du roman, on constate que les deux premiers présentent une certaine continuité thématique et énonciative, mais que la transition vers le troisième chapitre introduit une rupture à différents égards. Les modalités narratives des deux premiers chapitres sont relativement proches : l'ironie acerbe à l'encontre de deux représentants du régime autoritaire de la République Africaine où se déroulent les événements. La cohésion thématique est assurée par la mention de Navarro respectivement à la fin et au début des deux chapitres. En revanche, on constate une rupture qui se fait au niveau de « l'ordre pseudo-temporel » (Genette 1972, 78), c'est-à-dire de la disposition des événements dans le récit. En effet, le deuxième chapitre introduit une analepse sans que celle-ci soit expressément signalée. Le premier chapitre est entièrement dépourvu d'ancrage temporel et cette brève indication (« Paris, octobre 1966 ») au début du deuxième chapitre ne fournit qu'un repère ponctuel permettant de situer le deuxième chapitre sur un axe temporel sans pour autant préciser le lien reliant les deux épisodes. Leur agencement chronologique étant laissé en suspens, c'est finalement au lecteur de découvrir l'anachronisme à partir du contenu des deux chapitres.

Tandis que ces deux premiers chapitres pourraient être interprétés comme des indices de la présence d'une énonciation organisatrice, la transition au chapitre suivant est nettement moins déterminée. Le chapitre commence *in medias res* (« Bokandé put éviter de justesse une R4 bleue qui arrivait à toute allure », TT 27) en confrontant le lecteur, qui se trouvait encore il y a un instant dans la conscience

du personnage de Navarro en train de descendre du bateau à son arrivée en Afrique, à un nouveau personnage qu'il ne connaît pas encore ainsi qu'à un contexte qui n'est que très vaguement esquissé. Bien que l'instance narrative hétéro-diégétique soit informée des particularités de la vie de ce personnage (« Il errait depuis une bonne heure au hasard des rues de la capitale » ; « Il y avait maintenant cinq ans qu'il était venu de sa lointaine Casamance » 27), elle ne prend pas la peine de rendre la transition entre les deux chapitres explicite. De nouveau, le lien temporel avec le chapitre précédent reste indéterminé. Ce n'est que grâce à un lien thématique lexical avec le chapitre 1 qu'il est possible de situer approximativement le chapitre 3 : ainsi, dans le 1<sup>er</sup> chapitre, il est question des manifestations populaires organisées par les syndicats contre le régime et le chapitre 3 nous met en présence de Bokandé qui veut rejoindre une réunion « pour préparer la grève générale et les manifestations populaires » (TT 28). De même, la rupture au niveau de la perspective idéologique (avec Bokandé, on passe pour la première fois du côté des opposants des jeunes activistes luttant contre le régime en place à celui des adjuvants) doit être élaborée par le lecteur à partir des bribes d'informations qu'il reçoit sur ce personnage qui disparaîtra d'ailleurs entièrement des chapitres numérotés après cette brève apparition sur le devant de la scène.

C'est notamment sur cette discontinuité au niveau du « personnel du roman » que repose la rupture par rapport au chapitre suivant : la cohésion entre les chapitres 3 et 4 est uniquement assurée au moyen d'une redondance au niveau lexical respectivement à la fin et au début des deux chapitres : « Les dirigeants syndicaux et les responsables étudiants avaient convenu de se rencontrer pour préparer la grève générale et les manifestations populaires » (28) ; « Le vieil homme marche à la tête de la foule des manifestants » (29). Bokandé disparu, on retrouve ici le changement *ex abrupto* du foyer focalisateur qui caractérise déjà la transition entre les chapitres 2 et 3. On découvre *in medias res* un personnage sans que celui-ci n'ait été précédemment introduit par l'instance omnisciente. Les informations sur le personnage sont encore une fois fournies après coup. Cette stratégie du changement *ex abrupto* du foyer de la perception est répétée en plein milieu du chapitre 4 où le personnage N'Dongo émerge soudain de la masse des manifestants : « Au fond de lui-même, chacun se sent tendu mais serein, faible mais inquiétant. N'Dongo lit les pancartes : “A bas les profiteurs !” » (31).

Un autre exemple intéressant de cette indétermination, sinon radicale, du moins partielle des lieux stratégiques que constituent les transitions entre les séquences

constituantes du récit réside dans le récit homodiégétique de Kader, un ami de N'Dongo, qui advient dans les deux premiers chapitres de la 2<sup>e</sup> partie. Dans ce cas, c'est le changement au niveau de l'énonciation qui n'est pas indiqué. Le passage du niveau narratif extradiégétique à un récit enchâssé s'opère sans aucun indice introducteur du discours rapporté. Le même procédé est appliqué à la narration homodiégétique de N'Dongo dans la troisième partie. Le texte ne présente donc pas la narration de Kader (ni celle de N'Dongo) comme un récit intradiégétique rapporté par une instance narrative superposée. Selon Genette, le « passage d'un niveau narratif à l'autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation » (Genette 1972, 243). Or, c'est précisément ce que le récit présumé encadrant du narrateur-romancier omet : la présentation de la situation dans laquelle les récits homodiégétiques de Kader et de N'Dongo auraient pris place (c'est-à-dire les circonstances de production telles que le moment de la narration, le narrataire, le contexte et l'intention de ces narrations). L'acte d'enchâssement, qui situerait ces narrations homodiégétiques dans l'espace-temps des événements de l'univers diégétique, est soumis à une ellipse complète : l'instance narrative ne les coordonne pas avec les autres éléments constituants du récit. Cette omission contribue à déstabiliser le rapport présumé hiérarchique entre récit enchâssant et récit enchâssé. On verra plus loin que cette stratégie affectant la frontière entre les niveaux narratifs culmine dans deux métalepses qui renversent ce rapport de subordination entre le discours narratorial encadrant et celui des personnages qu'il est supposé enchâsser.

La narration de Kader s'ouvre sur un « nous » (« Nous nous sommes beaucoup écrit, N'Dongo et moi [...] » TT 65) qui est dans un premier temps impossible à identifier, non seulement à cause du caractère fragmenté du récit en général, mais aussi parce que Kader, qui fait ici fonction de sujet narrant, n'a pas encore été introduit comme personnage de l'histoire. De plus, cette narration située en début de la deuxième partie est séparée des chapitres numérotés précédents par le chapitre « Notes sur la première partie », ce qui ne fait que compliquer la recherche d'un potentiel antécédent pour ce « nous » impromptu. Ce « nous » qu'emploie le narrateur Kader pourrait éventuellement être mis en relation avec la première manifestation de l'instance narrative auctoriale – le *narrateur-romancier* – quelques pages auparavant qui se désigne, par la première personne du pluriel, ce qui induit le lecteur en erreur.

Tandis que le début de ce récit homodiégétique est assez aisé à déterminer, la fin de la narration intradiégétique n'est pas indiquée et la transition à la narration hétérodiégétique à focalisation zéro se fait très subrepticement. En effet, le début du chapitre 3 présente une continuité prononcée avec la narration homodiégétique de Kader, qu'on ne se rend pas tout de suite compte que l'instance narrative a de nouveau changé. Dans le chapitre 2, Kader relate sa première rencontre avec N'Dongo après le retour de ce dernier d'Allemagne et il constate au sujet de son ami de jeunesse : « Il ne semblait pas avoir changé. Mais je me disais à part moi que c'était du bluff, qu'il se surveillait étroitement » (53). Cette remarque se reflète dans les premières phrases du chapitre 3 : « N'Dongo a bien changé. Personne ne peut dire pourquoi il est devenu si morose et silencieux. [...] Il faut bien l'avoir connu pour mesurer tout le soin qu'il met à être débraillé [...] » (TT 58). Mis à part ce lien thématique assurant la cohésion avec le récit de Kader, la focalisation dans ces quelques lignes contribue également à suggérer une continuité énonciative : le passé composé signale une proximité émotionnelle et temporelle par rapport au contenu de l'énoncé, et l'instance narrative ne dispose pas d'un savoir illimité de l'univers diégétique et de ses personnages (« Personne ne peut dire pourquoi... »), ses informations semblent relever de sa propre expérience (« Il faut bien avoir connu... »). Or, quelques lignes plus loin, le deuxième commentaire explicite et métanarratif du narrateur-romancier (cf. chap. sur la narration des chapitres numérotés) marque une rupture énonciative en plein milieu de chapitre.

### *1.1.2.3 Métalepses : la déstructuration de l'hierarchie narrative*

Enfin, le dernier procédé entravant la fonction de régie et de coordination du narrateur-romancier est celui de la métalepse narrative. Selon Genette la métalepse consiste en une infraction à la logique des niveaux narratifs<sup>9</sup> (Genette 1972, 243 sq.). Genette soutient que ce qui sépare le narrateur des personnages du récit et de la diégèse « est moins une distance qu'une sorte de seuil figuré par la narration elle-même, une différence de *niveau* ». Les transgressions métaleptiques de cette

---

<sup>9</sup> Genette soutient que le « passage d'un niveau narratif à l'autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation. Toute autre forme de transit est, sinon impossible, du moins transgressive » (Genette 1972, 243-44) et que « *tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur du récit* » (Genette 1972, 238).

frontière entre les niveaux narratifs « manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, *et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même* ; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte. » (Genette 1972, 245) Dans *Le Temps de Tamango*, le non-respect de cette différence de niveau contribue également à saper l'autorité de l'instance narrative supposée responsable du récit cadre et à brouiller tant l'illusion de l'instance narrative englobante que l'illusion diégétique en démasquant le caractère construit de la représentation narrative. Deux métalepses narratives impliquent le personnage N'Dongo s'adressant, dans une sorte de monologue intérieur, au narrateur présumé qui serait en train de raconter son histoire :

« Nous sommes à la fin de cette journée. Si c'était la nuit, le Narrateur qui prétend rendre compte de tous mes faits et gestes pourrait écrire : "Et N'Dongo s'enfonça dans la nuit." J'aurais alors l'air mystérieux des Martiens. Mais nous sommes encore loin de la nuit... » La rue est particulièrement animée car c'est l'heure où les gens reviennent du travail. [...] Ce n'est pas la nuit. Il ne réussit pas à disparaître dans la demi-clarté du crépuscule. (TT 67, chap. 3, 2<sup>e</sup> partie)

Kader s'amuse à bourrer ses tiroirs de pièces de théâtre, poèmes, romans dont le dernier, *Le Temps de Tamango* – un titre qui ne veut rien dire –, prétend raconter ma vie du dedans. Il est un peu ridicule, mon ami Kader, mais il ne s'en aperçoit pas – c'est toujours ainsi. Alors comme ça tu t'installes à ta table de travail et tu me fourres dans des situations impossibles, d'ailleurs je ne m'appelle pas N'Dongo Thiam, tu le sais parfaitement. N'es-tu pas fatigué de jouer au Narrateur, ce paumé qui, dans certains romans, se tapit derrière les autres pour leur faire raconter n'importe quoi ? [...] Tu ne réussiras jamais à camper *tout* le décor, plus tu t'acharnes à coller au réel, plus ta laborieuse mécanique sonne faux et dérisoire [...], parce qu'il existe dans la vie réelle un tas de choses qui ne veulent rien dire, qui ne vont nulle part, qui ne viennent de nulle part, des gestes superflus [...], c'est ça, la réalité [...], pas comme dans tes romans où, croyant tout réorganiser, tu flanques toute la réalité en l'air. [...] Au fond c'est trop riche et complexe, une vie humaine. Si tu veux aller loin, Kader, sache que le vrai roman sera sans ellipse, quelques milliers de pages pour montrer Tamango en train de servir son café au général François Navarro. (TT 123-124, chap. 5, 3<sup>e</sup> partie)

La troisième partie du roman, de laquelle est tiré le deuxième passage ci-dessous, ne présente plus aucun commentaire métanarratif explicite du *narrateur-romancier*. Dans le dernier chapitre numéroté de la troisième partie, c'est donc le personnage principal N'Dongo qui s'empare du rôle de commentateur du récit en faisant dans un monologue intérieur des suggestions à son ami Kader, l'auteur

présupposé de la narration, dont N'Dongo lui-même serait le protagoniste. Or, commenter la représentation narrative, quel que soit le niveau auquel se rapporte la réflexion, est en principe le privilège de l'instance productrice qui se trouve selon le modèle de Genette à un niveau supérieur (dans la logique de Genette il vaudrait mieux dire « inférieur »<sup>10</sup>), par rapport aux personnages et aux événements représentés. C'est dans ce sens que le narrateur et son acte narratif sont toujours « extérieurs » à la représentation qu'ils produisent, d'où le terme *extradiégétique*. En enfraignant cette limite entre le sujet narrant et l'énoncé narratif comme produit fictif de sa narration, la position privilégiée du narrateur-romancier qui lui confère l'autorité sur la facture et le contenu de la représentation se voit remise en question.

Les transitions indéterminées ainsi que le renversement de la hiérarchie narrative confrontent le lecteur à des ruptures sur différents plans. Elles entravent la cohérence non seulement de l'histoire mais aussi celle de la fiction d'une instance narrative omnisciente responsable. De cette manière, l'impression de désordre dans les éléments constitutifs se crée. L'instance de régie est absente et n'assure plus la fonction de centre interprétatif et de garant du sens. Ce faisant, le texte semble déléguer la fonction intégratrice et organisatrice de l'instance narrative au lecteur auquel il laisse le soin d'établir un lien entre les éléments épars, et d'opérer ce que Paul Ricoeur appelle la « synthèse de l'hétérogène », c'est-à-dire l'acte configurant de la mise en intrigue comme « opération qui unifie dans une action entière et complète le divers » (Ricoeur 1983, 12).

La configuration de la narration des chapitres numérotés se résume donc, d'une part, à la présence indiscutable de marques indiquant une instance auctoriale et omnisciente, et d'autre part, à un effacement de cette même énonciation organisatrice et de son discours narratif intégrateur opéré dans ces lieux stratégiques que sont les frontières intérieures entre chapitres, les épisodes de l'histoire, les niveaux narratifs, les foyers de perceptions. Cette instance présumée omnisciente et auctoriale omet par moment de présenter une hiérarchisation claire des éléments constituants (notamment entre le discours encadrant et les récits enchâssés) ainsi que de déterminer la nature des rapports qui le relient. Le texte invite donc le lecteur à adopter une attitude critique, à développer son propre point de vue sur le

---

<sup>10</sup> cf. note précédente.

monde représenté ; le lecteur devient ainsi co-producteur de sens. Le narrateur-romancier n'exerce sa fonction de régie et d'orchestration que localement, sans pourtant prendre systématiquement la responsabilité de la coordination de l'ensemble. Les chapitres numérotés oscillent donc entre deux modalités narratives inconciliables qui enchevêtrent au point de devenir inséparables. Ces deux modalités se composent d'un foisonnement de perspectives et de points de vue disposés plus ou moins en désordre et de la construction d'une illusion d'instance narrative surplombante dont le discours intégrateur coifferait les différentes perspectives, les attitudes et les voix narratives qu'elle coordonne.

## 1.2 Scénographie des chapitres « Notes » : le duo de narrateurs

Les chapitres « Notes » nous mettent en présence de deux instances énonciatives majeures dont l'acte de narration se situe aux environs des années 2063 : un premier narrateur – que j'appelle le *narrateur-éditeur* – présente, édite et commente les notes de recherche (« notes ») prises par un personnage qu'il appelle « le Narrateur ». Ce dernier aurait entrepris ces recherches dans des archives et des bibliothèques sur les événements qui se sont déroulés dans « *une République d'Afrique noire au lendemain de ce qu'on appelait les Indépendances* » (TT 40). Par conséquent, cette instance narrative qui prend en charge la rédaction des notes sera désignée par le terme de *narrateur-historien*. Alors que dans les chapitres numérotés on a affaire à une l'instance narrative auctoriale qui se fait reconnaître comme romancier, dans les chapitres « Notes » ce sont deux narrateurs qui se veulent, l'un éditeur et commentateur, l'autre historien et chercheur.

D'une manière générale, contrairement aux chapitres numérotés qui procèdent à une multiplication horizontale de points de vue, la situation narrative des « Notes » se caractérise plutôt par une stratification verticale : en effet, les « Notes » se composent, d'une part, du discours du narrateur-éditeur qui décrit, résume et commente les écrits du narrateur-historien, et d'autre part, de passages cités de ces « notes ». Il s'agit donc d'une situation d'enchâssement classique : le narrateur-éditeur qui est responsable du discours encadrant laisse souvent la parole au narrateur-historien en citant certains passages des « notes », ce qui fait du narrateur-historien une instance intradiégétique. Le narrateur-éditeur ne cite pas l'intégralité des notes, mais se contente parfois de les résumer et de les para-

phraser, ce qui donne lieu à des passages pseudodiégétiques.<sup>11</sup> La stratification énonciative est renforcée au niveau des « notes », car le narrateur-historien cite des sources primaires et secondaires<sup>12</sup> de façon à ce que les passages des « notes » cités par le narrateur-éditeur contiennent, eux aussi, des citations et des éléments d'un discours diégétiquement réduit.

Dans ce chapitre, je porterai l'accent sur l'image qui se dégage de ces deux instances narratives dans les « Notes » en vue de montrer en quoi elles contribuent à la désintégration de la narration du roman.

### 1.2.1 *Le narrateur-historien*

Je propose de désigner l'auteur de ces notes de recherche par le terme de *narrateur-historien* pour rendre compte de l'image que ce personnage-narrateur cherche à donner de lui-même à travers son énonciation, ses commentaires ainsi que ses méthodes de travail – image plus ou moins confirmée par les appréciations du narrateur-éditeur. Ainsi, dès les premières lignes, le narrateur-éditeur souligne l'objectivité et la factualité des « notes » qu'il commente :

*Les notes du narrateur [...] ont été rassemblées au mois de juillet de l'an 2063. Elles sont donc assez récentes. C'est avec un recul historique considérable et par conséquent avec quelque chance d'objectivité que les événements sont relatés. (TT 38)*

*Une étude minutieuse de ces notes me permet de dire que le Narrateur se défend vivement de faire de la littérature. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, il n'a même pas essayé de romancer des événements historiques réels. (38)*

---

<sup>11</sup> La technique narrative que Genette appelle le *pseudo-diégétique* ou encore le *diégétique réduit* « consiste à raconter comme diégétique, au même niveau narratif que le contexte, ce que l'on a pourtant présenté (ou qui se laisse aisément deviner) comme métadiégétique en son principe, ou si l'on préfère à sa source » (Genette 1972, 245). Ce procédé revient donc à éliminer un narrateur intradiégétique, ou à quelque niveau diégétique supérieur.

<sup>12</sup> Bien que le narrateur-historien mentionne à plusieurs reprises des titres d'ouvrages et d'articles réels (tels que la nouvelle *Tamango* de Mérimée, « La presse au Sénégal avant 1939 » de Marguerite Boulègue, *L'opinion publique dakaroise, 1940 à 1944* de Cheikh Faty Faye, *Broussard ou les états d'âme d'un colonial* de Maurice Delafosse, *Cent ans de solitude* de Gabriel Garcia Marquez), la majorité des sources dont le narrateur cite effectivement des passages – notamment des témoignages, tracts, articles de journaux, livres d'histoires – sont fictives : Ainsi, il reproduit par exemple le long témoignage d'un certain Alioune Gueye sur l'assassinat de Navarro dans les « Notes sur la première partie ». Dans les « Notes sur la deuxième partie », on peut, entre autres, lire un article qui serait paru dans le numéro 17 du mardi 30 novembre 1948 du journal la « Voix du Combattant » (c'est là le titre réel du journal officiel de l'Union Nationale des Combattants) qui s'intitulerait « *Hommages émus aux martyrs de Thiaroye-sur-mer* » (TT 103-104). Or, si on consulte les éditions de la *Voix du Combattant* de cette époque, l'existence de cet article ne peut être confirmée.

*Les notes que nous livrons ci-dessous proposent des repères objectifs – faits, dates, interprétations... Rien de plus. (39)*

Le narrateur-historien lui-même souligne constamment l'objectivité du résultat de ses recherches – où « *on en conviendra aisément – il n'y a pas la moindre fantaisie* » (169) – et il est soucieux de se délimiter clairement de tout genre fictionnel :

*[...] je ne suis pas un romancier, moi. Je ne suis qu'un Narrateur, un homme de science en quelque sorte. Je ne peux pas me permettre d'imaginer des scènes ou d'inventer des traits de caractère... (TT 99)*

*Il est évident que je ne fais pas grand cas des données fournies par cet auteur : Mérimée n'était qu'un romancier, c'est à dire un monsieur autorisé à dire n'importe quoi au nom de l'imagination. (135)*

*Tout au long de ce travail, je me suis efforcé de m'en tenir à une relation objective des faits, je n'ai jamais cédé à la tentation de choisir entre le Mal et le Bien. (134)*

Et le narrateur-historien remarque presque à l'unisson avec le narrateur-éditeur que l'« *objectif, modeste, de ces notes est de fournir au lecteur quelques points de repère.* » (TT 97) En ce qui concerne l'apparence des « notes », le narrateur-éditeur remarque qu'elles sont « *éparses et bien souvent illisibles* » (38) et il rajoute :

*Les « notes » ne sont pas toujours rédigées ni classées de façon systématique. Souvent l'écriture est rapide. Le Narrateur n'a pas hésité à recourir largement aux abréviations. On sait ce que sont les exigences du travail de recherche : le chercheur prend rapidement ses notes, debout devant un rayon de bibliothèque publique. (40)*

Effectivement, plusieurs passages, présentés comme des citations des « notes », imitent ce style d'écriture elliptique décrit par le narrateur-éditeur ci-dessus :

*Toujours sur Navarro, mentionner tract 27-7-1967. Archives Nationales, non signé. Accuse F.N. « d'avoir abusé les stupides autorités néo-coloniales sur son rang militaire véritable » ; n'aurait été que le sergent François Navarro, matricule 136208 ; aurait donc falsifié papiers pour se faire passer pour un Général. Fin du tract : « Nos militaires ont-ils encore le sens de l'honneur ? Si oui, qu'ils le prouvent en réagissant contre cette grave forfaiture du bourreau ! » (TT 42)*

Comme le montre ce passage, le narrateur-historien commente également ses sources, en l'occurrence en indiquant le type de discours, leur localisation ou des

références bibliographiques.<sup>13</sup> Il thématise des aspects tels que l'état des documents, l'importance que les historiens accordent à un certain témoignage, l'orientation idéologique de leurs auteurs, et enfin, les difficultés qu'il a pu rencontrer durant ses propres recherches, notamment en ce qui concerne l'accessibilité des sources : « *je n'ai pas pu retrouver aux Archives certains documents pourtant décisifs* » (TT 40) et « *Je n'ai rien pu trouver sur cette importante organisation [M.A.R.S]. On m'a maintes fois assuré, au cours de mes recherches, qu'il existe de nombreux documents sur le M.A.R.S. mais qu'ils sont encore inaccessibles.* » (TT 47).

Enfin, le narrateur-historien – qui respecte ainsi les conventions de son métier – confronte des opinions et thèses divergentes qu'il commente et critique. Selon ses propres mots, cet « *affrontement entre de nombreuses thèses assez partisans* », notamment au sujet du Général Navarro, l'aurait même plongé « *dans une certaine perplexité* » (TT 40). Il évoque par exemple une polémique entre deux historiens : il présente aussi bien les thèses du professeur dissident Amadou Diabé Sène que celles d'un certain Mohamed Sonko qui défend des idées plus conformes à celles du régime socialiste en place au milieu du XXI<sup>e</sup> siècle (TT 40-41), sans jamais vraiment prendre position : la seule critique qu'il se permet concerne le style du premier qui « *manque parfois de sobriété* » (40).

A première vue, les « notes » présentent donc toutes les caractéristiques typiques du discours historiographique. Mais, on peut également relever tout un ensemble d'éléments qui enfreignent les normes génériques de ce type de discours et qui affectent la cohérence de l'image que le texte projette de cette instance et de son acte d'énonciation. Tout d'abord, l'ancrage référentiel des « notes » est extrêmement vague, ce qui ne répond pas aux conventions discursives historiographiques. Ainsi, le narrateur-historien se contente de préciser au début de ses notes que les « *événements rapportés ici ont pour cadre **une** République d'Afrique noire **au lendemain** de ce qu'on appelait les Indépendances* » (TT 40 ; gras ajouté). On peut ensuite relever des commentaires du narrateur-historien dont la thématique et la subjectivité sortent également du cadre générique, comme cette remarque au sujet de la relation de N'Dongo et Léna, une jeune femme mystérieuse :

*Il est possible qu'elle [Léna] ait existé, sans que N'Dongo n'ait jamais osé l'approcher. Malgré la sympathie que j'éprouve pour*

---

<sup>13</sup> Comme cette mention entre parenthèse à la suite de la citation présumée d'une source secondaire : « (*Procès du néo-colonialisme*, Editions populaires, pp. 103 à 146) » (TT 42).

*N'Dongo, je dois dire qu'un tel comportement donnerait plutôt raison à ceux qui soutiennent qu'il a toujours été fou... (TT 102-3)*

D'une manière générale, les « notes » deviennent de plus en plus fantaisistes et de moins en moins factuelles au fil du roman.

Parmi ces déviations des conventions du discours historique, on peut mentionner la réécriture édifiante de l'histoire de Tamango, l'esclave déchaîné, dans « Notes sur la troisième partie » : Dans un premier temps, la version du narrateur-historien exagère le règne despotique et sanguinaire de Tamango. A l'imitation de la nouvelle *Tamango* (1829) de Prosper Mérimée, il apparaît comme un chef de tribu qui est impliqué dans la traite d'esclaves jusqu'au moment où – sous l'influence de l'alcool – il vend sa propre fiancée. Pour la libérer, Tamango la rejoint sur le bateau des marchands d'esclaves. Selon la version proposée par le narrateur-historien, « *Tamango devint un tout autre homme à partir du moment où il connut les affres de la captivité* » (TT 139). Il se révolte, se rend maître du bateau qu'il réussit – contrairement à la version de Mérimée – miraculeusement à naviguer : « *le navire dompté, la joie à bord, la vie qui se réorganise petit à petit* » (139). Tandis que dans la nouvelle de Mérimée, Tamango est le seul à être sauvé, sans pour autant retourner en Afrique. Il mourra enfin à Kingston. Dans la version du narrateur-historien, Tamango parvient à retourner dans son pays où il s'engage dans la lutte contre le commerce des esclaves : « *le Narrateur donne une liste impressionnante des guerres victorieuses menées par Tamango contre les trafiquants d'esclaves* » (139). Grâce aux glorieux exploits de l'ancien tyran, la « *traite négrière devint rapidement impossible sur toute cette partie du Continent Africain* » (140). Mis à part cet enjolivement de l'histoire de Tamango transformée en récit édifiant, les « notes » font également par moment preuve de contresens. Au cours de cette réécriture du mythe de Tamango, on observe un mélange aberrant de différentes époques historiques : ainsi, on apprend que des Européens arrivés en bateau en Afrique auraient distribué des « *miroirs, des colliers de perle, des blue-jeans, quelques appareils photos* ». Et le narrateur-historien d'insister que « *là quelques grincheux vont râler, dire que je commence à exagérer, et qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle les blue-jeans, par exemple, n'existaient pas encore. Je me bornerai à répéter que tout s'est passé exactement comme je l'ai dit. Je ne suis pas homme à changer la réalité historique pour complaire aux sceptiques.* » (TT 137)

Comme le montre ce dernier exemple, les protestations d'objectivité du narrateur-historien contrastent de manière flagrante avec ses prestations effectives. Cette ambivalence remet certes en question la crédibilité de ses représentations. Elle aborde également deux des thèmes centraux de la réflexion relative aux représentations qui sera étudiée en détail plus loin. D'une part, la narration de cet historien met en scène une crise de la représentation dont l'origine est la prise de conscience de ce que Barthes a qualifié d'« impossibilité topologique »<sup>14</sup> ainsi que du caractère inévitablement construit et relatif de tout discours. D'autre part, la partialité idéologique du narrateur qui se manifeste notamment à travers la réécriture édifiante de l'histoire de Tamango, soulève la question de la relation problématique entre les représentations et les rapports de force politiques, les conditions et les circonstances qui déterminent les productions discursives.

### **1.2.2 *Le narrateur-éditeur***

La caractérisation de la deuxième instance narrative des chapitres « Notes » – celle que j'appelle le narrateur-éditeur – est moins prononcée que celle du narrateur-historien, puisque ce commentateur ne peut être appréhendé qu'à travers son discours et ses propres déclarations. Le narrateur-éditeur se présente lui-même dès le départ comme étant responsable de la mise en ordre des « notes » qui ne « *sont pas toujours rédigées ni classées de façon systématique* » (TT 40) : « *Sans vanité aucune, je crois avoir mérité de la Science en réussissant à mettre de l'ordre dans ces notes éparses et bien souvent illisibles.* » (38) Or, malgré cette apparente franchise qui semble ouvertement admettre les manipulations entreprises, l'étendue exacte de ce travail rédactionnel de « mise en ordre » n'est jamais précisée. On verra à propos du rapport ambivalent qui relie les deux catégories de chapitres et leurs instances respectives qu'il n'est pas sûr que cette activité de mise en ordre se réfère uniquement à la présentation des « notes » dans les chapitres « Notes ». On pourrait y voir aussi cet acte de transformation et de réécriture qui aurait comme résultat un récit romanesque des chapitres numérotés.

---

<sup>14</sup> « Que le réel ne soit pas représentable – mais seulement démontrable – peut être dit de plusieurs façons : soit qu'avec Lacan on le définisse comme l'*impossible*, ce qui ne peut s'atteindre et échappe au discours, soit qu'en termes topologiques, on constate qu'on ne peut faire coïncider un ordre pluridimensionnel (le réel) et un ordre unidimensionnel (le langage). » (Barthes 1978, 21)

### 1.2.2.1 Commentaires arbitraires

A première vue, le narrateur-éditeur semble lui aussi se comporter conformément à son rôle de présentateur et de commentateur : il donne des informations sur l'apparence des « notes » et décrit leurs éléments constitutifs, notamment en fournissant des précisions sur des « *documents annexes* » tels que des lettres, des photos ou des listes bibliographiques qu'il ne reproduit pas dans les « Notes » comme c'est le cas dans l'exemple suivant : « *Page une des "notes" concernant N'Dongo : sur toute la longueur une photo de N'Dongo avec en dessous la légende : "Mon ami N'Dongo Thiam, mort en 1986, à l'âge de trente-sept ans."* » (TT 97). De même, il insère parfois des précisions sur l'état des notes sous forme de parenthèse narratoriale :

[...] (*A partir d'ici, sur au moins trois pages, le Narrateur a écrit d'une plume rageuse : « hypothèses invérifiables ! Ne rien mentionner de tout ça » : tout le passage concerné a été raturé et est devenu illisible*). [...] (99)

Mais il apparaît rapidement que les commentaires du narrateur-éditeur ne se limitent pas à une présentation strictement factuelle du contenu et de la forme des « notes ». Ils portent également sur des facteurs tels que le caractère, l'intention et même les sentiments du narrateur-historien, que le narrateur-éditeur prétend très bien connaître : « *Je connais parfaitement le Narrateur* », (39) : « [...] (*ici le Narrateur donne **non sans une certaine complaisance** une liste complète et détaillée de soixante-treize ouvrages qu'il a utilisés*) » (134, gras ajouté), ou encore : « *Je crois pouvoir témoigner que le Narrateur a beaucoup souffert. C'était un homme scrupuleux et droit et le fait d'avoir dû révéler tant de vérités déplaisantes sur Tamango le tourmenta sans doute beaucoup.* » (138)

Loin de présenter seulement les notes de recherche et leur auteur, le narrateur-éditeur énonce également des opinions et des théories sur des questions qui n'ont pas toujours un rapport direct avec les préoccupations et l'entreprise du narrateur-historien. Le paragraphe suivant, tiré du long commentaire introductif au début des « Notes sur la première partie » donne lieu à une critique des lecteurs et d'un certain type de littérature :

*À part quelques érudits indûment excités, nos concitoyens aux prises avec les tracas de la vie quotidienne percevront mal l'intérêt qu'il y a à faire revivre l'époque la plus controversée de notre histoire. Dans un sens, nos concitoyens ont raison : après tant de bouleversements sanglants, il leur faut la paix, l'oubli et des récits édifiants. C'est pourquoi ils raffolent des histoires plates, calmes, claires, où les méchants sont*

*punis et les héros récompensés, où tout leur est gentiment expliqué. Sans vouloir me mêler de ce qui ne me regarde pas, j'estime que ces exigences d'enfant gâté du lecteur encouragent la prolifération d'une littérature de très médiocre qualité. (38)*

Et plus loin, il remarque : « *Bien que tout cela ne me regarde pas tellement, je dois dire que je trouve un peu extravagant d'exiger du Narrateur qu'il "explique" des personnages comme N'Dongo ou Léna [...]* » (39). Ce commentaire introductif se rapporte plutôt à des questionnements relatifs aux récits littéraires (il est expressément question de littérature et de personnages) ainsi qu'aux attentes des lecteurs. Le narrateur-historien de son côté ne se préoccupe que d'éventuels reproches qu'on pourrait lui faire quant à l'objectivité de ses recherches et à l'impartialité de ses représentations.

#### *1.2.2.2 Le topos de modestie*

Un autre trait caractéristique du discours du narrateur-éditeur est très révélateur quant à son attitude vis-à-vis de la question de la prise en charge des points de vue qu'il énonce : il s'agit du recours récurrent du *topos* de modestie, que l'on peut soupçonner de *fausse* modestie. En effet, son discours présente à plusieurs reprises des formules relevant de la paralipse ou encore de la prétéition, figure de style par laquelle on affirme passer sous silence quelque chose dont on parle néanmoins. Sur les deux premières pages des « Notes sur la première partie » qui présentent ce commentaire introductif du narrateur-éditeur, on peut déjà en relever trois « *sans vouloir me mêler de ce qui ne me regarde pas* », « *sans vanité aucune* », « *bien que tout cela ne me regarde pas tellement* ». De telles formules ne contribuent pas exactement à inspirer confiance, puisqu'elles révèlent l'image d'un narrateur qui tenterait de dissimuler sa part de responsabilité énonciative par des stratégies rhétoriques. Il fait effectivement preuve d'une pratique laxiste par rapport à la question de la prise en charge de certains points de vue qu'il énonce, ce qui se manifeste à travers d'une part la tentative de prêter par moment ses propres positions à son homologue, l'historien, et d'autre part, l'emploi non systématique des guillemets pour séparer les passages enchâssés des « notes » et son propre discours.

Il arrive effectivement au narrateur-éditeur d'attribuer des points de vue à l'auteur des « notes » qui diffèrent foncièrement de ce que ce narrateur affirme lui-même au sujet de sa pratique narrative :

*Sans doute, le lecteur exigeant sera fort irrité de n'avoir pas compris certaines choses. [...] Que vient faire un fou comme N'Dongo dans une histoire aussi grave ? D'ailleurs N'Dongo est-il vraiment fou ? Je connais parfaitement le Narrateur et je sais que des questions de ce genre le mettent hors de lui. Sans même dissimuler son agacement, **il aurait répondu avec dédain au lecteur curieux qu'il est Maître de son Jeu, qu'il se prend pour une sorte de Bon Dieu mais qu'il n'est ni contraint de créer son monde en six jours ni de se reposer le septième !** Bien sûr, il ne faudrait surtout pas prendre au pied de la lettre cette réponse faite sous le coup de l'énerverment. Au contraire, le grand drame du Narrateur c'est de ne pas pouvoir montrer les choses, comme ça, sans prétention et sans se soucier de savoir si c'est contradictoire ou non, si on comprend ou si on ne comprend pas. **C'est ce qu'il voudrait mais il est assez sage pour savoir que notre temps épris de clartés simples préfère les sentiers battus.** Mais le Narrateur tient à préciser que sa lâcheté et son conformisme ont eut des limites : le respect de la complexité du cœur et de l'esprit humains. (TT 39 ; gras ajouté)*

Or, la conception du rôle de narrateur comme « Maître de son Jeu », ou comme « une sorte de Bon Dieu » que le narrateur-éditeur impute ici à l'auteur des « notes », s'oppose radicalement aux protestations de ce dernier. De plus, ce paragraphe rappelle un commentaire que le narrateur-éditeur écrit une page plus tôt et où il critique précisément le goût de ses concitoyens pour les récits édifiants :

*[...] ils raffolent des histoires plates, calmes, claires où les méchants sont punis et les héros récompensés, où tout leur est gentiment expliqué. Sans vouloir me mêler de ce qui ne me regarde pas, j'estime que ces exigences d'enfant gâté du lecteur encouragent la prolifération d'une littérature de très médiocre qualité. (TT 38)*

Il serait donc plus judicieux de considérer la position prêtée au narrateur-historien comme étant celle du narrateur-éditeur. On a affaire ici à un exemple flagrant de cette posture narrative auctoriale sur laquelle N'Dongo ironise dans son monologue intérieur adressé à Kader (chap. 5, 3<sup>e</sup> partie) : « N'es-tu pas fatigué de jouer au Narrateur, ce paumé qui, dans certains romans, se tapit derrière les autres pour leur faire raconter n'importe quoi ? » (123)

### 1.2.2.3 Emploi de guillemets

Ce jeu de « cache-cache énonciatif » est réalisé notamment au moyen de l'emploi pas toujours systématique et par moment fortement déroutant des guillemets, de manière à brouiller délibérément les frontières entre les niveaux énonciatifs. A première vue, l'abondante utilisation d'indices du discours rapporté tels que les guillemets, les deux points, les parenthèses narratives et les formules introduc-

tives explicites, pourrait laisser à penser que, dans les « Notes », le narrateur éditeur prend le plus grand soin à démarquer son discours de celui de l'historien. Il y a bel et bien plusieurs paragraphes où il respecte scrupuleusement ces indices démarcatifs pour mettre en évidence le passage d'un niveau discursif à l'autre, comme dans cet exemple tiré des « Notes sur la deuxième partie » qui comprend toutes les stratégies de démarcation nommées ci-dessus:

*Après tout la Sifradis, c'était pas n'importe quoi, c'était, avant la révolution, une des plus grosses boîtes de toute l'Afrique Occidentale... » (A partir d'ici, sur au moins trois pages, le Narrateur a écrit d'une plume rageuse : « hypothèses invérifiables ! Ne rien mentionner de tout ça » : tout le passage concerné a été raturé et est devenu illisible). Puis les « notes » reprennent : « Dans l'article de Lamine Sylla N'Diaye cité plus haut, il est également question des dernières années de la vie de N'Dongo [...]. (TT 99)*

Or, a y regarder de plus près, il s'avère que cette clarté ne s'érige pas en règle et qu'il est presque impossible de garder une vue d'ensemble des niveaux énonciatifs, ce qui résulte avant tout d'un emploi peu régulier des guillemets et parfois aussi du fait que les marqueurs typographiques entrent en contradiction avec d'autres indices permettant de déterminer l'identité de l'instance responsable de l'énonciation.

Avant d'aborder l'analyse de quelques exemples, il faut préciser que l'emploi des guillemets dans la première édition du roman chez *L'Harmattan* diffère considérablement de celle de la deuxième édition chez le *Serpent à plumes*, ce qui complique encore le problème. Dans cette deuxième édition du roman, l'emploi des guillemets est nettement plus régulier. On peut proposer différentes hypothèses pour expliquer cette divergence. Il pourrait bien sûr s'agir de simples corrections entreprises par l'auteur lui-même ou suggérées par l'éditeur d'imprécisions, sinon d'erreurs typographiques. On pourrait aussi en faire une lecture un peu plus hardie en y voyant une stratégie narrative renforçant la schizophrénie énonciative du texte qui déplacerait les frontières énonciatives d'une édition à l'autre.

Cela se constate tout d'abord dans l'exemple suivant où le changement des guillemets dans la 2<sup>e</sup> édition pourrait effectivement être considéré comme la correction d'une faute typographique. Dans ce cas précis, le déplacement du guillemet fermant évite un contresens :

*Après le mot Léna écrit en lettres capitales au feutre vert, le Narrateur a mis un énorme point d'interrogation. Il se demande ensuite pourquoi il n'y a absolument pas de documents sur Léna. « La seule explication que j'aie trouvée, **note le Narrateur**, est celle d'un gynécologue, le Profes-*

*seur Ismaël Kane. Selon ce dernier cette absence de vie de Léna provient sans doute du fait qu'au XX<sup>e</sup> siècle, avant notre glorieuse révolution, on n'accordait aucune considération aux femmes dont la seule vocation était de rester désirables pour faire des enfants, et belles ou mystérieuses pour inspirer les poètes réactionnaires. **Je ne veux pas me mêler de ce qui ne me regarde pas**, mais j'ai toujours pensé qu'un gynécologue était particulièrement mal placé pour parler des femmes. »*

*On ne me tiendra pas rigueur, j'espère, de cette intrusion. D'ailleurs je vais laisser parler le Narrateur ; voici ce qu'il écrit : « [...] ». (TT 102 ; gras ajouté)*

Dans ce passage, la citation des « notes » est doublement marquée : par des guillemets et par l'incise en début du paragraphe. La citation ci-dessus reproduit la version de la première édition où l'emplacement du guillemet fermant inclut le commentaire narratorial à la citation des « notes », bien que celui-ci soit introduit par une formule relevant de la paralipse (« *Je ne veux pas me mêler de ce qui ne me regarde pas [...]* »), un trait idiosyncratique du narrateur-éditeur. De plus, cet arrangement n'est pas dans de la remarque qui suit immédiatement ce paragraphe (« *On ne me tiendra pas rigueur (...) de cette intrusion* ») par laquelle le narrateur-éditeur s'excuse pour ce qu'il qualifie d'intervention illégitime de sa part et prend de ce fait en charge ce commentaire que la typographie impute cependant au narrateur-historien. Or, dans la deuxième édition le guillemet fermant est déplacé vers la gauche (plaçant la fin de la citation après « *poètes réactionnaires* ») de manière à exclure le commentaire en question du discours rapporté (<sup>2</sup>TT 128-129). Tandis que ce cas semble bel et bien être une correction du manuscrit du roman, d'autres cas sont plus équivoques en ce qu'ils ne contribuent pas nécessairement à clarifier la question de l'énonciation.

Contrairement à la 1<sup>ère</sup> édition, la 2<sup>e</sup> édition respecte la pratique habituelle qui est d'indiquer une citation s'étendant sur plusieurs paragraphes par un guillemet ouvrant à chaque alinéa (N.N. 2002, 48 sq.) ce qui aide à garder une vue d'ensemble du niveau énonciatif dans lequel on se situe. Dans la 1<sup>ère</sup> édition, le narrateur-éditeur semble d'abord s'en tenir à cette règle typographique. En effet, il démarque le premier alinéa (« Depuis l'instauration d'un régime socialiste [...] » 40) par un guillemet ouvrant, mais il renonce par la suite à cette pratique. De plus, dans la 1<sup>ère</sup> édition le narrateur-éditeur ne fait pas de différence typographique entre les guillemets du premier (« notes ») et du second rang (citations à l'intérieur des « notes »), ce qui contribue également à faire perdre au lecteur ses repères. Cela prête surtout à confusions lorsqu'un paragraphe des « notes » qui se

termine par une référence de document est suivi d'un autre paragraphe pris en charge par le narrateur-éditeur, car ce dernier renonce alors à un double guillemet fermant pour indiquer la fin de la citation de deuxième rang et celle du premier rang. Reprenons le cas de ce deuxième alinéa. Il s'agit de la polémique au sujet du rôle de Navarro affrontant les deux professeurs d'histoire Sène et Sonko, dont il a déjà été question dans le cadre de la caractérisation du narrateur-historien. Ce deuxième paragraphe se termine par une citation tirée de l'ouvrage de l'historien pro-européen Amadou Diabel Sène : dans la 1<sup>ère</sup> édition il n'est clôt que par un seul guillemet fermant indiquant la fin de la citation du deuxième rang. Or, étant donné que le paragraphe suivant consiste en une description des notes et de pièces annexes (« *Documents annexes : plusieurs lettres manuscrites du Général ; une photo de Navarro en compagnie de sa première femme Hortense au bord de la mer* » TT 41), on peut supposer qu'il est le fait du narrateur-éditeur bien que celui-ci n'indique pas explicitement le changement de l'énonciation. Cette lecture est d'ailleurs confirmée par la 2<sup>e</sup> édition : le paragraphe des « notes » en question (« Depuis l'instauration » à « groupuscules subversifs comme le M.A.R.S. », <sup>2</sup>TT 52), qui se termine par une citation du deuxième rang, se clôt par deux guillemets fermants (la citation du second rang étant indiquée par des guillemets dits « anglais » – formés d'une apostrophe double "...", celle du premier par des guillemets dits « français » en forme de chevrons imbriqués). Le paragraphe suivant qui décrit les documents annexes apparaît donc comme relevant du discours de l'éditeur. Cependant, le cryptage énonciatif ne tarde pas à se manifester aussi dans cette deuxième édition. En confrontant le texte du Professeur Sène à celui d'un autre Professeur (« *Quant au livre du Professeur Mohammed Sonko, il constitue un véritable réquisitoire* » TT 41), ce paragraphe poursuit l'étude critique de la polémique des deux historiens entamée par le narrateur-historien. Thématiquement, ce paragraphe implique ainsi qu'à cet endroit les « notes » du narrateur-historien reprennent. Or, ce début de paragraphe est dans les deux éditions dépourvu de guillemets ouvrants de manière à laisser la question du niveau énonciatif en suspens : s'agirait-il d'un récit enchâssé que l'éditeur manque simplement de démarquer par des guillemets ? ou bien d'un récit diégétiquement réduit dans lequel l'éditeur résume et paraphrase les « notes » ? ou encore de commentaires de l'éditeur qui développe et étoffe la documentation de l'historien par ses propres recherches ?

Il s'avère donc que, malgré l'emploi plus régulier des règles typographiques dans la 2<sup>e</sup> édition, la question de la responsabilité énonciative n'y est pas pour autant toujours univoque. En effet, dans cette 2<sup>e</sup> édition, certains passages qui, d'après leur thématique, leur tonalité et leur style semblent être le fait du narrateur-historien, sont typographiquement indiqués comme relevant du discours de l'éditeur et vice versa. C'est par exemple le cas du paragraphe suivant :

*A l'appui de cette version, indiquer que Fodé Diarra, l'amant de Fabienne, est présenté comme un membre du M.A.R.S. chargé en même temps que N'Dongo de l'exécution de Navarro [...]. Le docteur Fodé Diarra était selon les tenants de cette thèse cadre patriote à la vie privée exemplaire [...]. On se réfère ainsi aux journaux de l'époque qui s'étaient déchaînés avec hystérie contre le docteur. [...] « En général, les exploiters de tout acabit se rendaient des services entre gens bien et camouflaient leurs crimes pour donner de leur univers bourgeois pourri l'image de la respectabilité. » (2TT 58-59)*

A en croire la typographie (absence de guillemet ouvrant au début de paragraphe), il s'agirait là du discours du narrateur-éditeur, bien que le style et la manière de procéder consistant à opposer différentes thèses illustrées par des extraits de documents primaires et/ou secondaires laissent supposer qu'on a affaire à un extrait des « notes ». La même remarque est d'ailleurs valable pour ce bref paragraphe cité plus haut pour illustrer le style elliptique des « notes » (cf. chapitre sur le narrateur-historien) et qui – cette fois dans les deux éditions – ne signale pas le discours rapporté.

On trouve dans cette 2<sup>e</sup> édition un autre cas où le rajout de guillemets crée une ambiguïté énonciative. Il s'agit d'un paragraphe qui présente des éléments susceptibles d'être identifiés comme des traits caractéristiques du discours du narrateur-éditeur.

*« Je ne me serais même pas donné la peine de mentionner ce dénigrement mesquin s'il ne se répandait de plus en plus ouvertement. Sans vouloir me mêler de politique, je crois devoir suggérer à nos dirigeants communistes de surveiller plus étroitement certains milieux d'opposition qui s'emploient à corrompre les éléments les plus sains de notre jeunesse. Que deviendrait notre vaillante jeunesse si elle était privée de ses héros ? Tout ce que je peux dire aux détracteurs de Tamango, c'est que Léna n'a jamais existé. **C'est une honte qu'on soit obligé de dire des choses aussi évidentes. Messieurs, Léna est tout simplement un symbole. Et je suis déjà secoué d'indignation à l'idée qu'un de ces imbéciles va bientôt me demander sur ce ton narquois que je connais bien : "Oui, mais symbole de quoi ?" Passons ! Vraiment passons !** » (2TT, 177 ; gras ajouté)*

La question de la responsabilité de l'énonciation de ce paragraphe est équivoque, étant donné que les guillemets, qui signalent le discours rapporté, sont en contradiction avec des éléments qui, normalement, caractérisent le discours du narrateur-éditeur. La formule « *Sans vouloir me mêler de politique* » relevant de la paralipse, figure de style qui constitue un trait idiosyncratique de l'éditeur, est à retenir. Le narrateur aborde, ensuite, le thème récurrent de la critique du lecteur qui demanderait une explication à tout. Ce commentaire établit un lien avec des remarques antérieures prises en charge par le narrateur-éditeur. Cette forte réaction du sujet d'énonciation, qui dit être « *secoué d'indignation* » face à ces questions de lecteurs, reflète l'« *agacement* » et la « *réponse faite sous le coup de l'énervement* » que le narrateur-éditeur cherche, au début des « Notes sur la première partie », à prêter insidieusement à son homologue l'historien que « *des questions de ce genre* » mettraient « *hors de lui* » (39). Ce dernier exemple montre que malgré un emploi plus systématique des guillemets dans la 2<sup>e</sup> édition, la question de la responsabilité énonciative n'en devient pas nécessairement plus claire, au contraire, elle semble par moment brouiller d'avantage les frontières entre les deux instances narratives et leurs discours respectifs.

### **1.3 Rapport entre les chapitres numérotés et les chapitres « Notes »**

La confusion de la responsabilité énonciative culmine dans le rapport ambivalent qui relie les deux catégories de chapitres et leurs instances narratives respectives. Le rapport entre les chapitres numérotés et les chapitres « Notes » n'est à aucun moment thématisé ou déterminé par l'un ou l'autre de ces narrateurs, de manière à ce que l'identité, l'existence d'une instance narrative qui prendrait en charge la coordination de l'ensemble reste en suspens. Les chapitres numérotés et les chapitres « notes » sont dans tous les cas intimement liés par un système tant de rappels et de correspondances que de ruptures et de discordances. Il est donc probablement impossible de préciser définitivement ce rapport ou de répondre avec certitude à la question à qui revient la responsabilité de l'orchestration de l'ensemble du texte. Le présent chapitre tente en conséquence de présenter les principales stratégies contribuant à brouiller ce rapport et par ce moyen à créer le caractère ouvert et labyrinthique des structures narratives.

### 1.3.1 *Le topos du manuscrit retrouvé*

Le rôle déroutant que joue le schéma du manuscrit retrouvé dans l'interaction des deux catégories de chapitres sera présenté en premier. Ce *topos* active un schéma narratif particulier chez le lecteur, celui d'un narrateur qui se veut l'éditeur d'un manuscrit qu'il aurait découvert et qu'il introduit avant de le reproduire. Ce scénario narratif implique un certain type de rapport que le discours introductif entretient avec le manuscrit enchâssé, ce que Genette désigne comme relation paratextuelle,<sup>15</sup> ou métatextuelle.<sup>16</sup> Si l'on s'accorde avec le schéma activé par le *topos* du manuscrit retrouvé, il faudrait identifier le manuscrit des « notes » au récit romanesque ; cette hypothèse s'avère cependant intenable et demande à être réajustée. En effet, dès les premières citations des « notes » que l'éditeur prétend reproduire dans les chapitres « Notes », on est confronté au fait que le manuscrit du narrateur-historien ne peut en aucun cas être identifié au récit romanesque. En comparant les citations des « notes » avec les chapitres numérotés, il devient évident qu'on a affaire à deux traitements différents, sinon divergents, d'un même sujet : l'un historiographique, l'autre romanesque. L'emplacement des chapitres « Notes » contribue également à subvertir le schéma activé par le *topos* du manuscrit retrouvé : comme le fait remarquer Sob, ces chapitres ne ressemblent en rien à ces préfaces fictives exposant la trouvaille d'un manuscrit et dont le préfacier n'aurait que le mérite de la publication. En effet, ces chapitres pseudo-péritextuels « n'occupent ni la position ordinaire de la préface, ni celle de la postface. Elles sont disséminées dans tout l'espace du texte romanesque, à la fin de chaque partie » (Sob 2007, 99). Au lieu d'introduire le récit romanesque des chapitres numérotés, les « Notes » ne font donc que contribuer à sa fragmentation. Sob constate à juste titre que « l'usage fréquent de la technique du manuscrit trouvé » dans les romans de Diop participe à perturber considérablement, sinon à inverser « les frontières externes du texte romanesque » (Sob 2007, 116).

La pratique de la mise en abyme, c'est-à-dire de l'enchâssement du récit de la reconstitution au récit-cadre, la multiplication des histoires pour

---

<sup>15</sup> Ce type d'intertextualité est « constitué par la relation [...] que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec [...] son *paratexte* : titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc., notes marginales, infrapaginales [...] ». (Genette 1982, 10)

<sup>16</sup> La « *métatextualité*, est la relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer) [...]. C'est, par excellence, la relation *critique*. » (Genette 1982, 11)

éclairer l'événement qui y est présenté, donnent lieu à une prolifération d'incipit et à une indétermination de la fin de l'histoire qui brouillent les divisions habituelles du texte, en disséminant certains éléments du péri-texte à l'intérieur du texte. (Sob 2007, 116)

La déstructuration des frontières externes devient particulièrement évidente à la fin du roman : les « Notes sur la troisième partie » se terminent par la reproduction d'un autre manuscrit trouvé, à savoir l'incipit d'un fragment de roman de N'Dongo que le narrateur-historien reproduit dans ses « notes ». Le roman ne se clôt donc pas au niveau du discours encadrant de l'éditeur, mais à un niveau narratif doublement enchâssé (le discours de l'éditeur enchâsse les « notes » qui enchâssent à leur tour le texte en question). De plus, cette fin est paradoxalement constituée par le début d'un autre récit dont il faut supposer qu'il n'a lui-même pas de fin, étant donné qu'il ne s'agit que d'un fragment et que N'Dongo n'a « *jamais pu aller au bout d'une œuvre* » (TT 141). Cette fin ouverte est d'ailleurs anticipée par le personnage lui-même, comme le fait remarquer Sob (2007, 117) : N'Dongo, en parlant d'un autre projet romanesque dont le protagoniste s'appellerait en plus « Tamango », explique quelques chapitres plus tôt qu'il ne sait pas « comment ça va finir ni même s'il y aura une fin » (TT 120). La déstructuration des frontières extérieures séparant le récit romanesque des chapitres numérotés, des chapitres pseudo-péritextuels « Notes » contribue donc à faire du texte un palais des glaces dans lequel le lecteur perd le sens de l'orientation.

### **1.3.2 *Ambivalence du terme « notes »***

L'ambivalence du rapport entre les chapitres « Notes » et les chapitres numérotés se manifeste également dans l'utilisation plurivoque du terme « notes ». La première occurrence de ce terme apparaît dans le titre du chapitre « Notes sur la première partie » sans pour autant que le texte ait mentionné ni des « notes » de recherche leur auteur présumé, le narrateur-historien. Comme il est placé à la suite d'un ensemble de chapitres formant, selon une indication paratextuelle leur étant antéposée, la « Première partie », on est donc amené à penser qu'il s'agit là de notes annexes critiques ou explicatives (« note » comprise au sens de « commentaire imprimé figurant en marge, en bas de page ou à la fin d'un ouvrage pour

faciliter sa compréhension »<sup>17</sup>), ce qui impliquerait une relation métatextuelle, c'est-à-dire de commentaire, entre les « Notes » et les chapitres numérotés qui précèdent. Or, dès la première phrase de « Notes sur la première partie », on est confronté à une deuxième signification du terme « note », cette fois-ci au sens de « texte résumant schématiquement ce qui a été vu, lu ou entendu; papier contenant ce texte »<sup>18</sup>

*Les notes du Narrateur que voici ont été rassemblées au mois de juillet de l'an 2063. Elles sont donc assez récentes. C'est avec un recul historique considérable et par conséquent avec quelque chance d'objectivité que les événements sont relatés. » (TT 38)*

Mais cette précision ne contribue guère à élucider la relation entre les chapitres numérotés et les chapitres « Notes », bien au contraire, elle ne fait que brouiller davantage les pistes, en ce qu'elle comporte deux interprétations possibles. Alors que dans son acception la plus générale, le verbe défectif « voici » sert à désigner une chose ou une personne relativement proche, il annonce, dans le cas particulier du discours, ce qui va suivre dans le contenu en opposition à « voilà » qui renvoie à ce dont il vient d'être question.<sup>19</sup> En conséquence, il faudrait l'interpréter dans le cas présent comme l'annonce de la reproduction des « notes » de recherche dans ce qui va suivre ; or, comme le narrateur-éditeur s'occupe d'abord sur deux pages et demie à exprimer ses propres commentaires et ses observations, l'attente éveillée par cette première phrase est dans un premier temps déçue, ce qui incite le lecteur à orienter son attention vers ce qui précède et à chercher le référent « voici » dans son cotexte gauche. Ceci qui conduirait à associer les « notes » au récit des émeutes populaires tel qu'il est développé dans les chapitres numérotés de la première partie du roman. Cette deuxième possibilité pourrait par ailleurs paraître comme étant la plus probable, étant donné qu'elle correspond précisément au schéma suggéré par le *topos* du manuscrit retrouvé. Or, deux pages plus loin, le lecteur doit réajuster son interprétation, l'incertitude quant à la direction à laquelle « voici » réfère étant finalement éclairée : l'annonce faite dans la première phrase est reprise et l'emplacement des « notes » précisé par la locution adverbiale « ci-

---

<sup>17</sup> Selon la définition (2, c) proposée par le dictionnaire en ligne du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales <http://www.cnrtl.fr/definition/note> (interrogation du 06.12.2011).

<sup>18</sup> Selon la définition (2, b) proposée par le dictionnaire en ligne du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales <http://www.cnrtl.fr/definition/note> (interrogation du 06.12.2011).

<sup>19</sup> Selon la définition proposée par le dictionnaire en ligne du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales <http://www.cnrtl.fr/definition/voici> (interrogation du 06.12.2011)

dessous » : « *Les notes que nous livrons ci-dessous proposent des repères objectifs* » (TT 40).

Ainsi, bien que les « Notes » semblent dans un premier temps proposer un schéma intégrateur susceptible de structurer et de rendre plus cohérente la fragmentation relative des chapitres numérotés, ces chapitres sont loin de faire fonction de commentaires explicatifs facilitant la compréhension du texte annoté. Au contraire, ils ne font que participer au caractère labyrinthique des structures narratives, notamment en brouillant le rapport entre les parties constituantes du roman et leurs instances respectives.

### 1.3.3 Éléments assurant la cohésion entre les catégories de chapitres

Les chapitres « Notes » suscitent donc dans un premier temps l'attente d'une relation métatextuelle (conformément au schéma du manuscrit retrouvé et enchâssé par un commentaire introductif) qui est ensuite, sinon déçue, du moins différée : en effet, la relation critique existe bel et bien, mais à un autre niveau, celui qui se trouve entre le discours du narrateur-éditeur et les « notes » ainsi qu'à l'intérieur de ces « notes ».

Le rapport entre les chapitres numérotés et les « Notes » est très peu précisé, car le narrateur-éditeur ne commente jamais explicitement le récit romanesque. On constate par exemple que les références intratextuelles aux chapitres numérotés se font extrêmement rares en ce qui concerne le récit qu'il prend en charge, ce qui ne semble pas correspondre à l'hypothèse selon laquelle les « Notes » feraient fonction de discours d'accompagnement, d'introduction et de commentaire. On peut cependant relever quelques références éparses plus ou moins directes qui se rapportent au récit romanesque.

La première référence explicite figure dans ces quelques paragraphes introductifs des « Notes sur la première partie » dans lesquels le narrateur-éditeur présente et commente les « notes » avant de les reproduire. Ainsi, peut-on lire : « *Sans doute le lecteur exigeant sera fort irrité de n'avoir pas compris certaines choses. Il posera des questions : Qui est donc cette Léna ?* » (TT 39). Il s'agit là de la première évocation de Léna dans les « Notes ». L'anaphore démonstrative (« cette Léna ») établit une référence intratextuelle à la première et jusqu'alors seule apparition de ce prénom féminin se trouvant dans les dernières lignes du chapitre 4 : « et sans savoir pourquoi (avec un petit geste brusque qu'il ne comprenait pas non plus et

qu'il réprima aussitôt), N'Dongo murmura : "Léna... Léna..." » (TT 33). Le lien de cohésion entre le récit romanesque et les « Notes », qui s'établit à travers cette référence anaphorique au moyen du pronom démonstratif ainsi que de la répétition du prénom féminin est renforcé par le fait que dans son commentaire le narrateur-éditeur anticipe la réaction du lecteur face à cette première apparition énigmatique du prénom « Léna ». Ainsi, le rapport qui s'établit est triple : grammatical (anaphore démonstrative), lexical (répétition du prénom) et métadiscursif (thématisation du caractère mystérieux de la première apparition de ce prénom féminin).

On trouve une autre référence intratextuelle du même genre dans les « Notes sur la deuxième partie » qui commencent par la phrase « *Comme on pouvait s'y attendre les "notes" sur cette deuxième partie portent principalement sur la vie de N'Dongo* » (TT 96). Cette remarque métadiscursive implique une corrélation entre les « notes » et le récit romanesque, car le narrateur-éditeur sous-entend que l'attente du lecteur en ce qui concerne le contenu des « notes » est susceptible d'avoir été suscitée par la lecture de la deuxième partie du roman. Le fait que le personnage N'Dongo joue effectivement un rôle central dans cinq des huit chapitres de la deuxième partie, renforce l'hypothèse qui suppose qu'il y a une corrélation entre les « notes » et le récit romanesque des chapitres numérotés.

Cette hypothèse est soutenue par des éléments qui figurent dans les chapitres numérotés et les « Notes » d'une même partie. Ainsi, on pourrait mentionner le personnage de Bokandé qui apparaît deux fois dans le roman : d'abord dans le chapitre 3 et ensuite dans les « Notes » (44) de la 1<sup>ère</sup> partie. Dans la partie romanesque, il fait fonction de foyer de perception et dans les « Notes » son nom est mentionné dans un témoignage que le narrateur-historien reproduit dans ses « notes ». Dans les deux cas, le personnage est présenté comme étant un jeune activiste opposé au régime ce qui établit un lien de cohérence supplémentaire. Un deuxième élément existe dont la répétition consolide l'effet de cohérence et l'hypothèse d'une corrélation entre les deux catégories de chapitres. Il s'agit de l'incertitude qui est entretenue au sujet du grade du Général Navarro : ce thème est d'abord introduit dans le chapitre 2 de la 1<sup>ère</sup> partie, où Navarro s'inquiète au sujet des clauses douteuses de sa promotion : il ne sera promu que lorsqu'il aura « posé un pied sur le sol africain » (TT 21). Ce doute est repris dans « Notes sur la première partie » au moyen d'extraits d'un tract cité par le narrateur-historien dans ses « notes » mettant en question le véritable grade de Navarro (42).

A ces répétitions assurant la cohésion et la cohérence entre les deux catégories de chapitres, il faut ajouter des éléments ayant une fonction plus équivoque qui établissent aussi bien un lien qu'un élément de rupture. Ainsi, la « simple coupure de journal » qui figure dans les « notes » et qui contient un article au sujet de la « *rue Thiers (devenue rue du 24-Mai)* » (TT 46) dont il est question dans les « Notes sur la première partie » : « Ce matin, des dirigeants de notre glorieux parti communiste ont tenu à honorer la mémoire des martyrs du 24 mai 1998. [...] L'armée tira sur le peuple faisant des centaines de morts. » (46-47). Cet article semble reprendre l'épisode de la manifestation qui tourne au massacre des manifestants par la police (chapitre 4) et établir un lien de cohésion au moyen d'une répétition thématique. Mais il introduit également une rupture en ce qui concerne l'ancrage des événements dans un espace-temps : en effet, bien que cet ancrage soit très vague, par moment incohérent, les événements autour de la grève générale, dont il est question dans chapitres numérotés, sont clairement situés au tournant des années 1960/70 (voir la première remarque du narrateur-romancier). De même, on apprend que N'Dongo, qui participe à la manifestation (chapitre 4, 1<sup>ère</sup> partie), serait mort en 1986 (101), c'est-à-dire douze ans avant la date mentionnée dans l'article du journal. Enfin, la « rue Thiers »<sup>20</sup> dont il est question n'est pas mentionnée dans le chapitre 4 où la route empruntée par les manifestants est cependant claire : ils partent de la Bourse du Travail, avancent jusqu'au bout de l'avenue Faidherbe, passent ensuite par le carrefour du Marché Sandaga et la place Tascher pour s'engager finalement dans l'avenue Maginot, où enfin les policiers tirent dans la foule (31-32). De tels éléments contribuent probablement bien plus à dérouter le lecteur que les ruptures et les contradictions criantes : en semant seulement le doute, sans pour autant rompre entièrement l'illusion diégétique, elles obligent le lecteur à faire des retours en arrière pour questionner les informations précédentes, à se faire sa propre idée des événements au lieu de se fier tout simplement à ce qu'il lit.

Les répétitions et les mises en miroir dont il vient d'être question semblent donc confirmer l'existence d'une corrélation entre les « notes » de recherche et le récit romanesque, sans pour autant permettre d'en déterminer la nature avec certitude.

---

<sup>20</sup> Ce nom fait référence à Adolphe Thiers, qui, comme il est précisé dans ledit article de journal, « *est celui qui, lors de la Commune de Paris, fit assassiner plusieurs milliers d'ouvriers* » (47).

Tandis qu'il n'est pas possible d'associer le manuscrit des « notes » au récit romanesque, l'hypothèse proposée par Sob semble plausible :

Il s'agirait apparemment des notes que le Narrateur aurait consignées pendant ses longues recherches pour écrire son récit ; elles constitueraient donc les pièces de l'échafaudage qui a permis de construire l'édifice qu'est le récit romanesque que le lecteur est en train de lire. (Sob 2007, 99)

On admet donc pour l'instant l'hypothèse considérant que la relation entre les chapitres numérotés et les « notes » relèverait de l'hypertextualité, qui, selon Genette, repose sur une opération de transformation et désignerait donc :

[...] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. [...] B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer. (Genette 1982, 9 sq.)

Le résultat de ce travail de transformation serait alors le récit romanesque dont les « notes » représenteraient l'hypotexte. Ceci étant dit, il faut encore une fois souligner qu'aucune des trois instances (historien, éditeur et romancier) ne thématise explicitement ce travail de transformation : le romancier ne mentionne pas l'existence d'un intertexte et ni le narrateur-historien ni l'éditeur ne se réclament de cet acte de réécriture.

#### **1.3.4 Rapport entre les instances narratives**

Je propose de questionner à présent ce rapport à première vue indéterminé et parfois équivoque de l'instance responsable de l'énonciation du récit romanesque (narrateur-romancier) aux instances des « Notes » (éditeur et historien). Il est à signaler tout d'abord que l'ancrage temporel des trois actes d'énonciations en question est relativement imprécis. Il est tout au plus possible de situer les moments de l'énonciation dans un laps de temps de quelques années. Ceux de l'historien et de l'éditeur peuvent être approximativement situés l'un par rapport à l'autre : l'éditeur nous informe dès la première phrase que les « *notes du Narrateur [...] ont été rassemblées au mois de juillet de l'an 2063* » (TT 38). De plus, il situe son propre acte d'énonciation indirectement par rapport au moment de cette rédaction des « notes », en affirmant que celles-ci « *sont donc relativement*

récentes » (38), et en précisant que « tous les papiers du Narrateur ont été déposés [à la section « Histoire contemporaine » des archives ; VT] depuis sa mort il y a deux ans » (47). Sans pouvoir précisément localiser le moment d'énonciation de l'éditeur, on peut du moins en déduire qu'il rédige ses commentaires au plus tôt en 2065, ou bien peu après. Il qualifie en effet les « notes » d'« assez récentes ». Le narrateur-romancier ne précise que très vaguement dans son premier commentaire que « les faits relatés ici se situent entre 1960 et 1970, ce qui fait tout de même presque un siècle » (34), et il n'est donc pas possible de l'identifier avec certitude à l'un ou à l'autre des deux narrateurs des « Notes ».

#### 1.3.4.1 Historien=romancier ?

La lecture la plus courante consiste à imputer l'énonciation des chapitres numérotés au narrateur-historien. Ainsi, Adèle King ne fait pas de différence entre le récit romanesque et les « notes » qu'elle impute globalement à ce narrateur qu'elle appelle A et qu'elle caractérise d'omniscient (cf. King 1985, 79). Elle ne rend cependant pas compte du fait que l'instance énonciative telle qu'elle transparait à travers les passages cités des « notes » dans les chapitres « Notes » ne se présente nullement comme un narrateur auctorial et omniscient ; il tient tout son savoir de documents primaires et secondaires. Michelman brouille quelque peu les dates, mais tire à peu près la même conclusion qui impute la rédaction et des « notes » et du récit romanesque au même personnage-narrateur : « The narrative was written by an author (known only as the “Narrator”) shortly before 2061 (the year of his death). The notes he used in compiling this narrative were assembled two years later and presented by a second narrator in the « Notes » sections » (Michelman 1990, 60). Le Carvenec à son tour contourne la problématique en se contentant de signaler qu'un narrateur « qui se veut l'ordonnateur du récit rassemble et commente les notes et le texte d'un narrateur-chercheur, homme de science » et il ajoute que « le premier qui entreprit de raconter la vie de N'Dongo est Kader, un ami du héros qui écrivit précisément un roman intitulé “*Le Temps de Tamango*” » (Le Carvenec 1995, 221). Il introduit donc une instance supplémentaire – le narrateur homodiégétique Kader – sans pour autant aborder la question du rapport qui relierait toutes ces représentations et leurs instances respectives. Erickson associe également le narrateur-historien au narrateur-romancier : « The Notes consist ostensibly of the notes of the (first-level) Narrator of the main narrative, assembled in July 2063. They are described, and fragments of them are cited in a

commentary by an anonymous commentator » (Erickson 1991, 106). De même Papa Gueye parle d'un narrateur extradiégétique « qui relit le texte et les "Notes" » d'un autre narrateur intradiégétique (Gueye 2001, 243-4). Enfin, Sob constate qu'on a affaire à un texte romanesque dans lequel « un Narrateur qui a fait de longues recherches qui lui ont permis de construire sans le romancer le récit des événements qui ont marqué cette période de l'histoire du pays » sans insister davantage sur le rapport entre ces « notes » non romancées et le texte romanesque en question (Sob 2007, 97).

Ainsi, toutes les études dont j'ai pu prendre connaissance et qui abordent la question de l'identité des narrateurs considèrent que le narrateur-historien est également responsable de la narration du récit romanesque sans cependant tenir suffisamment compte ni des ambiguïtés insurmontables ni du fait que le texte lui-même ne fournit aucune preuve tangible qui confirmerait cette théorie. Ces études semblent surtout être la preuve de la force cohésive du schéma suggéré par le *topos* du manuscrit retrouvé, ou tout simplement du désir du lecteur, ou bien du chercheur à déterminer avec certitude « qui est qui et qui fait quoi » (TT 34). Certes, les analyses ne manquent pas de signaler la configuration déroutante de la narration du roman, mais celle-ci ne les empêche visiblement pas d'arriver à en extraire une lecture cohérente et univoque du texte.

Le texte fournit bien sûr quelques indices qui encouragent l'identification des deux instances narratives que sont le narrateur-historien et le narrateur-romancier. On peut notamment se référer à l'appellation de « Narrateur » qu'utilise l'éditeur pour désigner le narrateur-historien et que ce dernier emploie également pour exposer son projet ainsi que la conception qu'il a de son propre travail : « *Je ne suis qu'un Narrateur, un homme de science en quelque sorte.* » (TT 99) Or, cette appellation invite à mettre en rapport cette instance avec le narrateur des chapitres numérotés : l'utilisation habituelle du concept de narrateur pour désigner l'instance responsable de l'énonciation d'un récit littéraire et fictionnel induit à identifier le narrateur-historien à l'instance narrative auctoriale des chapitres numérotés. Cet effet est accentué par le fait que dans les deux métalepses dont il a été question plus haut, N'Dongo désigne également l'instance qui serait responsable du récit de sa vie par « le Narrateur », ce qui établit un lien supplémentaire entre le narrateur-romancier et le narrateur-historien.

Une seule référence intratextuelle qui se trouve dans un passage des « notes » semble se rapporter au récit romanesque et qui est susceptible d'étayer

l'hypothèse selon laquelle les chapitres numérotés seraient également le fait du narrateur historien. En effet, dans un passage qu'il faut imputer au narrateur-historien, on trouve une référence à fonction cataphorique (c'est à dire à un élément qui suit dans le cotexte) : « Au cours de la 3<sup>e</sup> partie du récit, le lecteur découvrira que Nafi est amoureuse de Kaba » (102). Il faut préciser que les « notes » présentées et reproduites dans les « Notes sur la troisième partie » ne contiennent aucune mention de ce personnage féminin, tandis que Nafi fait fonction de foyer de perception exclusif dans le chapitre 1 de la 3<sup>e</sup> partie qui débute seulement deux pages après cette prolepse. Il s'ensuit donc que ce commentaire semble anticiper le récit romanesque, ce qui impliquerait un rapport d'identité entre le narrateur-historien et son homologue des chapitres numérotés.

Ce qu'on peut objecter à cette approche, c'est qu'elle ne tient pas suffisamment compte des indices qui s'opposent à l'identification catégorique ces deux instances. Leurs projets de représentation sont radicalement opposés. L'un est romanesque et fictionnel, l'autre historiographique et à prétention factuelle. Cela reviendrait à ignorer les revendications du narrateur-historien de ne pas faire de la littérature, « *je ne suis pas un romancier, moi* » affirme-t-il (TT 99). L'image que le narrateur-historien donne de lui-même est diamétralement opposée à l'idée que l'on peut se faire du narrateur-romancier, ce qui se reflète notamment au travers de leurs commentaires métaréflexifs, mais aussi au travers des procédés et des stratégies discursives mises à l'œuvre par ces deux instances : l'ironie du narrateur, l'omniscience et la focalisation interne qui s'opposent aux citations, aux interprétations et à la critique des sources. Ces deux discours n'ont conceptuellement et formellement absolument rien en commun.

#### 1.3.4.2 *Éditeur = romancier ?*

Or, si l'on prend en compte le long commentaire introductif du narrateur éditeur au début des « Notes sur la première partie », on peut relever au moins deux passages dont la tonalité aussi bien que le choix du sujet (notamment les attentes et les réactions du lecteur) rappellent fortement le premier commentaire métanarratif du narrateur-romancier qui déplore que « le lecteur hélas ! achète un roman pour savoir qui est qui et qui fait quoi » (TT 34) : ceci fait référence, d'une part, à ce constat du narrateur-éditeur que ses concitoyens « *raffolent des histoires plates, calmes, claires, où les méchants sont punis et les héros récompensés, où tout leur est gentiment expliqué* » (38), et d'autre part, au commentaire dans lequel il anti-

cipe l'irritation du lecteur face à l'apparition mystérieuse du prénom féminin Léna : « *Sans doute le lecteur exigeant sera fort irrité de n'avoir pas compris certaines choses. Il posera des questions : Qui est donc cette Léna ?* » (39). Le premier commentaire du narrateur-romancier se reflète donc dans ceux du narrateur-éditeur ce qui assure une certaine cohésion entre le chapitre 5 et les « Notes sur la première partie ». Or, cette forte ressemblance des commentaires narratoriels établit davantage un lien entre le narrateur-romancier et l'éditeur. Du point de vue des préoccupations relatives aux représentations articulées par ces trois instances, il serait donc plus logique d'identifier le narrateur-éditeur au narrateur-romancier des chapitres numérotés.

A la lueur de cette hypothèse, on pourrait également mettre en avant les manières auctoriales, qui tournent parfois à l'arbitraire, du narrateur-éditeur qui prête par moment ses points de vue au narrateur-historien, brouille les frontières discursives et favorise les tournures paralitiques relevant de la fausse modestie ; le narrateur-éditeur se comporte par moment en instance de régie savourant les libertés de cette position privilégiée. Or, c'est précisément cette position privilégiée que le narrateur-éditeur cherche à justifier tout en se dissimulant derrière le narrateur-historien dans ce commentaire qu'il lui impute insidieusement :

*[...] le grand drame du Narrateur c'est de ne pas pouvoir montrer les choses, comme ça, sans prétention et sans se soucier de savoir si c'est contradictoire ou non, si on comprend ou si on ne comprend pas. C'est ce qu'il voudrait mais il est assez sage pour savoir que notre temps épris de clartés simples préfère les sentiers battus. Mais le Narrateur tient à préciser que sa lâcheté et son conformisme ont eu des limites : le respect de la complexité du cœur et de l'esprit humains. (TT 39)*

#### 1.3.4.3 *Et si le Mont Olympe était vide ?*

En ce que ces deux approches cherchant respectivement à identifier le narrateur-romancier au narrateur-éditeur ou au narrateur-historien reposent finalement sur des éléments qui établissent une certaine cohésion entre les chapitres numérotés et les « Notes », elles ont tendance à négliger l'effet de discordance produit par l'interaction de tous ces indices lorsqu'on ne les considère pas de manière isolée : ils coexistent, se confrontent et s'opposent sans pour autant jamais se neutraliser. Deux phénomènes résultent de l'interaction des éléments constitutifs du roman et affectent ces deux règles centrales de la cohérence textuelle, c'est-à-dire la progression de l'information et la non-contradiction. On verra que la progression divergente de l'information, d'une part, et certaines incohérences et contradictions

des représentations, d'autre part, contribuent à subvertir le rapport de corrélation entre les deux catégories de chapitres et à remettre en cause l'existence d'une instance narrative surplombante qui serait responsable de l'orchestration l'ensemble.

Le critère de la progression, voire de l'organisation de l'information, peut être mise en rapport avec la catégorie d'analyse narrative que Genette appelle « l'ordre pseudo-temporel » (Genette 1972, 78), c'est-à-dire la disposition des éléments dans le récit, les deux catégories de chapitres présentent d'importantes divergences. Ces divergences participent à la difficulté de reconstituer une trame narrative cohérente à travers les multiples fragments éparpillés, mais affectent aussi l'idée que l'on se fait du rapport qui relie le récit romanesque et les chapitres « Notes » (respectivement les « notes »), et de l'instance présumée responsable de l'orchestration de l'ensemble. Dans « Notes sur la première partie », l'auteur des « notes » évoque par exemple un collègue historien qui étudie le rôle que N'Dongo aurait joué dans l'assassinat de Navarro et mentionne dans ce contexte qu'il se serait introduit chez le général comme domestique en utilisant le nom de guerre « Tamango » (41). Or, cet épisode n'est traité que dans les chapitres 2 à 4 de la 3<sup>e</sup> partie. De même, l'épisode où N'Dongo tue le griot avant d'être lynché lui-même par la foule figure dans les « Notes sur la deuxième partie », bien qu'il ne fasse l'objet que du dernier chapitre numéroté de la 3<sup>e</sup> partie. D'autres éléments ne figurent que dans l'une des deux catégories de chapitres. C'est par exemple le cas de l'assassinat de Navarro qui fait l'objet d'un long témoignage (42-45) que le narrateur-historien reproduit dans ses « notes » (« Notes sur la première partie ») et qui n'a absolument aucune correspondance dans les chapitres numérotés où la mort de Navarro n'est jamais évoquée. De telles divergences au niveau de la disposition des événements dans le récit affectent l'hypothèse d'une corrélation entre les deux catégories de chapitres.

Comme dernier exemple, on peut retenir celui d'une prolepse qui sous les feux croisés des représentations multiples perd sa raison d'être. Ainsi, les chapitres 1 à 3 de la 3<sup>e</sup> partie racontent la mort de Kaba, le dirigeant du groupuscule M.A.R.S. Cet épisode est anticipé par le narrateur-romancier dans son commentaire dans le chapitre 3 de la 2<sup>e</sup> partie : « Nous pouvons d'ailleurs vous dire d'ores et déjà, avec un mépris superbe de la clandestinité romanesque, que sous peu Kaba Diané sera arrêté et assassiné en prison. » (TT 59) Or, le lecteur apprend dès les « Notes sur

la première partie » que Kaba est assassiné en prison sur les ordres du général Navarro (53). Cette prolepse est donc vide de sens et de fonction.

Ces exemples montrent que les narrations des deux catégories de chapitres ne concordent pas : le récit romanesque ne respecte pas l'ordre dans lequel les événements sont traités par les « notes », et les « Notes » à leur tour ne correspondent pas au récit qu'elles sont supposées accompagner. Comme le montre l'exemple de la prolepse, ces « Notes » contrecarrent autant l'illusion narrative que les effets anti-mimétiques du récit romanesque des chapitres numérotés, de manière à rompre l'illusion d'une instance narrative dont la narration serait en mesure d'intégrer de manière cohérente les perspectives divergentes du monde diégétique. Ce sont enfin les incohérences qui mettent en doute sinon l'existence d'une instance narrative responsable de l'organisation de l'ensemble, du moins sa capacité d'opérer une « synthèse de l'hétérogène », c'est-à-dire cet acte configurant de la mise en intrigue comme « opération qui unifie dans une action entière et complète le divers » (Ricœur 1983, 12). Prenons la vie de N'Dongo comme exemple. Non seulement la caractérisation de ce personnage est extrêmement fragmentée, puisqu'elle se s'opère à travers le prisme de perspectives et de voix narratives aussi multiples que divergentes, mais on verra qu'elle mène à des contradictions ahurissantes qui entravent la cohérence de la trame narrative. Comme le fait remarquer Adèle King (cf. King 1985, 81), les indications temporelles concernant la vie du personnage principal confrontent le lecteur à des incohérences insurmontables : selon les recherches du narrateur-historien, N'Dongo serait né le 30 octobre 1949 à Koussanar (TT, 96) et la légende d'une photo qui se trouve parmi les « notes » précise, comme nous en informe le narrateur-éditeur, que N'Dongo serait « mort en 1986, à l'âge de trente-sept ans » (96). Or, une autre indication du narrateur-historien confirme, certes, l'année, mais remet en cause l'âge de N'Dongo, qui serait « mort le 3 septembre 1986 vers le crépuscule » (101), c'est-à-dire deux mois avant son 37<sup>e</sup> anniversaire. Les recherches de l'historien ont également révélé que N'Dongo « *avait étudié la Chimie pendant six ou sept ans en Allemagne ; qu'il avait travaillé quelques mois dans une société privée, la Sifradis, avant de se faire engager comme boy chez Navarro sur l'ordre du M.A.R.S.* » (TT 41-42). Tandis que les « notes » ne fournissent aucune information sur l'époque à laquelle N'Dongo aurait fait ses études et semblent même

mettre en doute que N'Dongo ait véritablement été à l'étranger,<sup>21</sup> le récit homodiégétique de Kader confirme au contraire ce séjour. Il en relate notamment quelques épisodes dont il a eu connaissance à travers sa correspondance avec N'Dongo. C'est aussi à travers ce récit homodiégétique qu'on apprend que N'Dongo dit avoir « quitté ce pays à l'âge de dix-neuf ans » (71), ce qui permet de dater son retour en 1974 ou 1975. Cette reconstruction de sa vie met cependant en lumière un anachronisme déroutant : ce n'est que après son retour d'Allemagne que N'Dongo est censé avoir travaillé dans la société Sifradis, poste qu'il aurait ensuite quitté pour venger la mort de Kaba Diané. Or, Kaba, nous dit le narrateur-historien, est mort en prison « le 6 septembre 1967 » (TT, 41), c'est-à-dire pendant la période où N'Dongo est supposé avoir vécu à l'étranger. De telles contradictions – que le lecteur doit en plus découvrir lui-même – ne semblent plus admettre la présence d'une instance de régie capable de réconcilier les versions divergentes en évaluant la validité des perspectives.

Face à ces deux phénomènes – la non corrélation de la progression de l'information et les contradictions irrésolubles qui résultent de la coprésence de perspectives incompatibles – l'hypothèse d'une corrélation entre les différentes narrations ainsi que celle de l'existence d'une instance responsable de l'orchestration de l'ensemble, c'est-à-dire de la coordination des chapitres numérotés et des chapitres « Notes », s'avère précaire, sinon intenable.

En conclusion de cette partie, on peut retenir que le caractère ouvert et déroutant de la constellation narrative mise en place ne semble pas admettre une interprétation univoque. On a vu que la multiplication des focalisations internes et des narrations homodiégétiques de personnages entraînait une coexistence de points de vue et de perspectives idéologiques inconciliables. Dans une certaine mesure, l'attitude qu'adopte l'instance omnisciente par rapport aux personnages et à leurs points de vue instaure un système de valeur qui crée une hiérarchie dans cette multitude de perspectives ; l'indétermination des transitions entre les chapitres

---

<sup>21</sup> Ainsi, le narrateur-historien remarque : « Du passage de N'Dongo à l'Université, aucune trace. Rien. S'il n'avait pas occupé, avec une efficacité reconnue, des responsabilités si importantes à la Sifradis, j'aurais volontiers considéré ses études de biochimie comme une plaisanterie. » (TT 99) Et c'est précisément à cet endroit que le narrateur-historien censure ses propres recherches, rature ses notes avec le commentaire : « hypothèses invérifiables ! Ne rien mentionner de tout ça », ce qui laisse supposer qu'il existe d'autres versions concernant N'Dongo que le narrateur préfère passer sous silence.

remet cependant considérablement en doute le fait qu'il revienne également à ce narrateur-romancier la fonction de régie et de coordination des chapitres numérotés. Les chapitres « Notes », loin d'apporter des explications qui faciliteraient la compréhension du récit romanesque des chapitres numérotés ne font que rendre la question de la responsabilité énonciative encore plus sibylline : d'une part, on a vu qu'il n'y est pas toujours possible de déterminer avec certitude les frontières séparant les discours des deux narrateurs (l'éditeur et l'historien), et d'autre part, l'étude du rapport reliant les chapitres numérotés et les chapitres « Notes » a montré que leur interaction, qui s'établit grâce à un système très dense tant de rappels que de ruptures, entrave la cohérence de l'ensemble aux niveaux de l'histoire aussi bien que de la narration.

Compte tenu de cette fragmentation de la narration qui semble remettre en cause la possibilité d'une représentation capable d'intégrer, à partir d'une méta-position, les éléments constitutifs du roman, force est de constater à l'exemple du narrateur-historien que « *tout ce désordre doit être dicté par quelque arrière-pensée esthétique qu'il importe de découvrir* » (TT 141) – même si la quête d'une méta-position sur laquelle reposerait la structure narrative de l'ensemble risque de sembler quelque peu paradoxale face au constat précédent que le roman nie précisément l'existence d'une telle explication totalisante. Or, la métaréflexion qui se développe dans le roman est, elle aussi, plurivoque. Elle n'est pas prise en charge par une seule instance, mais doit être dégagée à partir de multiples éléments dispersés et de positions divergentes.

## **2 Les dimensions épistémologique, ontologique et pragmatique de la métaréflexion<sup>22</sup>**

A la fragmentation de la narration et à la prolifération des perspectives correspond donc une métaréflexion qui est loin de présenter une conception des représentations univoque et cohérente. Si Sob qualifie non sans raison *Le Temps de*

---

<sup>22</sup> Les analyses qui constituent l'objet de cette partie reprennent et développent l'une de mes publications antérieures consacrée à l'analyse du roman *Le Temps de Tamango* : cf. Thiel 2010.

*Tamango* de roman manifeste (Sob 2007, 99),<sup>23</sup> la déclaration d'un tel programme – ou encore de cette « *arrière-pensée esthétique qu'il importe de découvrir* » (TT 179) – ne se fait pas de manière explicite : comme le constate Dabla, « si l'on apprend ce que réfute *Le Temps de Tamango*, il faut chercher son modèle dans la synthèse » des positions divergentes mises en scène (Dabla 1986, 202).

Dans un premier temps, on portera l'accent sur ces aspects de la métaréflexion révélant une crise du langage épistémologique ainsi qu'un questionnement ontologique. Cette crise de la représentation présente une affinité conceptuelle avec le courant de pensée poststructuraliste et postmoderne de l'époque, notamment avec certaines idées clef de la *Condition postmoderne* (1979) de Lyotard publiée seulement deux ans avant le roman de Diop. Il s'agit de l'incrédulité face aux récits totalisants ainsi que la prise de conscience de la coexistence de « jeux de langage » incompatibles et s'excluant mutuellement, c'est-à-dire de la relativité générale des discours. Il s'avère cependant que la métaréflexion fait de la dimension pragmatique et sociopolitique des représentations sa véritable préoccupation en mettant l'accent sur les conditions qui déterminent la production discursive, en particulier sur l'importance qui revient aux relations de pouvoir dans la formation des discours et sur les mécanismes de légitimation. L'écrivain soucieux d'une pratique littéraire responsable se voit ainsi confronté à la difficulté de concilier cette prise de conscience de la relativité générale des discours et de la logique de domination qui motive les productions discursives, et sa vocation d'engagement social et politique. En conséquence, la question qui se posera sera celle-ci : en quoi la structure narrative mise en place représenterait une réponse à ces problématiques épistémologique, ontologique et pragmatique articulées par le roman ? On verra que la relativité générale des discours fait fonction de stratégie critique à l'égard des discours hégémoniques, mais qu'elle semble à la fois exiger une forme d'autocensure de la part de l'écrivain. Enfin, il s'agira de dégager la difficulté que représente, pour l'écrivain postcolonial, la tentative de réconcilier des conceptions et des exigences aussi divergentes que le sont le nivellement des discours comme stratégie critique et l'urgence de combler les blancs de l'histoire en (ré)affirmant la perspective de sa propre communauté.

---

<sup>23</sup> « Si le manifeste littéraire peut se définir comme un texte qui annonce une rupture avec la doxa littéraire et proclame l'avènement d'une esthétique nouvelle, on peut dire que *Le Temps de Tamango* est dans l'œuvre de BBD un roman manifeste. » (Sob 2007, 99)

## 2.1 Crise épistémologique et questionnement ontologique

Dans un premier temps, la métaréflexion menée dans *Le Temps de Tamango* laisse en surface transparâître une crise de la représentation assez classique dont l'origine est la prise de conscience de ce que Barthes a qualifié d'« impossibilité topologique » et qui remet en cause la conception réaliste et mimétique de la littérature de type balzacienne, c'est-à-dire l'idée que l'écriture peut produire une copie passablement fidèle de la réalité. L'expérience de cette impossible convergence entre représentation verbale et monde réel est notamment articulée à travers le personnage principal N'Dongo qui critique les projets littéraires de son ami Kader en remarquant qu'« [a]u fond c'est trop riche et complexe, une vie humaine » pour être représentée dans un roman : « il existe dans la vie réelle un tas de choses qui ne veulent rien dire, qui ne vont nulle part, qui ne viennent de nulle part, des gestes superflus [...], c'est ça, la réalité, [...] pas comme dans tes romans où, croyant tout réorganiser, tu flanques toute la réalité en l'air » (TT 155). Face à la complexité aussi foisonnante qu'incohérente de la réalité, toute tentative de représentation est vouée à l'échec. Ainsi, N'Dongo décrit son camarade Mahécor comme « [u]n personnage de roman. Un vrai, si j'ose dire. Mais qui peut l'immobiliser entre les pages inertes d'un livre ? Il est insaisissable » (82). Diop lui-même articule d'ailleurs cette crise du langage dans un entretien :

Je dirais qu'en tant qu'auteur, depuis mon premier roman, *Le Temps de Tamango* [sic !], je me rends compte assez nettement de la faiblesse des mots pour exprimer la réalité. La réalité est foisonnante, elle trop riche, elle va dans tous les sens. Comment prétendre, avec des mots seulement, capter cela? Mais quelle arrogance! Quelle prétention! (Diop 2000, s.p.)

C'est la capacité du langage d'être en adéquation avec l'objet représenté qui est mise en cause. La métaréflexion du roman semble donc s'inscrire dans un premier temps dans la lignée du modernisme. En effet, selon les analyses de Brian McHale, le postmodernisme se distinguerait du modernisme par un questionnement non plus épistémologique, mais ontologique. Alors que le roman moderniste soulève la question du rapport problématique et ambivalent de la représentation et de la réalité, la métaréflexion postmoderniste présenterait une orientation plus ontologique axée sur les possibles du monde : la réalité n'y existe plus comme sphère autonome et indépendante de celle des représentations, elle *est*

construction, puisque ce sont les représentations qui constituent de manière performative le ou les monde(s) (cf. McHale 1996, 9-11). Or, cette approche permet également de montrer que la métaréflexion menée dans *Le Temps de Tamango* ne s'arrête pas à une crise d'ordre épistémologique mettant en doute l'adéquation de la représentation et de la réalité *en soi* qui existerait bel et bien tout en se dérochant à la saisie de l'homme. Ainsi, N'Dongo qui « éprouve toujours le sentiment de n'avoir pas libéré tous les silences emprisonnés quelque part au fond de lui » a l'espoir d' « immobiliser les mirages, [de] poignarder le rêve dans le dos... » (TT 64). L'acte de représenter se voit associé à l'anéantissement de la réalité qui ne peut être finalement représentée qu'au prix de sa destruction. C'est l'existence (c'est-à-dire *l'être*) de la réalité comme entité autonome qui se voit remise en cause. Cette incrédulité face à la réalité est également mentionnée par le narrateur-historien dans ses « notes » :

*Je sais que certains vont me traiter de tous les noms, mais peu importe : j'ai bien envie de me demander si la réalité existe. À force de ne jamais être elle-même, elle finit par susciter le doute chez les esprits les mieux intentionnés. (TT 97)*

Malgré (ou peut être justement à cause de) ce scepticisme, le narrateur-historien est obsédé par la relation entre ses notes et les événements historiques qu'il tente de reconstruire ; il insiste à plusieurs reprises sur l'objectivité de son récit et tente de fournir des preuves d'existence « *en chair et en os* » de Tamango en recourant à des ouvrages spécialisés. La légitimation de son discours dépend donc exclusivement d'autres discours, ce qui ne fait que confirmer le caractère construit et performatif de son récit et la relativité de sa revendication de vérité. Enfin, le narrateur-historien affirme avoir eu « *la conviction intérieure qu'il était tout simplement impossible que Tamango n'eût jamais existé nulle part. Je me disais que s'il s'était agi d'un être purement imaginaire, il n'aurait pas trouvé sa place dans ce récit où – on en conviendra aisément – il n'y a pas la moindre fantaisie* » (TT 133-4). L'apparition de ce dernier dans son propre récit lui suffit comme garantie de l'existence historique du personnage, ce qui pousse l'idée de la performativité des représentations à l'extrême : ce n'est plus le référent réel qui permet de légitimer une représentation, ou d'en évaluer la véracité, c'est au contraire cette représentation qui devient la preuve de l'existence effective de la réalité qu'elle prétend représenter – les deux dimensions deviennent, de fait, indivisibles.

Compte tenu de l'impossibilité de connaître la réalité *en soi* et d'arriver à un consensus sur des référents extratextuels, la métaréflexion qui domine le roman *Le Temps de Tamango* n'admet plus la possibilité d'une métaposition, c'est-à-dire d'une vérité totalisante, ce qui transparait notamment à travers une réponse que Thierno, le leader des syndicats, donne à l'un de ses critiques : « – En somme, vous me demandez par quel miracle je suis assez bête pour ne pas penser comme vous ? Eh bien, c'est simple : parce que tout le monde ne peut pas voir les choses de la même façon... Hélas ! » (TT 90). La coexistence de discours divergents et incompatibles semble donc inéluctable. Cette conception des représentations peut dans un premier temps être mise en rapport avec cette « grosse débandade idéologique » des années 1980 que Diop mentionne dans plusieurs entretiens : « Nous étions adossés au Mur de Berlin à raconter nos fables généreuses et absurdes et du jour au lendemain le Mur de Berlin n'était plus là ! Le sauve-qui-peut ! Chacun s'est débrouillé comme il a pu. » (Diop 2010, 26) Cette époque, qui a aussi vu la publication de son premier roman, correspondrait ainsi à une période de sa vie « où je me méfiais de toutes les certitudes » (Diop 2006, s.p.). Cette conception présente donc une affinité avec la pensée postmoderne de Lyotard telle qu'il l'avait énoncée dans *La Condition postmoderne* (1979) : l'incrédulité face aux grands récits et la condition postmoderne comme constat de l'éclatement et de la coexistence de récits et des codes qu'il appelle « jeux de langage », et qui obéissent chacun à des règles qui leur sont propres tout en étant mutuellement incompatibles.

## **2.2 Dimension pragmatique et politique de la crise de la représentation**

Je disais, au début de ce chapitre, que la réflexion métadiscursive révélait *en surface* une crise de la représentation de nature épistémologique et/ou ontologique. Or, je ce questionnement ne joue qu'un rôle secondaire dans la métaréflexion : d'ailleurs, le narrateur-historien qui, comme on vient de le voir, soulève la question de l'existence autonome de la réalité, coupe lui-même court à cette discussion en remarquant qu'il « *ne s'agit en aucun cas de faire passer en contrebande un débat philosophique périmé* » (TT 97-8). Cette remarque signale une prise de distance par rapport aux discussions sur le caractère intransitif et autotélique de la littérature qui ont occupées une place importante dans les débats théoriques depuis

le *Nouveau Roman*. Sob a certainement raison lorsqu'il observe que le roman *Le Temps de Tamango* opère au moyen d'expérimentations esthétiques poussées un déplacement indéniable du fond vers la forme, ce qui le démarque des pratiques narratives de certains romanciers africains de la génération précédente (cf. Sob 2007, 8 sq.), mais cette volonté de renouveau formel ne mène pas pour autant à un immanentisme avant-gardiste. Au contraire, la métaréflexion fait de la dimension pragmatique et sociopolitique des représentations sa véritable préoccupation en mettant l'accent sur les conditions qui déterminent la production discursive, notamment sur l'importance qui revient aux relations de pouvoir dans la formation des discours et les mécanismes de légitimation.

Étant donné le caractère construit et performatif de toute représentation, la question de la validité des représentations ne peut être posée qu'en termes de conventions, de consensus et de rapports de force qui déterminent les productions discursives. A plusieurs reprises, le roman met en scène ce rapport intime entre la question de la vérité et le pouvoir. Ainsi, l'histoire officielle n'est rien d'autre que la version autorisée par le régime en place ; lorsque le gouvernement pro-européen est renversé, les noms des rues évoquant des personnalités ou des dates historiques changent : le narrateur-historien nous informe que le nouveau régime communiste rebaptise la « *rue Thiers* » en « *rue du 14-Mai* » pour honorer les « *les masses populaires montées à l'assaut de l'ennemi de classe* », alors que « *Adolphe Thiers – 1797-1877 – est celui qui, lors de la Commune de Paris, fit assassiner plusieurs milliers d'ouvriers* » (TT 46-47).

Cette réécriture de l'histoire montre que l'histoire, plus que tout autre discours, constitue un enjeu majeur dans cette lutte pour le pouvoir. Dans son analyse des procédures de construction de l'histoire, Marc Ferro fait remarquer que « contrôler le passé a toujours aidé à maîtriser le présent » (Ferro 1985, 9-10) et Diop souligne également l'importance fondamentale des représentations du passé pour la construction identitaire et le comportement humain :

Le rapport de chaque peuple avec son passé, les Français avec Jeanne d'Arc, nous avec Lat Dior, [...] est une réalité non vécue, mais qui a également le poids du réel. C'est un peu la question de la conscience individuelle et de la conscience collective. [...] Ce sont des événements qu'on n'a pas vécus, qui sont dans un futur lointain ou dans un passé encore plus lointain. En tout cas, ce n'est pas une instance présente, mais qui détermine nos comportements. (Diop 2003, s.p.)

De ce fait, les différents groupes cherchent naturellement à contrôler et à instrumentaliser les médias et les représentations à leurs propres fins, ce qui donne lieu à des discours de légitimation, de propagande, de mobilisation. Par conséquent, les romans de Diop accordent un intérêt particulier à ces stratégies par lesquelles s'opère le contrôle de la production discursive, la production de l'histoire nationale et la construction – ou au contraire la confiscation – de la mémoire (cf. Mudimbe-Boyi 1999, 146). *Le Temps de Tamango* explore lui aussi ces procédures « externes » « de contrôle et de délimitation du discours » qui font fonction de systèmes d'exclusion<sup>24</sup> (Foucault 1971, 23). Ainsi, le régime autoritaire et oppressif au pouvoir après l'indépendance du pays tente de réguler le discours public en contrôlant les médias à l'aide de l'armée : après la mort de Kaba, le leader du mouvement clandestin M.A.R.S., une « [g]arde renforcée de certains édifices publics comme la Maison de la Radio et le Service National des Postes et Télécommunications » (TT 110) est mise en place. Ce régime se sert aussi activement des médias autant comme manœuvre pour détourner l'attention publique des émeutes populaires (« d'ailleurs la radio et les journaux accordaient une place de plus en plus importante à la finale de la coupe nationale de football que devait présider le chef de l'État », 68-69) que comme stratégie dissuasive pour intimider la population : « La tactique du général Navarro était d'amener les prisonniers politiques à se désavouer. La presse montrait ensuite subtilement que le régime était trop fort et que tous ses adversaires finissaient par se coucher à ses pieds. » (108) Cependant, le roman n'explore pas seulement les stratégies de contrôle mises en place par le régime, mais aussi celles qui sont employées par les jeunes activistes. A première vue, leur approche semble moins despotique, étant donné qu'elle poursuit un projet émancipateur : les représentations sont principalement envisagées comme des moyens d'instruire et de libérer le peuple. Ainsi Kaba demande à ce qu'on « organise et éduque les masses » (91), N'Dongo écrit un roman au sujet de l'apartheid pour « aider à le combattre, éveiller les consciences » (141), et Mahécor, un jeune cinéaste, veut réaliser un film au sujet du massacre de Thiaroye pour l'introduire « à tout jamais dans la tête des gens » (62). C'est aussi ce projet de film qui déclenche une discussion au sujet de la forme

---

<sup>24</sup> Foucault fait la distinction entre les procédures d'exclusion « externes » (interdit, folie, véridiction) et « internes ». C'est à l'aide de ces dernières que « les discours eux-mêmes [...] exercent leur propre contrôle ; procédures qui jouent plutôt à titre de principes de classification, d'ordonnement, de distribution, comme s'il s'agissait cette fois de maîtriser une autre dimension du discours : celle de l'événement et du hasard » (Foucault 1971, 23).

qu'il faudrait choisir pour représenter ce massacre. Or, ce qui importe aux jeunes activistes, ce ne sont pas tellement des questions d'ordre poétologique, mais l'efficacité de la forme à faire passer un message : selon Kaba, il serait essentiel « d'actualiser les événements » pour « réussir une œuvre efficace » (63), tandis que Mahécor soutient que « dans le cas précis de Thiaroye [...] il suffit de rendre compte d'un scandale, sèchement, sans le moindre lyrisme. Ce sera plus efficace » (63). Ces personnages n'envisagent les représentations que comme des instruments qu'ils mettent au service de leur lutte politique. En cela, ces positions s'inscrivent dans la tradition d'un engagement littéraire, où l'œuvre d'art a avant tout pour fonction de véhiculer un message politique et se voit mise au service d'une cause extérieure à elle-même. Or, l'instrumentalisation des représentations qui est à l'origine de cette conception n'est en fin de compte pas si différente de celle du régime en place – seule l'idéologie ainsi que les moyens dont les deux partis disposent sont foncièrement différents. De plus, les commentaires des deux narrateurs des chapitres « Notes » montrent bien que le régime communiste qui a pris la place du Président pro-européen et de son conseiller militaire Navarro met en place exactement les mêmes stratégies de contrôle de l'histoire : les rues sont rebaptisées, les historiens dissidents envoyés en exil, les productions discursives inopportunes sont censurées. La structure de domination reste donc la même, seul le message a changé.

Les représentations – et en particulier celles de l'histoire – sont donc toujours mises sous surveillance, non seulement par l'Etat et la politique, mais aussi par la société « qui, pour sa part, censure et autocensure toute analyse qui révélerait ses interdits, ses lapsus, qui compromettrait l'image qu'une société entend se donner d'elle-même » (Ferro 1985, 9-10). Le roman soulève également la question des manipulations du discours sur l'histoire qui relèveraient de la volonté d'une société de se (re)construire une identité collective positive. Ainsi, tout au début de son commentaire introductif le narrateur-éditeur reconnaît à cette position une certaine légitimité :

*À part quelques érudits indûment excités, nos concitoyens aux prises avec les tracas de la vie quotidienne percevront mal l'intérêt qu'il y a à faire revivre l'époque la plus controversée de notre histoire. Dans un sens, nos concitoyens ont raison : après tant de bouleversements sanglants, il leur faut la paix, l'oubli et des récits édifiants. (TT 49)*

De même, le narrateur-historien qui autrement insiste en permanence sur l'objectivité de ses propos, concède que l' « important au fond est que le cher-

*cheur prenne en compte un léger coefficient d'incertitude, seule façon pour lui de reconnaître que si l'histoire est une science, elle n'en doit pas moins assumer les désirs et les angoisses des hommes* » (171).

Dans *Le Temps de Tamango*, le lecteur est donc constamment amené à s'interroger sur les conditions et les circonstances qui déterminent la production des représentations de l'histoire. Au lieu de procéder à une réécriture des épisodes de la colonisation et de la décolonisation d'un point de vue africain, le roman soulève la question des problématiques ontologiques et épistémologiques du discours sur l'histoire. Ainsi, *Le Temps de Tamango* peut se lire comme un manifeste « about writing history, specifically Africa's past and recent history, through telling stories: stories of colonization and its discontents, stories of origins, as well as stories of political control and censorship, of who decides what to forget and what to remember » (Mudimbe-Boyi 146).

### **2.3 « Peut-on se battre contre un appareil politique organisé sans faire de la politique ? »<sup>25</sup> : la responsabilité de la forme**

La prise de conscience de la relativité générale des discours combinée avec la logique de domination comme principe de légitimation des représentations confronte l'écrivain soucieux d'une pratique littéraire responsable et engagée à la question épineuse : comment écrire ?

Cette question devient d'autant plus pressante si l'on prend en compte, d'une part, l'instrumentalisation des représentations à des fins de propagande et de manipulation, et d'autre part, la tendance totalisante et hégémonique des discours eux-mêmes, c'est-à-dire ces mécanismes d'aliénation inhérents au fonctionnement des discours. En effet, compte tenu de l'impossibilité d'une métalangue qui saurait créer un consensus entre les récits incompatibles, tout discours passe la perspective d'un autre sous silence ; ce faisant il est susceptible d'engendrer ce que Lyotard appelle le « différend » où l'autre est dépouillé « des moyens d'argumenter et devient de ce fait une victime » puisque « le "règlement" du conflit qui les [les deux parties] oppose se fait dans l'idiome de l'une d'elles alors que le tort dont l'autre souffre ne se signifie pas dans cet idiome » (Lyotard 1983, 24).

---

<sup>25</sup> Ce sous-titre s'inspire d'une question soulevée par le personnage de Khaly (TT 83).

L'écrivain se voit donc confronté à la difficulté que sa propre pratique d'écriture ne peut échapper à cette logique de contrôle et de domination inhérente aux discours. Barthes, entre autres, constate ainsi au sujet de la langue :

Dès lors que j'énonce [...], je suis à la fois maître et esclave. [...] Dans la langue, donc, servilité et pouvoir se confondent inéluctablement. Si l'on appelle liberté, non seulement la puissance de se soustraire au pouvoir, mais aussi et surtout celle de ne soumettre personne, il ne peut donc y avoir de liberté que hors du langage. (Barthes 1978, 20)

Loin de se contenter d'accepter cet échec, dans *Temps de Tamango*, Diop cherche à développer une pratique littéraire assumant cet hétéromorphisme des discours. Ses efforts se concentrent avant tout sur le travail d'écriture : la complexité structurelle de *Temps de Tamango* donne à lire une volonté de bousculer les habitudes et les conventions littéraires. En cela, il est en conformité avec cette position articulée notamment par Barthes :

[...] c'est à l'intérieur de la langue que la langue doit être combattue, dévoyée : non par le message dont elle est l'instrument, mais par le jeu des mots dont elle est le théâtre [...] Les forces de liberté ne dépendent pas de la personne civile, de l'engagement politique de l'écrivain [...], ni même du contenu doctrinal de son œuvre, mais du travail de déplacement qu'il exerce sur la langue. (Barthes 1978, 17)

Pour Diop, il ne suffit donc plus de simplement d'opposer aux discours hégémoniques une autre perspective idéologique, par exemple sous forme d'un roman à thèse ; l'engagement littéraire doit dépasser le niveau du message pour s'en prendre à celui de la structure. On constate à l'instar de Sob, qu'en organisant le texte comme un labyrinthe, voire « comme jeu qui implique la participation du lecteur, Boubacar Boris Diop compte créer un nouveau lecteur, partenaire de l'écrivain dans la partie de colin-maillard que constitue chacun de ses romans » (Sob 2007, 19). Dans un entretien, Diop désigne d'ailleurs lui-même le texte comme un « labyrinthe » et déclare que pour lui, écrire un roman, c'est « tutoyer un inconnu, c'est lui dire : “Suis-moi dans le labyrinthe” » (Diop 2003, s.p.). L'image du tutoiement de l'inconnu correspond au souhait de redéfinir le rapport traditionnel et surtout hiérarchique entre l'auteur comme producteur de sens et le lecteur comme consommateur passif. La structure éclatée et la dissémination du sens qui en résulte permettent donc d'autoriser le lecteur, d'en faire « un élément actif de la fiction » (Diop 1999, 70). Cette revendication du texte comme construction ouverte permettant la participation active du lecteur à la création ne

manque pas de rappeler la distinction proposée par Roland Barthes entre ce qu'il appelle le *lisible* et le *scriptible* :

Pourquoi le scriptible est-il notre valeur ? Parce que l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte. Notre littérature est marquée par le divorce impitoyable que l'institution littéraire maintient entre le fabricant et l'utilisateur du texte, son propriétaire et son client, son auteur et son lecteur. Ce lecteur est plongé dans une sorte d'oisiveté, intransitivité [...]. (Barthes 1970, 9-10)

Le *scriptible* désigne donc une pratique d'écriture renonçant à produire des textes qui imposent au lecteur aussi bien une structure qu'un sens préfigurés : « [d]ans ce texte idéal, les réseaux sont multiples et jouent entre eux, sans qu'aucun puisse coiffer les autres ; [...] on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être à coup sûr déclarée principale » (Barthes 1970, 11). Ce n'est certainement pas un hasard si le narrateur-romancier reprend dans l'un de ses commentaires précisément cette image du texte à plusieurs entrées :

Si on entre dans ce texte par la meilleure fissure, Kaba Diané pourrait bien en apparaître comme le personnage principal. [...]. Cependant, si on se place à un autre point de vue, on peut trouver Léna au cœur de ces événements. (TT 59)

La catégorie du *scriptible* permet donc de penser ensemble la structure narrative déroutante du roman et la métaréflexion qui aborde la dimension pragmatique des représentations comme pratiques sociales, politiques et idéologiques : en bouleversant le rapport hiérarchique entre les deux pôles de la communication littéraire, le texte instaure le lecteur comme élément actif en vue de contrecarrer la logique de l'aliénation inhérente au fonctionnement des discours.

L'extrême fragmentation et la métaréflexion occupent des fonctions de stratégies critiques visant à délégitimer les pratiques discursives totalisantes : « [...] the reader is led beyond any simple ideological interpretations, even to doubt the validity of such interpretations » (King 1985, 88). En exposant le caractère inévitablement construit, performatif et en fin de compte relatif de toute représentation, ces procédés portent atteinte à la souveraineté ainsi qu'à la prétention hégémonique des discours. Pour permettre une transparence maximale du fonctionnement discursif, il faut rendre visible ce qui normalement tend à être dissimulé : il ne peut plus être question d'une « littérature de l'énoncé » qui porterait l'accent sur le message et se présenterait comme coupée des circonstances de productions, mais d'une pratique d'écriture qui montre ouvertement l'énonciation ou encore la

scénographie, « par laquelle l'œuvre elle-même définit la situation de parole dont elle prétend être le produit » (Maingueneau 2005, 12). En effet, l'énonciation, comme le souligne Barthes, « en exposant la place et l'énergie du sujet, voire son masque (qui n'est pas son absence), vise le réel même du langage; elle reconnaît que le langage est un immense halo d'implications, d'effets, de retentissements, de tours, de retours, de redans » (Barthes 1978, 20). La métaréflexion aussi bien que la multiplication des voix et des perspectives narratives contribuent donc à démanteler cette attitude énonciative que Barthes a appelé « l'Homme aux Énoncés », c'est-à-dire cette attitude autoritaire du « Père [...] qui tient des discours hors du faire, coupé de toute production », car « [c]elui qui montre, celui qui énonce, celui qui montre l'énonciation, n'est plus le Père » (Barthes 1974, 54). Le fait d'exposer ostensiblement la nature construite et performative des discours, oblige le lecteur à s'interroger sur l'identité de celui qui représente, sur ses mobiles, sur la légitimité dont il jouit ou celle qu'il revendique, c'est-à-dire sur les circonstances et les prémisses des discours employés.

On pourrait également envisager cette écriture du *scriptible* comme tentative de reproduire au niveau de la structure du texte un espace hétérotopique (au sens d'une juxtaposition d'espaces incompatibles) pour imiter le pluralisme et la relativité implacable des discours. Diop affirme dans un entretien que, selon lui, « il y a toujours, pour aboutir à la vérité, une multiplicité de points de vue. [...] j'avais l'impression que pour exprimer la vérité, j'avais besoin d'essayer d'éprouver les complexités du réel. » (Diop 2003, s.p.) La fragmentation structurelle ainsi que les contradictions et les incohérences qui en résultent transparaissent alors comme des mises en scène d'une réalité discursive caractérisée justement par la coexistence de perspectives et de récits aussi divergents qu'incompatibles. L'impossibilité d'arriver à un consensus sur les référents extratextuels et de résoudre les contradictions en adoptant une métaposition conciliante est reflétée au moyen de ce montage de fragments narratifs contradictoires. La configuration de la narration du roman ne permet plus de dégager une chronologie dans les événements relatés, une représentation consistante de l'univers diégétique ou une caractérisation cohérente des personnages. Le roman enchevêtre également des modalités narratives apparemment incompatibles, notamment la narration d'une instance omnisciente et auctoriale qui impose son système de valeur et la déstructuration radicale de la cohérence de l'univers diégétique et de la narration censée l'avoir produit.

En dépit du rejet de la conception mimétique de la littérature, l'écriture du roman garde un reste de réalisme qui consiste à adopter le relativisme comme métaposition pour imiter formellement la relativité des discours. Ce faisant, elle semble adopter comme principe poétologique un impératif implicite à la définition du « savoir postmoderne » qui, selon Lyotard, « raffine notre sensibilité aux différences et renforce notre capacité de supporter l'incommensurable » (Lyotard 1979, 8-9). Or, « supporter l'incommensurable » implique, comme le souligne à juste titre Monique Castillo, une autocensure de la part de l'écrivain :

Il [l'écrivain] doit renoncer au principe de plaisir intellectuel (qui est le rêve ou l'imaginaire de la totalité, de la réconciliation de l'homme et du monde) pour adopter un nouveau principe de réalité philosophique: accepter l'irréconciliation comme situation critique et ne parler que d'une liberté sublime, mais imprésentable, d'une irréprésentable unité. (Castillo 1995, 7)

Castillo propose l'expression de « scepticisme thérapeutique » (Castillo *ibid.*) pour qualifier la conception du postmoderne de Lyotard, qui permet, enfin, de dégager la dimension critique et plus spécifiquement postcoloniale de cette attitude structurelle et conceptuelle. En effet, la fonction qui lui revient est celle d'un instrument critique permettant la délégitimation et la déconstruction des pratiques discursives totalisantes et hégémoniques. Ainsi, comme le souligne Erickson, le stratagème à l'œuvre dans de nombreux textes littéraires dits « postcoloniaux »

is precisely to refuse to the statist discourse of the metropole, to dominant Western discourse, all positional value; to reveal it for what it is - not an interior/insider discourse privileged by absolute, universal truths, but a discourse based on arbitrary precepts, that like any other discourse is exterior to the other. [...] what these writers hold in common is an effort to bring about a *levelling*, to put all discourses on the same level [...]. (Erickson 1991, 105)

Or, cette égalisation visant à déconstruire la légitimité des discours hégémoniques européens associée à l'autocensure que semble impliquer l'impératif du savoir postmoderne de supporter l'incommensurable n'est pas sans risques. En adoptant le relativisme et l'autocensure qu'il introduit comme métaprincape formel et conceptuel, l'écrivain postcolonial évolue dans une impasse : à part l'autocontradiction dans laquelle le relativisme s'empêtre inévitablement lorsqu'il est adopté comme métathéorie totalisante (aporie thématifiée comme en passant dans le roman par une phrase griffonnée sur un tableau : « Etre tolérant, c'est ne pas tolérer que l'autre soit intolérant, donc c'est être intolérant », TT 60), l'écrivain se trouve incapable de délégitimer irrévocablement le discours totalisant

de l'autre et doit donc tolérer ce qui est cependant ressenti comme intolérable ; seule la prétention totalisante des discours hégémoniques semble désormais récusable. De plus, l'urgence de combler les blancs de l'histoire en articulant et en affirmant sa propre position se heurte à la contrainte de l'autocensure que le relativisme comme métathéorie impose à l'écrivain : face à l'impératif postmoderne de devoir supporter l'incommensurable, toute prise de position sans réserve semble insoutenable et dépassée. Ce dilemme ne manque pas de provoquer un malaise que la question de la responsabilité des bourreaux et de l'innocence des victimes de situations d'oppression meurtrière, rend particulièrement aigu.

#### **2.4 Malaise face à l'impératif postmoderne**

Le paradigme postmoderne confronte donc l'écrivain postcolonial à l'impossibilité de réconcilier facilement le démantèlement des discours hégémoniques et totalisants avec l'urgence de combler les blancs de l'histoire, d'inscrire et d'affirmer une perspective propre à sa communauté. Ainsi, la métaréflexion littéraire laisse également transparaître un malaise face aux préceptes conceptuels et formels qu'elle semble pourtant étayer. Les positions relatives aux représentations articulées par les diverses instances narratives et les personnages tout au long du roman sont également loin d'être univoques : les points de vue sont souvent divergents, parfois incompatibles et les opinions énoncées sur la question s'avèrent n'être pas du tout unanimes. Le relativisme perspectiviste, en particulier, qui semble pourtant avoir une fonction de principe générateur de la structure du roman, ne manque pas de mettre en scène sa propre critique. On pourrait par exemple citer le cas de Kaba, ce leader du groupe révolutionnaire M.A.R.S., qui ne connaît ni les déchirures internes ni les doutes épistémologiques et idéologiques qui tracassent N'Dongo. Il voue un véritable culte au poète et homme politique haïtien Jacques Roumain dont l'œuvre se caractériserait par une prise de position sans équivoque : « non seulement c'est beau, mais surtout il n'y a pas de confusion possible : on sait qui est le bourreau et qui est la victime » (TT 108). A travers cette vénération de Jacques Roumain, qui est loin d'être l'expression d'une nostalgie passéiste des idéologies proposant une vérité totalisante et univoque, s'énonce une vocation, sinon urgence, d'engagement et d'une prise de position qui risque de paraître illégitime face à l'impératif postmoderne.

Le malaise face au pluralisme relativiste ainsi que la revendication d'un engagement littéraire transparaissent encore plus clairement à travers la place assez particulière qu'occupe le massacre de Thiaroye dans le roman. Ce massacre de tirailleurs sénégalais par l'armée française, qui a eu lieu dans une caserne de Thiaroye près de Dakar le 1<sup>er</sup> décembre 1944, se distingue du cryptage et du détachement référentiel qui caractérise les événements de l'intrigue par un ancrage dans un continuum espace-temps non seulement réel, mais très explicite. Ainsi, l'un des narrateurs qui mentionne le massacre fait non seulement référence à des textes réels (cf. TT 103 sq.), mais c'est aussi uniquement dans le contexte du massacre qu'il est explicitement question du « Sénégal ». L'ancrage temporel est assuré par l'indication précise de la date, alors qu'il est presque impossible de déterminer la chronologie ou les dates exactes des autres événements. Le texte thématise d'ailleurs indirectement ce traitement d'exception par le biais d'un débat entre trois personnages discutant de la meilleure manière de représenter le massacre en question. Alors que Kaba propose de procéder par généralisation afin de dépasser les faits particuliers et de dégager « la logique d'un système » (81), le cinéaste Mahécor plaide pour une approche documentariste. Dans ce cas particulier, N'Dongo tranche en faveur de la deuxième conception qu'on pourrait qualifier d'hyper-réaliste et qui serait justifiée par le caractère absolument arbitraire de l'événement :

— Même à l'intérieur de la logique coloniale, cette tragédie garde quelque chose de métaphysique. Les Européens n'étaient pas menacés, ils étaient de loin les plus forts, les tirailleurs n'étaient même pas organisés. D'ailleurs ils les ont tués comme en s'amusant, ils n'avaient absolument pas peur. C'est surtout ça qui est intéressant. (TT 63)

Si l'on s'en tient à cette argumentation de N'Dongo, le massacre échapperait à la relativité générale des discours, étant donné que même le discours de légitimation du pouvoir colonisateur ne saurait justifier cette violence et cette souffrance inutiles. Le statut « hors relation » du massacre confère une dimension « métaphysique », ou transcendante, à cet événement. On peut alors lui attribuer une signification, une valeur *en soi* qui échapperait à la logique constructiviste et n'admettrait pas d'être relativisée. La représentation de ce massacre appellerait en conséquences d'autres préceptes poétologiques que ceux qu'engendre l'impératif postmoderne.

L'importance qui revient à cet événement et donc à la critique du relativisme comme métaposition est accentuée par la pièce de théâtre *Thiaroye terre rouge*

qui a été publiée avec *Le Temps de Tamango* dans la première édition du roman chez *L'Harmattan*. Bien que cette courte pièce semble être une œuvre entièrement indépendante et qu'elle diffère également stylistiquement du roman par sa relative sobriété, un rapport intertextuel important relie les deux textes. Il s'établit non seulement par le biais du massacre de Thiaroye, mais également par le débat entre les trois jeunes activistes qui porte justement sur une pièce de théâtre que N'Dongo aurait écrite à ce sujet. La pièce *Thiaroye terre rouge* se clôt sur un épilogue qui montre les tirailleurs assassinés. En entendant les chants funèbres, l'un des tirailleurs morts, Naman, se réjouit que d'autres soient venus pour continuer la lutte, « Nous ne sommes pas morts, nous ne mourrons jamais ! », s'exclame-t-il. Ce n'est pourtant pas lui qui a le dernier mot, mais l'un de ses camarades, Moctar, qui réagit avec dédain face à cette élégie :

Pouah ! Un poème... ! Je déteste ceux qui mettent en musique le sang des autres ! (*Désignant hargneusement le public, voix fatiguée et tendue :*) Regardez-les, ils sont venus à un spectacle et ils disent : c'est beau comme un poème la mort d'un innocent ! C'est à vous que je parle : vous n'avez plus le droit de vous tenir bien au chaud alors que nous pourrissions sous terre ! [...] Et vous, mes frères, qui me regardez pourrir au fond de ma fosse, vengez la mort d'un homme qui ne voulait pas mourir ! (Diop 1981, 203)

Alors que les personnages du roman sont, malgré leur engagement, occupés à réfléchir à la forme qu'il convient d'adopter pour représenter ce massacre, la pièce de théâtre donne voix à une position tout à fait différente et bien plus radicale : des événements tels que le massacre de Thiaroye ne semblent pas seulement abroger le principe de la relativité générale des discours, mais cela semble remettre en cause le concept de représentation artistique comme réaction adéquate. En effet, la mort d'innocents ne requerrait pas des discours, surtout pas littéraires, mais un engagement politique, éventuellement armé. Ce faisant, la pièce récuse la pratique d'écriture *scriptible* et la dissémination du sens mise à l'œuvre dans le roman.

### **3 « Appeler les monstres par leur nom » et le changement de langue comme acte d'engagement**

La quête de l'arrière-pensée esthétique et conceptuelle tourne court. Confronté à la question de l'attitude à adopter face à la mort d'innocents, l'impératif de « sup-

porter l'incommensurable » mène dans une impasse éthique : insister sur le fait que la réalité n'est que construction et admettre la possibilité d'un discours de légitimation de ce qui est ressenti comme injustice injustifiable serait remettre en question la souffrance des victimes. A travers le massacre de Thiaroye, s'énonce un malaise vif face aux préceptes théoriques et esthétiques qu'on peut dégager de la métaréflexion et des structures du texte ; cependant, la problématique est laissée en suspens, la réticence exprimée n'est qu'une position parmi d'autres. Cet état d'indétermination relative est symptomatique du roman, puisque, comme le signale Dabla, « si l'on apprend ce que réfute *Le Temps de Tamango*, il faut chercher son modèle dans la synthèse » (Dabla 1986, 202) des positions divergentes mises en scène.

Vingt ans après la publication de *Temps de Tamango*, le séjour de Diop au Rwanda dans le cadre du projet « Écrire par devoir de mémoire »<sup>26</sup> provoquera un repositionnement de la part de l'auteur : confronté à l'horreur indicible du génocide rwandais, le principe critique de devoir « supporter l'incommensurable » devient définitivement *insupportable*. Face à la question de la responsabilité des bourreaux, face à souffrance de victimes innocentes, le relativisme général des discours qui caractérisent la pensée postmoderne semble désormais intenable. Le génocide, dit Diop, lui aurait appris à « appeler les monstres par leur nom » :

On dira : encore un intellectuel qui veut faire de l'Occident son bouc-émissoire. Eh bien, moi je m'en fiche. Exiger des victimes qu'elles plaignent l'innocence de leurs bourreaux est le comble de l'arrogance. Je crois que le Rwanda m'a redonné le goût des idées simples, cette tragédie m'a appris à appeler les monstres par leur nom. [...] Comme la plupart des intellectuels de ma génération [...] j'en étais arrivé à ne même plus oser critiquer le néo-colonialisme. Le communisme était mort et c'était brusquement devenu ringard de parler de ces choses-là. J'ai appris avec le génocide que la seule chose vraiment importante aujourd'hui pour un intellectuel africain est de réfléchir sur l'emprise, souvent terriblement meurtrière, des intérêts étrangers sur le continent. (Diop 2000, s.p.)

Le malaise ressenti est donc déclenché par l'attitude relativiste ou l'autocensure délibérément choisie face à ce que Lyotard a appelé le « tort », c'est-à-dire « un dommage accompagné de la perte des moyens de faire la preuve du dommage. C'est le cas si la victime est privée de la vie, ou de toutes les libertés, ou de la liberté de rendre publiques ses idées ou ses opinions, ou simplement du droit de

---

<sup>26</sup> En 1998, Boubacar Boris Diop participe à l'initiative « Ecrire par devoir de mémoire » dans le cadre de laquelle dix écrivains africains passent deux mois au Rwanda afin de faire des recherches sur place sur le génocide. De ce séjour résulte le roman *Murambi, le livre des ossements* (2000).

témoigner de ce dommage, ou encore plus simplement si la phrase du témoignage est elle-même privée d'autorité [...]. » (Lyotard 1983, 18-19). Il ne faudrait cependant pas confondre la volonté d'« appeler les monstres par leur noms » comme un retour à une conception réaliste naïve de la langue. Par cette formule, Diop semble accepter le défi lancé à la littérature par Lyotard d'exprimer le « différend », c'est-à-dire cet « état et l'instant du langage où quelque chose qui doit pouvoir être mis en phrases ne peut pas l'être encore. [...] C'est l'enjeu d'une littérature, d'une philosophie, peut-être d'une politique, de témoigner des différends en leur trouvant des idiomes » (Lyotard 1983, 29-30).

Au lieu de s'effacer pour faire place à une construction ouverte et polyvalente – ce qui n'est en fin de compte qu'une nouvelle forme d'abnégation et d'extériorité par rapport à soi – il s'agit désormais de prendre position par rapport au monde en affirmant sa conscience singulière et son irréductible subjectivité, et de donner forme à ce « différend » qui ne peut exister à travers le discours de celui qui le produit. Pour ce faire, Diop ira bien plus loin qu'un simple repositionnement théorique et esthétique, il passe littéralement et littérairement à l'acte: après le roman *Murambi, le livre des ossements* (2000) écrit dans le cadre du projet « Écrire par devoir de mémoire », Diop publie un roman en wolof, intitulé *Doomi Golo* (2003) dans une maison d'édition au Sénégal. Ce faisant, il quitte le discours de l'autre ainsi que l'ensemble de règles qui lui sont propres et rompt, du moins l'espace d'un texte, avec cette domination où une culture impose à une autre sa propre langue. Cet impératif de l'affirmation de sa propre subjectivité qui entraîne notamment le changement de la langue d'écriture mène donc à une nouvelle forme d'engagement où le politique et le poétique ne s'excluent plus. En « matière de création littéraire, souligne Diop, seules valent, en définitive, les convictions fondées sur un vécu individuel et sur des émotions intimes » (Diop 2007, 167) :

[...] c'est seulement ainsi que l'écrivain pourra jouer un rôle non en disant aux autres ce qu'ils doivent penser ou faire, mais, bien plus modestement, en leur parlant d'eux-mêmes, au besoin à travers ses propres fantasmes. Il [l'écrivain] ne se sert pas seulement de la langue, il la crée également et contribue ainsi à changer la société. En écrivant en wolof, j'ai surtout le sentiment de prendre ma place dans une histoire littéraire en train de se faire. (Diop 2007, 171)

#### **IV. *L'Amour, la fantasia* – l'enchevêtrement des discours entre autorisation et usurpation énonciative.**

L'histoire sous toutes ses formes et couleurs, qu'elle soit ancienne ou contemporaine, nationale, collective ou individuelle, est indéniablement un des sujets centraux, non seulement du roman *L'Amour, la fantasia*, mais aussi de l'œuvre entière d'Assia Djébar, elle-même historienne de formation. L'objectif principal de cette interrogation continue de l'histoire qui caractérise l'œuvre de l'écrivaine algérienne est certainement de faire participer la mémoire confisquée et ensevelie au discours public, à savoir la mémoire du peuple algérien muselée par le colonisateur et en particulier celle des femmes<sup>1</sup> tue par l'histoire officielle, que celle-ci provienne de l'ancien colonisateur ou des tenants du pouvoir de l'Algérie indépendante. Ainsi, dans *Ces Voix qui m'assiègent* (Djébar 1999), ce volume essayiste et poétique où elle retrace son propre parcours d'écrivaine, Djébar dit qu'en écrivant en français, « dans la langue dite de l'autre, je me trouvais habitée d'un devoir de mémoire » :

[...] je compris que [...] l'occulté, l'oublié de mon groupe d'origine devait être ramené à la clarté, précisément dans la langue française. [...] Si bien qu'écrire devient inscrire, transcrire, écrire en creux, ramener au texte, au papier, au manuscrit, à la main, ramener à la fois chants funèbres et corps enfouis : oui, ramener l'autre (autrefois ennemis et inassimilables) dans la langue. (Djébar 1999, 48)

Pour ramener et inscrire ces histoires occultées dans son texte *L'Amour, la fantasia*, Djébar entrelace des matériaux discursifs divers. A l'instar de Beïda Chikhi, je distinguerai « trois expériences de discours historiques » qui s'enchevêtrent intimement au creux de l'écriture romanesque : « discours-témoignages d'époques déployés sous forme de citations traitées, discours-témoignages des femmes de la tribu assurant la survivance d'une parole que l'on croyait éteinte, et discours-parcours autobiographique » (Chikhi 1997, 146-147).

---

<sup>1</sup> Selon Beïda Chikhi, c'est précisément « en rattachant de multiples façons l'Histoire du pays à l'Histoire de la femme que la romancière inaugure une perspective véritablement nouvelle. Le paradigme féminin instaure une nouvelle cohérence dans les rapports de signification. » (Chikhi 1997, 149)

La qualité de ce travail d'écriture de l'histoire fait l'unanimité de la critique : ce qui fait l'originalité de ce questionnement de l'histoire réside dans « la façon inédite dont elle brasse une multitude de documents écrits et de témoignages oraux pour les intégrer [...] à quelques grands ensembles discursifs dont les rapports souvent conflictuels illustrent des conflits socio-culturels qui rattachent notre époque à bien des siècles antérieurs » (Kirsch 2000, 95).

En effet, dans *L'Amour, la fantasia*, Djébar mêle des ensembles discursifs divergents : les archives françaises relevant principalement de l'écriture, l'oralité traditionnelle des femmes algériennes et le récit de vie personnel de la narratrice principale qui n'est pas nommée. Elle procède à un montage en parallèle de l'histoire individuelle, collective et nationale qu'elle associe à des plans temporels distincts, entrecroisés au moyen d'une alternance de séquences de types historiques et autobiographiques (cf. *infra* : Aperçu de la structure du roman et des catégories de chapitres). Ainsi, l'histoire politique de la colonisation de l'Algérie depuis la conquête d'Alger en 1830 jusqu'à la Guerre d'Indépendance (1954-1962) est ponctuée par l'histoire personnelle d'une narratrice qui relate certains épisodes de son enfance, de sa jeunesse et de sa vie de jeune femme – qu'on peut situer dans les années 1940 et 1950 – qu'elle passe d'abord en Algérie, puis à Paris. De même, le roman entrecroise et confronte les dispositifs de transmission de ces savoirs : tandis que la reconstruction de la conquête coloniale repose principalement sur des sources primaires écrites provenant d'archives françaises, l'épisode de la Guerre d'Algérie est abordé à travers des témoignages oraux de femmes algériennes de la tribu de la narratrice principale. Le roman présente donc une structure très complexe enchevêtrant, d'une part, différentes époques et périodes de la colonisation de l'Algérie, notamment les années 1845 à 50, les deux décennies précédant la lutte pour l'indépendance et enfin la Guerre d'Algérie (1954-1962), et d'autre part, différents ensembles discursifs concurrents (archives françaises, témoignages de femmes algériennes, récit de vie autofictionnel sinon autobiographique).

Pour assurer l'orchestration et l'agencement de matériaux aussi hétérogènes que divergents,<sup>2</sup> Djébar met en place une mécanique narrative complexe, dont

---

<sup>2</sup> Non seulement s'agit-il de discours qui entretiennent des rapports conflictuels, mais il faut encore prendre en considération le clivage entre fiction et discours de l'Histoire qui caractérise ce brassage, comme le souligne avec raison Chikhi : « l'insertion d'un discours dans un autre, qui normalement lui est étranger, pose des problèmes d'homogénéisation et de cohésion : le discours

l'élément prééminent se présente sous la forme de la narratrice principale. Celle-ci fait non seulement fonction d'instance de régie,<sup>3</sup> mais le récit de sa vie, qui ponctue l'histoire collective, constitue une sorte de fil conducteur et de constante narrative tout au long du roman. Cette narratrice « tisse des rapports entre ces savoirs à la fois complémentaires et antagonistes dont aucun ne lui est étranger » et sa narration permet de cerner « des plans spatio-temporels qui correspondent à des univers culturels à la fois bien distincts et engagés dans un jeu de confrontations et d'échanges multiples » (Kirsch 2000, 95). Malgré la fonction fondamentale d'instance de régie et le potentiel unificateur et médiateur qui sont propres à cette narratrice, il me paraît d'autant plus intéressant de noter que cette instance présente d'importantes modulations internes. L'image de cette narratrice principale, qui se construit tout au long du roman, est tout aussi composite et plurivoque que les ensembles discursifs qu'elle tente de brasser au sein de son récit. Au lieu donc d'étudier la diversité de ces univers et ensembles discursifs que le texte entrecroise, il s'agit de mettre en lumière les stratégies et techniques narratives par lesquelles l'écriture de Djébar opère leur articulation et orchestration. Pour ce faire, je propose d'associer à chacun des trois ensembles discursifs nommés plus haut (récit de vie, tradition orale des femmes, archives européennes écrites,) une posture narrative distincte qui est expression du rapport particulier que la narratrice entretient à ces discours : la narratrice homodiégétique, la transmettrice et l'historienne.

### *Trois attitudes narratives*

L'attitude **homodiégétique** se caractérise par le fait que la narratrice elle-même est impliquée dans l'action en tant qu'agent, ne serait-ce que comme témoin. Sa fonction actoriale peut être plus ou moins prononcée, selon que la narratrice apparaît comme le personnage principal de son récit (autodiégèse) ou comme observatrice. Son récit porte sur des épisodes de sa vie personnelle ou de la vie de femmes de sa famille ainsi que de son entourage proche. Avant de raconter et d'écrire, la narratrice observe ou même vit ces événements.

Les attitudes de la **transmettrice** et de **l'historienne** ont en commun le fait que la narratrice dépend de témoignages interposés, mais elles diffèrent quant au projet

---

de fiction est un laboratoire d'illusions, le discours de l'Histoire, par sa fonction informative et son statut fortement référentiel, lutte contre l'illusion. » (Chikhi 1997, 146)

<sup>3</sup> Chikhi parle d'une « toute puissante instance narrative » (Chikhi 1997, 147).

que la narratrice poursuit selon qu'elle traite de la parole de femmes algériennes ou bien de relations écrites par les conquérants français.

Ainsi, la narratrice adopte une attitude que je qualifie de transmettrice lorsqu'elle est confrontée aux témoignages des femmes algériennes : comme la narratrice n'a pas été présente sur les lieux de l'action, sa principale fonction est celle de médiatrice. Son intention est d'assurer le transfert, la translation de ces relations pour ramener les voix vers le texte français de manière à les rendre visibles et audibles. Mais la narratrice en tant que transmettrice va également intervenir « pour commenter et faire fructifier les dits, les rapprochant d'autres dits » (Chikhi 1997, 152) et à travers ce rapprochement se constitue une nouvelle forme d'archives ou de discours de l'Histoire qui est pris en charge exclusivement par des instances féminines. Dans sa fonction de transmettrice, la narratrice – avant d'inscrire ces relations à caractère testimonial dans son discours romanesque – se trouve donc d'abord en situation d'écoute.

Enfin, la narratrice se présente en **historienne** lorsqu'elle traite des documents primaires des archives françaises. Contrairement à la transmettrice qui fait fonction de médiatrice et dont la narration cherche à assurer la perpétuation des récits, l'historienne s'approprie les documents primaires au moyen d'une analyse critique, pour ensuite réécrire une nouvelle version de l'histoire. Ainsi, la narratrice va d'abord faire fonction de lectrice qui fouille les archives à la recherche de traces de la population algérienne, puis de critique qui déconstruit les représentations des sources. A partir des fragments, elle entreprend la reconstruction de l'histoire du point de vue algérien.

Les trois attitudes narratives majeures que j'attribue à la narratrice principale ont en commun, d'une part, leur fonction analytique et commentative,<sup>4</sup> d'autre part une métaréflexion prononcée (on verra que la narratrice se réfère constamment à sa propre pratique narrative, traite de questions et de difficultés relatives à son écriture).

Je me propose donc d'étudier ces trois attitudes et leurs particularités énonciatives tout en plaçant l'accent sur le travail intertextuel des chapitres traitant de la première phase de la conquête coloniale dans les deux premières parties.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Je reprends ici la définition de Nünning, qui entend par « commentaires à fonction analytique » des remarques narratoriales portant directement sur l'univers diégétique, ses personnages et les événements de l'histoire. (Nünning 1997, 334)

<sup>5</sup> Je précise que bien que je traite ici avant tout des chapitres historiographiques des deux premières parties du roman, la technique de la réécriture intertextuelle de sources primaires se

Étant donné le grand intérêt que le roman *L'Amour, la fantasia* a suscité auprès de la recherche, il est tout à fait étonnant que cette intertextualité ait été presque entièrement négligée : Bien que les travaux critiques qui portent sur l'interrogation de l'histoire dans les romans d'Assia Djébar ne manquent pas,<sup>6</sup> les techniques et stratégies formelles de la réécriture de l'histoire ne sont généralement que mal appréciées, particulièrement en ce qui concerne le maniement des intertextes documentaires dans les chapitres *historiographiques* (H) des deux premières parties du roman. Cette omission est surprenante si l'on considère que l'intertextualité manifeste, pour ne pas dire ostentatoire, de ces chapitres où la narratrice nomme et cite abondamment les sources dont elle se sert pour sa revivification de l'histoire de la colonisation de l'Algérie. A ma connaissance il n'existe aucune analyse proposant une confrontation du texte romanesque avec son intertexte historique qui serait pourtant nécessaire pour dégager en détail les stratégies de la réécriture intertextuelle à l'œuvre dans le roman. Les études se contentent d'analyser ce que l'écrivaine choisit de révéler de son travail de réécriture. Or, ce travail créatif et créateur sur la forme représente non seulement un aspect éminent de la spécificité et de la singularité de la réflexion sur l'histoire d'Assia Djébar, mais aussi une pratique signifiante participant à l'effet de sens du texte ainsi qu'une stratégie de revendication de littérarité et de positionnement littéraire. A cet effet, les stratégies de réécriture qui sont en plus à l'origine d'une stratification discursive extrême enchevêtrant les énonciations et les perspectives, appellent une étude détaillée.

Avant de commencer la mienne, je proposerai une brève présentation de la structure du roman pour ensuite aborder en détail l'étude des trois attitudes narratives de la narratrice principale dont il s'agira de dégager les multiples modulations et

---

retrouve ponctuellement aussi dans la troisième partie du roman, qui porte principalement sur l'épisode de la Guerre d'Algérie (1954-1962). Concrètement, il s'agit du chapitre « Corps enlacés » du *Quatrième Mouvement* dans lequel la narratrice base son récit sur le témoignage du soldat français Pierre Leulliette publié sous le titre *Saint Michel et le dragon* en 1961. En ce qui concerne la Guerre d'Algérie, il s'agit là de l'unique source écrite mentionnée ; autrement, cet épisode de l'histoire est exclusivement abordé au moyen de témoignages oraux de femmes algériennes.

<sup>6</sup> cf. Donadey 1998, Donadey 2001, Milò 2007, Schuchardt 2006, Murray 2008, Chikhi 1997, Chikhi 2007, Gafaiti 1998, Kirsch 2000, Green 1993, Fielder 2000, Al-Ghadeer 2008, Nickenig 2007, Clerc 1997. Miléna Horváth qui intitule explicitement une de ses publications « L'intertextualité dans l'écriture de la romancière algérienne Assia Djébar » (2003) se passe entièrement de consulter l'intertexte documentaire. De même, Radia Benslimane Redouane (2010) consacre un chapitre entier de sa thèse de doctorat à « La réécriture de l'histoire chez Assia Djébar » dans lequel elle aborde différentes stratégies d'intertextualité relevées dans *L'Amour, la Fantasia*, sans pour autant consulter ou citer les sources primaires employées par Djébar.

facettes qui caractérisent la narration chatoyante du roman: la posture homodiégétique, celle de la transmettrice et enfin celle de la narratrice historienne.

#### *Aperçu de la structure du roman et des catégories de chapitres*

Afin de permettre une meilleure orientation dans la structure enchevêtrée du roman, je propose de définir plusieurs types de chapitres. Je reprends ici la catégorisation que j'avais établie antérieurement (cf. Thiel 2005) pour les chapitres de la troisième partie intitulée « Les voix ensevelies » et je rajouterai à ces quatre types, désignés par les lettres A, B, C et D deux catégories supplémentaires H et L afin de pouvoir également rendre compte des chapitres des deux premières parties. Bien que les trois chapitres constituant la partie finale « *Tzarl-rit* (final) » n'apportent aucune attitude ou stratégie narrative nouvelle, ils ne correspondent pas à une des catégories proposées pour l'analyse des trois parties principales du roman. Ces chapitres forment comme une « coda » qui clôt le récit en reprenant et rejoint les thèmes majeurs développés dans le texte. Pour ne pas les faire entrer de force dans la classification des autres chapitres, ils seront désignés par la lettre F. Cette catégorisation suit la structure du roman telle qu'elle est visualisée par la « Table » (AF 315-317) dont la typographie établit, notamment par des renforcements, une sorte de relief et fournit par là une sorte de plan de construction de cette architecture complexe :

<i>Première partie : LA PRISE DE LA VILLE OU L'amour s'écrit</i>	
Fillette arabe allant pour la première fois à l'école...	[A]
I.	[H]
Trois jeunes filles cloîtrées...	[A]
II.	[H]
La fille du gendarme français...	[A]
III.	[H]
Mon père écrit à ma mère	[A]
IV.	[H]
<i>Biffure...</i>	[L]
<i>Deuxième partie : LES CRIS DE LA FANTASIA</i>	
La razzia du capitaine Bosquet, à partir d'Oran...	[H]
I.	[A]
Femmes, enfants, bœufs couchés dans les grottes...	[H]
II.	[A]
La mariée nue de Mazouna	[H]
III.	[A]
<i>Sistre</i>	[L]
<i>Troisième partie : LES VOIX ENSEVELIES</i>	
<i>Premier Mouvement</i>	
Les deux inconnus	[A]
Voix	[B]
<i>Clameur...</i>	[C]
L'aphasie amoureuse	[A]
Voix	[B]
Corps enlacés	[D]
<i>Deuxième Mouvement</i>	
Trances	[A]
Voix	[B]
<i>Murmures...</i>	[C]
La mise à sac	[A]
Voix	[B]
Corps enlacés	[D]
<i>Troisième Mouvement</i>	
La complainte d'Abraham	[A]
Voix	[B]
<i>Chuchotements...</i>	[C]
L'école coranique	[A]
Voix de veuve	[B]
Corps enlacés	[D]
<i>Quatrième Mouvement</i>	
Le cri dans le rêve	[A]
Voix de veuve	[B]
<i>Conciliabules</i>	[C]
L'aphasie amoureuse	[A]
Voix de veuve	[B]
Corps enlacés	[D]
<i>Cinquième Mouvement</i>	
La tunique de Nessus	[A]
<i>Soliloque</i>	[C]
<i>Tzarl-rit (final)</i>	
Pauline	[F]
La fantasia	[F]
Air de nay	[F]

Le roman est composé de trois parties (intitulées « La prise de la ville ou *L'amour s'écrit* », « Les cris de la fantasia » et « Les voix ensevelies »), dont les deux premières occupent à elles deux exactement la moitié du texte. Elles sont constituées respectivement de huit et six chapitres qui suivent un rythme binaire alternant des chapitres de types A et H, que je propose encore de qualifier d'*autodiégétique* et d'*historiographique*. La narratrice principale y raconte en alternance des épisodes, d'une part, de son enfance, de sa jeunesse et de sa vie de jeune femme qu'on peut situer aux environs des années 1940 et 1950 (c'est-à-dire durant les vingt dernières années de la colonisation de l'Algérie), et d'autre part, de la première phase de la conquête de son pays de 1830 à environ 1845. Les deux parties se terminent chacune par un court chapitre en italiques (*Biffure* et *Sistre*) dont le style diffère clairement des autres chapitres par son lyrisme et que je désigne en conséquence par *L* pour *lyrique*.<sup>7</sup>

La troisième partie du roman est constituée de six sous-parties dont les cinq premières sont intitulées « *Mouvements* » et la sixième « *Tzarl-rit* (final) ». Les sous-parties de celle-ci présentent un enchevêtrement extrême qui est dû, comme le fait remarquer Mireille Calle-Gruber, à un « jeu déroutant de répétitions [...] et de différences » (Calle-Gruber 2001, 44). La table des matières montre bien le rythme ternaire sur lequel alternent les différentes catégories de chapitres : les *Mouvements* un à quatre suivent le schéma A – B – C – A – B – D. On retrouve donc dans la troisième partie les chapitres de type A (*autodiégétique*), ce qui leur confère une fonction de fil conducteur garantissant une certaine continuité à travers la structure complexe et composite du roman.<sup>8</sup>

Les chapitres de la catégorie B intitulés soit « Voix » soit « Voix de veuve » correspondent à des témoignages de femmes sur la Guerre d'Algérie (1954-62). La narratrice y abandonne entièrement sa fonction narrative pour se retirer sur la position de narrataire. Ces témoignages enchâssés sont également des narrations

---

<sup>7</sup> Ces chapitres lyriques ne seront pas traités en détail, mais il importe de signaler que la narratrice principale s'y transforme en sujet lyrique qui donne expression à ses sentiments personnels. Ces chapitres se caractérisent aussi par une recherche particulièrement poussée de la forme, des images, des sonorités et des rythmes. À part leur caractère poétique, les deux chapitres lyriques des deux premières parties du roman (*Biffure...* et *Sistre*) n'ont thématiquement rien en commun. Le premier se caractérise par une forte présence du sujet métaréflexif exprimant les difficultés de son projet d'écriture de l'Histoire en langue française, le deuxième est une sorte de poème en prose parlant de l'amour charnel.

<sup>8</sup> Selon Chikhi, cette position prééminente du récit autobiographique qui ponctue l'ensemble du roman, est à mettre en rapport avec la conception djebarienne de l'histoire, à savoir « le point de vue selon lequel tout commence à l'individu » (Chikhi 1997, 147) : « L'histoire, c'est ce que vivent les personnages » (Chikhi 1997, 143).

de type autodiégétique et se juxtaposent à celle de la narratrice principale dans les chapitres A qui les précèdent. Alors que dans les deux premiers « *Mouvements* », la narratrice des chapitres B ne varie pas d'un chapitre « Voix » à l'autre, dans le troisième et le quatrième « *Mouvements* » chaque chapitre B comprend le témoignage d'une femme différente, de manière à intensifier l'effet de polyphonie narrative. Comme le *Cinquième Mouvement* ne contient plus de chapitres de la catégorie B, on a au total affaire à six femmes témoins distinctes.

En ce que ces témoignages portent tous sur la lutte algérienne pour l'indépendance, ils représentent un contrepoint aux chapitres du type H des deux premières parties : non seulement s'agit-il de témoignages oraux de femmes algériennes qui s'opposent aux sources écrites des conquérants français, mais ces deux catégories correspondent encore aux deux extrémités d'un même segment temporel de l'histoire algérienne, à savoir au début et à la fin de la colonisation du pays par la France.

Les chapitres de la catégorie C n'ont à première vue que deux choses en commun : l'écriture en italiques et leurs titres (*Clameur...*, *Murmures...*, *Chuchotements...*, *Conciliabules...*, *Soliloque*) qui constituent le champ lexical de la production de sons par la voix. Leur typographie établit formellement un lien avec les chapitres L des deux premières parties. On verra que leur narration bascule progressivement d'une réécriture épique des témoignages sur le mode hétérodiégétique à une réflexion métanarrative de la narratrice principale sur son projet et sa pratique d'écriture.

Enfin, les chapitres de la catégorie D sont tous intitulés « Corps enlacés » et thématisent ou mettent en scène d'une manière ou d'une autre l'activité de transmission de la narratrice principale : elle y problématise son travail de transcription des témoignages, mentionne les rencontres avec certaines des femmes témoins. Ces chapitres recentrent l'attention sur le rôle et la position particulière de la transmettrice qui occupe une fonction charnière reliant différentes sphères et assurant aux témoignages le passage, voire la transgression, de frontières culturelles, spatiales, linguistiques, génériques, etc.

Je précise encore que le « *Cinquième Mouvement* » ne contient plus de chapitres des catégories B et D, seulement un chapitre de la catégorie A (« La tunique de Nessus ») et un de la catégorie C et devient donc, comme l'indique le titre du chapitre C (« *Soliloque* »), une sorte de monologue de la narratrice principale.

## **1 La narratrice homodiégétique : la décentration de la perspective singularisante de l'autodiégèse**

Par commodité j'ai proposée dans un premier temps l'appellation « auto-diégétique » pour qualifier les chapitres de la catégorie A, mais en y regardant de plus près, on se rend compte que la narratrice principale est loin d'être toujours le personnage principal des épisodes relatés. En effet, la présence de la narratrice en tant que personnage varie considérablement et on peut dégager deux stratégies majeures contribuant à la décentration de l'attitude narrative singularisante pour ne pas dire solipsiste que Genette appelle autodiégétique (Genette 1972, 253).

En effet, seulement quatre des quinze chapitres de cette catégorie A accordent à la narratrice de manière incontestée la position prééminente de personnage principal : il s'agit des chapitres A de la deuxième partie (qui sont numérotés par des chiffres romains de I à III) ainsi que le premier chapitre de la troisième partie intitulé « Les deux inconnus » qui portent tous les quatre sur la vie amoureuse et affective de la narratrice. Les chapitres I à III racontent respectivement les épisodes d'une lettre d'amour que le mari de la narratrice lui avait adressée, d'une rencontre fortuite de la narratrice avec son frère pendant laquelle ce dernier lui rappelle un mot tendre de leur dialecte maternel, et enfin de la nuit de noces de la narratrice. Le chapitre intitulé « Les deux inconnus » porte sur une tentative de suicide de celle-ci en tant que jeune fille après une dispute avec son fiancé ainsi que sur une errance nocturne à travers Paris à l'époque de la rupture de son mariage. Ceci étant dit, le chapitre III consacré au moment éminemment intime de la nuit de noces et qui représente en quelque sorte l'apogée du dénudement auto-diégétique, opère en même temps un mouvement radical de décentration sous forme de prise de distance par rapport au personnage de la jeune mariée, puisque plus des deux tiers du récit de cet épisode se font sur le mode hétérodiégétique (145-150 et 153) et un passage en focalisation interne nous met même en présence de la perspective du jeune marié (152-153). Quant aux autres onze chapitres de la catégorie A, la narratrice en tant que personnage ne monopolise jamais à elle seule le devant de la scène. Fidèle à son intention déclarée d'insérer les femmes algériennes dans le texte romanesque, la narratrice principale se fait la chroniqueuse non seulement de sa propre histoire, mais également de celle des femmes de sa famille et de son entourage proche.

Afin de dépasser la pratique singularisante du récit de vie, la narratrice va, d'une part, opérer une décentration de la narration autodiégétique, c'est-à-dire se retirer comme personnage sur les bords de l'action dans une position d'observatrice et de témoin. D'autre part, par un mouvement contraire, elle entrecroise les dimensions individuelle et collective, soit en dégageant la portée collective du vécu personnel, soit en exposant au moyen de commentaires analytiques et généralisants des facteurs et structures de l'univers féminin algérien qui déterminent et influencent la pratique individuelle d'écriture de la narratrice.

### **1.1 La narratrice homodiégétique : témoin et observatrice**

A plusieurs reprises on peut observer que la narratrice s'éclipse en tant que personnage pour laisser le devant de la scène à d'autres personnages féminins. Dans les deux chapitres intitulés « Trois jeunes filles cloîtrées... » et « La fille du gendarme », la narratrice retrace, par exemple, des vacances scolaires qu'elle passait chez une famille amie. Dans son récit, la narratrice en tant que personnage occupe avant tout une position d'observatrice et de confidente. Ainsi, il est question d'une correspondance clandestine que les « [t]rois jeunes filles cloîtrées » de cette famille entretiennent avec des hommes inconnus venant des quatre coins du monde arabe. Dans ses souvenirs, la narratrice apparaît presque exclusivement en compagnie des filles, ce qui s'exprime par un *nous* qui marque la connivence et la solidarité : « Dans cette maison, désormais une révolte sourde s'était infiltrée. Nous la vivions avec une insolence de gamines » (AF 22), « Nous nous amusions à imaginer la curiosité effarée du facteur » (23), « Nous continuons de chuchoter, la benjamine et moi » (23), etc. Dans le chapitre « La fille du gendarme », le rôle que la narratrice joue comme personnage est encore plus marginal, elle observe les rencontres amicales entre les femmes de cette famille et celles d'une famille française : « Durant cette conversation, par l'embrasement de la fenêtre, je regardais [...] » (38), « je stationne encore là, fillette accoudée à la fenêtre » (39) ; « nous sommes encore accoudées, la benjamine et moi, à la fenêtre de cette maison » (40), et comme le montre ce dernier exemple, même dans cette position d'observatrice, la narratrice s'associe à un collectif, à « nous, les filles » (35) ; même la réaction face à la scène observée – une des filles françaises embrasse publiquement son fiancé et lui adresse à haute voix des mots tendres –

est dans un premier temps un sentiment partagé : « nous nous sentons quasiment bouleversées » (40), « [l]e spectacle nous semblait à peine croyable » (41), ce n'est qu'à la fin du chapitre que la narratrice refait surface dans sa fonction métaréflexive en méditant sur « la destruction que cette appellation opéra en moi par la suite » (43) et qui mènera à ce qu'elle appelle son « aphasie amoureuse ». On retrouve encore la narratrice qui occupe cette position marginale d'observatrice dans d'autres chapitres, notamment dans « Transes », où elle décrit les séances de danse de sa grand-mère. La narratrice, mêlée aux autres « spectatrices », dit avoir joui « avec intensité de[s]on rôle de témoin » (206). De même, dans « La mise à sac », où il est question de réunions entre femmes, on lit encore qu'elle « observe ce protocole du couloir ou d'un coin du patio » (219). La narratrice se trouve donc sur les bords de la scène, qu'elle observe à partir de lieux de passages tels que des fenêtres, portes et couloirs. Cette position sur les seuils correspond à sa situation dans l'« entre-deux » identitaire entre les sphères culturelles et linguistiques. Elle reflète encore cette liberté de mouvement peu commune pour une fillette arabe dont la narratrice bénéficie grâce à son père qui envoie sa fille à l'école française. Ce faisant il lui permet de se mouvoir entre l'espace public qui est traditionnellement réservé aux hommes et qui est en plus un espace occupé et contrôlé par le colonisateur français, et le privé, c'est-à-dire l'intérieur des maisons qui est l'espace de claustration des femmes.

Cette décentration du caractère particularisant de la narration autodiégétique n'affecte pas pour autant le rapport que la narratrice entretient à l'univers diégétique, c'est-à-dire son attitude homodiégétique, qui est essentielle en ce qu'elle fonde la légitimité de la prise de parole de la narratrice. Le paramètre genettien de la participation de l'instance narrative aux événements n'entend pas compte de manière satisfaisante de l'*appartenance* de celle-ci au *monde diégétique*.<sup>9</sup> Pour affiner la caractérisation de ce rapport, il faudrait se demander si le narrateur et ses personnages partagent la même identité socio-culturelle, la même imaginaire, la même éducation ; s'ils parlent les mêmes langues ; à quelle distance la narration se situe par rapport aux événements en termes de temps et

---

<sup>9</sup> Je rappelle que dans le *Nouveau discours du récit*, Genette révisé lui-même sa distinction dichotomique entre des narrations homo- et hétérodiégétiques en introduisant des narrateurs qui se situent à la limite de la présence et de l'absence, notamment ce qu'il appelle le narrateur-témoin, le chroniqueur-contemporain et le narrateur historien (cf. Genette 1983, 71). Ces cas mettent en évidence que le rapport que le narrateur entretient à l'univers diégétique ne peut pas être seulement mesuré en termes de participation du personnage-narrateur à l'action.

d'espace ? Enfin, dans le cas où l'instance narrative n'a pas participé directement à l'action, que ce soit activement ou en tant que témoin, la question est de savoir comment elle a eu connaissance des événements : par ouï-dire, par les médias, par des témoignages oraux ou écrits.

L'étiquette sémantique de la narratrice principale ancre et situe explicitement celle-ci dans un contexte bien spécifique et marque donc très clairement son appartenance au monde des autres personnages féminins qui peuplent les chapitres de la catégorie A. Mais cette appartenance s'avère tout de même précaire : en abandonnant le mode de vie traditionnel, la narratrice s'éloigne du monde des femmes dont elle brave les conventions et tabous. Ainsi, le fait de prendre la parole pour parler de soi et pour faire passer les récits de femmes algériennes du privé au public – acte de parole qui se fait de plus en plus dans la langue de l'ancien colonisateur. Cette pratique d'écriture scelle son exclusion du monde des femmes : « Mots torches qui éclairent mes compagnes, mes complices ; d'elles, définitivement, ils me séparent. Et sous leur poids, je m'expatrie. » (203) La narratrice ne peut donc dire la communauté des femmes qu'en la quittant et il n'en devient que plus important pour elle de consolider le rapport à cette communauté en ancrant son vécu personnel dans le collectif.

## **1.2 Entrecroisement de l'individuel et du collectif**

La narratrice principale, non seulement s'efface comme personnage pour faire place à des épisodes de la vie de femmes de son entourage, mais elle ancre encore par différentes stratégies son expérience individuelle dans les structures identitaires collectives. Deux exemples illustrent ces stratégies : l'incipit qui opère une généralisation du vécu individuel et le chapitre « La mise à sac » qui expose la détermination du parcours individuel par les structures collectives.

### ***1.2.1 L'incipit : un exemple de généralisation du vécu individuel***

L'incipit du roman *L'Amour, la fantasia* représente l'exemple le plus frappant d'un entrecroisement des dimensions individuelle et collective:

*Fillette arabe* allant pour la première fois à l'école, *un* matin d'automne, main dans la main du père. Celui-ci, un fez sur la tête, la silhouette haute

et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française. *Fillette arabe* dans un village du Sahel algérien. (AF 11, *italique ajouté*)

Comme j'ai eu l'occasion de le faire remarquer précédemment (cf. Thiel 2005, 107 sq.), cette scène se caractérise d'abord par l'absence totale de pronoms personnels de la première personne du singulier – ce qui pourrait dans un premier temps suggérer une instance narrative hétérodiégétique. J'attire aussi l'attention sur le fait que l'identité des personnages ainsi que l'espace et le lieu ne sont que rudimentairement déterminés, de manière à ce que le scénario et ses acteurs n'apparaissent que sous forme de silhouettes vagues et schématiques. Ainsi, l'article est omis, l'année n'est pas datée (on peut juste situer la scène durant la colonisation de l'Algérie, étant donné que le père est instituteur dans une école française), le nom du village reste inconnu. L'incipit, au lieu d'introduire les personnages ou de situer l'action dans le temps, décrit une scène qui aurait pu se dérouler n'importe où en Algérie durant la dernière phase de la colonisation ; la scène semble détachée d'une réalité concrète, d'une existence singulière, les figures du père et de la fille telles qu'elles se présentent au lecteur à travers ces premières lignes ne portent pas de traits individuels, mais font abstraction du particulier pour laisser place au tableau d'une constellation qui fait fonction de modèle. Djébar explique dans un entretien avec Lise Gauvin (Djébar 1997, 26 sq.) que c'est précisément cette complicité de certains pères dans le processus d'émancipation et de libération de leurs filles qu'elle aurait voulu placer au début de son roman ; la figure du père représenterait ces hommes faisant partie de l'« élite nationaliste dont les femmes restaient à la maison, mais qui souhaitaient que leurs filles soient sur le modèle du Moyen Orient », car, en effet, « l'émancipation des femmes en Égypte, en Syrie et en Turquie s'est faite dans les classes bourgeoises et aristocratiques dès les années vingt et trente » (Djébar 1997, 26). Et Assia Djébar de préciser : « le féminisme, chez nous, enfin l'émancipation des femmes, est passé par l'intercession des pères. [...] Cette "libération", si on peut dire, du corps de la femme par des filles se faisait avec l'assentiment du père. » (Djébar 1997, 27)

Le passage qui suit ces premières lignes renforce le caractère généralisant de cet incipit, en ce qu'il donne voix à la *doxa*, aux opinions, idées reçues et réserves populaires s'opposant à l'éducation et plus généralement à l'émancipation d'une femme :

Villes ou villages aux ruelles blanches, aux maisons aveugles. Dès le premier jour où une fillette « sort » pour apprendre l'alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s'apitoient, dix ou quinze ans à l'avance : sur le père audacieux, sur le frère inconséquent. Le malheur fondra immanquablement sur eux. Toute vierge savante saura écrire, écrira à coup sûr « la » lettre. [...]

Voilez le corps de la fille nubile. [...] Le geôlier d'un corps sans mots – et les mots écrits sont mobiles – peut finir, lui, par dormir tranquille [...]. Si la jouvencelle écrit ? Sa voix, en dépit du silence circule. Un papier. Un chiffon froissé. Une main de servante, dans le noir. Un enfant au secret. Le gardien devra veiller jour et nuit. (AF 11-12)

Ce tableau mène finalement à l'apparition explicite de la narratrice autodiégétique qui entrecroise cette problématique de la claustration des femmes et de leur exclusion de l'écriture et de l'éducation avec son histoire individuelle qui est marquée par l'équivoque de l'entre-deux identitaire dans lequel elle se retrouve grâce à cette intercession du père: « A dix-sept ans, j'entre dans l'histoire d'amour à cause d'une lettre. [...] Le père, secoué d'une rage sans éclats, a déchiré devant moi la missive. [...] ainsi, cette langue que m'a donnée le père me devient entremetteuse et mon initiation, dès lors, se place sous un signe double, contradictoire... » (12).

### ***1.2.2 Un parcours individuel déterminé par les structures collectives***

Une autre stratégie, que je propose d'aborder ici, consiste à entrecroiser le récit de vie de la narratrice et la dimension collective au moyen de commentaires analytiques qui portent sur les structures du monde des femmes, ses codes, ses coutumes et tabous, c'est-à-dire sur des facteurs qui influencent le parcours individuel de la narratrice, son identité d'écrivain et sa pratique d'écriture, son rapport aux langues et aux cultures et qui occupent donc une place centrale dans le questionnement métaréflexif de la narratrice.

Comme exemple, je propose de renvoyer au chapitre « La mise à sac », dans lequel la narratrice dresse une sorte de protocole des réunions entre femmes qui détermine les formules et sujets de conversations appropriés (219 sq.). La narratrice y insiste avant tout sur cet interdit pour les femmes de parler de soi, de se mettre en avant – surtout en public. Ce tabou autobiographique représente sans aucun doute l'un des thèmes centraux de la réflexion métalittéraire dans le roman:

Jamais le « je » de la première personne ne sera utilisé : la voix a déposé, en formules stéréotypées, sa charge de rancune et de rôles écharchant la gorge. Chaque femme, écorchée au-dedans, s'est apaisée dans l'écoute collective.

De même pour la gaieté, ou le bonheur – qu’il s’agit de faire deviner ; la litote, le proverbe, jusqu’aux énigmes ou à la fable transmise, toutes les mises en scène verbales se déroulent pour égrener le sort, ou le conjurer, mais jamais le mettre à nu. (221)

Comment une femme pourrait parler haut, même en langue arabe, autrement que dans l’attente du grand âge ? Comment dire « je », puisque ce serait dédaigner les formules-couvertures qui maintiennent le trajet individuel dans la résignation collective ?... Comment entreprendre de regarder son enfance, même si elle se déroule différente ? (223)

Ainsi, les commentaires analytiques de la narratrice portant sur les codes et conventions, les pratiques culturelles et sociales de l’univers diégétique, donnent souvent lieu à des points d’intersections avec sa fonction réflexive. Les thèmes tels que l’exclusion des femmes de l’écriture, la transmission orale, la situation diglossique entre la langue maternelle (l’arabe dialectal) et sa langue d’écriture (le français), déterminent autant l’univers diégétique que l’écriture de la narratrice principale et lui permettent donc d’entrecroiser son parcours individuel et la dimension de la collectivité.

De tels procédés rattachant le vécu individuel au collectif contribuent non seulement au décentrement de la perspective singularisante du récit de vie classique au profit de l’histoire d’autres femmes, mais aussi à la légitimation de la prise de parole solitaire de la narratrice qui cherche à ancrer sa voix dans la parole traditionnelle et plurielle des femmes. Ainsi, la narratrice insiste sur le fait que ces voix occultées formeraient une « mémoire sonore ancienne », un chœur de voix enfouies qui précéderait sa mémoire et sa parole individuelle. Ces voix lui fourniraient à la fois le matériau et l’encadrement pour sa prise de parole :

C’est aux lueurs de cet incendie<sup>10</sup> que je parviens, un siècle après, à sortir du harem ; c’est parce qu’il m’éclaire encore que je trouve la force de parler. Avant d’entendre ma propre voix, je perçois les râles, les gémissements des emmurés du Dahra, des prisonniers de Sainte-Marguerite ; ils assurent l’orchestration nécessaire. Ils m’interpellent, ils me soutiennent pour qu’au signal donné, mon chant solitaire démarre. (AF 302)

Le récit de vie qu’entame la narratrice principale dans les chapitres A s’oppose donc à une conception solipsiste, subjectiviste et singularisante du genre de l’autobiographie qui isolerait l’individu de la communauté. En ce que ces chapitres A procèdent, au moyen de différentes stratégies, au décentrement de la narration autodiégétique, ils créent un espace dans lequel la narratrice en tant

---

<sup>10</sup> Il est ici question de la zaouia de la tribu de la narratrice fût incendiée par l’armée française.

qu'observatrice inscrit l'histoire des femmes de sa famille et de son entourage proche. De cette façon, le décentrement contribue à la réalisation de ce projet central de l'écriture de Djébar tel qu'elle l'a entre autre articulé dans la préface du recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980) où elle décrit l'impératif de ramener les voix de femmes algériennes dans son texte :

*Ne pas prétendre « parler pour », ou pire « parler sur », à peine parler près de, et si possible tout contre : première des solidarités à assumer pour les quelques femmes arabes qui obtiennent ou acquièrent la liberté de mouvement, du corps et de l'esprit.* (Djébar 1980, 8)

Pour inscrire les voix des femmes dans le texte romanesque, la narratrice va également procéder à une autre forme de décentration narrative en adoptant cette attitude que je propose de qualifier de *transmettrice* : comme je le montrerai dans le chapitre suivant, cette attitude narrative n'affecte plus seulement sa position en tant que personnage, mais va par moment jusqu'à remettre en cause sa position de sujet d'énonciation.

## **2 La narratrice en tant que transmettrice: le retour à l'oralité par le détour de l'écriture**

La posture de la narratrice en tant que transmettrice, que j'associe aux chapitres B, C et D de la troisième partie du roman, contraste avec la conception usuelle qu'on peut se faire d'un narrateur comme source responsable de l'énoncé narratif : l'activité de la transmission implique la préexistence d'un récit à l'acte narratif. Le sujet responsable de cette narration n'apparaît alors plus comme l'origine productrice de la relation en question, mais comme un médiateur qui en assure le transfert de quelqu'un à quelqu'un d'autre, d'une langue à l'autre, d'un code à un autre, etc. Il ne faudrait cependant surtout pas prendre cette attitude de la transmettrice pour une simple imitation du fonctionnement de la transmission orale, ou pour une glorification de ce « rôle culturel traditionnel des femmes au Maghreb [qui] est d'être détentrices d'une parole plurielle qui va scander le quotidien familial et religieux » (Djébar 1999, 74). Djébar, au contraire, souligne que cette

fonction de porte-parole, ou plutôt de porte-mémoire, cache en fait le resserrement des femmes dans l'espace [...].

La parole féminine, mise souvent en avant dans une fonction privilégiée (chanter la mort, ou souvent, en pleine noce, chanter la mélancolie...),

cette parole-là est hyperbolique pour masquer un autre type d'expulsion des femmes : l'expulsion de l'écriture. (ibid., 74-75)  
[...] plus on concède aux femmes le rôle de porte-parole [...], plus la femme s'absente de l'écriture. (ibid., 76)

Cette posture narrative de transmettrice consiste autant à transposer qu'à transformer, voire transgresser, la fonction de « porte-parole » associée à la tradition orale. La « transmission » des voix et de la mémoire des femmes n'implique pas qu'un simple transfert de l'oral arabe au texte romanesque français. Il s'agira de dégager comment la narratrice en tant que transmettrice cherche au contraire à créer un effet de boucle par lequel le transfert s'inverse et l'écriture tend vers l'oralité :

[...] l'écriture littéraire, parce qu'elle s'accomplit sur un autre registre linguistique (ici le français), peut tenter d'être un retour, par translation, à la parole traditionnelle comme parole plurielle (parole des autres femmes), mais aussi parole perdue, ou plutôt, *son de parole perdue*. » (Djebar 1999, 77)

## **2.1 Les particularités de la transmettrice : une attitude composite et son rapport à l'histoire**

L'attitude narrative de la transmettrice implique nécessairement deux sous-étapes : la narratrice se trouve dans un premier temps dans une position d'écouteuse et d'interlocutrice, puis elle prend à son tour la parole pour assurer le transfert de ces relations. Dans le roman, ce transfert prend deux formes tout à fait différentes, en ce qu'il donne lieu, d'une part, aux chapitres B qui se donnent l'air de transcriptions et de traductions littérales, d'autre part à une réécriture épique des témoignages dans certains des chapitres C qui « littérisent » et généralisent le vécu individuel des femmes (cf. aussi Holter 2006, 241). Cette prise de relais de l'énonciation par la narratrice est thématifiée et documentée par plusieurs commentaires narratoriels dans les chapitres C et D, comme par exemple dans ceux du *Troisième Mouvement* où on lit : « *la vieille aujourd'hui parle et [...] je m'apprête à transcrire son récit* » (AF 251), puis : « Je m'imagine, toi, l'inconnue, dont on parle encore de conteuse à conteuse [...]. Car je prends place à mon tour dans le cercle d'écoute immuable » (267).

Cette deuxième étape de l'opération implique inévitablement un certain nombre de transformations du récit transféré, d'autant plus que dans le cas de la narratrice

en tant que transmettrice, les circonstances de la narration diffèrent de celles des témoignages des femmes (langue, public, code, etc.). Les manipulations ne se limitent cependant pas à une dimension purement technique et on verra que la narratrice procède à une réécriture épique de certains témoignages ; cette réécriture soulève cependant la problématique de l'aliénation de ces récits et de ce fait celle de la légitimité de son entreprise.

A cela se rajoute le fait que, contrairement à l'attitude homodiégétique de la narratrice principale dans les chapitres A, la narratrice en tant que transmettrice est hétérodiégétique au sens où elle ne se trouve pas sur les lieux des événements relatés dans les récits qu'elle transmet ; elle n'est donc plus elle-même témoin de l'*histoire*, mais seulement du *discours* qui la représente, c'est-à-dire de la parole des femmes qui lui communiquent leurs témoignages. Sa position de narratrice n'en devient que plus précaire et la nécessité de légitimation de sa prise de parole se fait plus pressante pour éviter l'apparence d'une ventriloquie narrative. Cela se manifeste notamment à travers le fait que la narration des chapitres C abandonne progressivement la réécriture épique pour basculer dans la métaréflexion.

Pour illustrer les particularités et les problématiques de la posture de la transmettrice, je propose d'aborder séparément les trois types de chapitres B, C et D, où B et C correspondent à peu près aux deux versants de la posture de transmettrice (l'écoute et la réécriture), alors que les chapitres « Corps enlacés » recentrent l'attention sur la fonction médiatrice de la transmettrice « à la jonction de plusieurs mondes » (Perrot 2005, 38) assurant le passage des récits par dessus les frontières qui séparent les sphères qu'elle cherche à faire communiquer.

## **2.2 Les chapitres « Voix » et le relai de l'énonciation : La narratrice en tant que narrataire et la transmission comme transfert technique**

Les chapitres « Voix » correspondent à des témoignages de femmes sur la guerre d'Algérie et leur narration est de type autodiégétique. Dans ces chapitres, on peut parler d'une éclipse quasi totale de la narratrice principale, puisque celle-ci cède la position d'instance narrative à d'autres femmes narratrices. Ce n'est que grâce au co-texte (notamment les chapitres C et B) qu'il devient possible de déterminer que la narratrice principale y occupe une fonction de narrataire ainsi que celle de responsable de la traduction et de la transcription de ces témoignages initialement

oraux. L'instance du narrataire telle qu'elle transparait à travers les récits des femmes reste très peu déterminée ; on ne trouve que quelques rares adresses directes au narrataire telles que : « Ils ne m'ont rien donné... Tu vois où j'habite maintenant » (279) « Hélas ! vous rirez peut-être de moi, mais je n'ai plus revu cette lettre » (265). Ce deuxième exemple montre aussi que le narrataire de ces témoignages est, du moins par moment, une instance collective, un « *auditoire* » composé de « *quatre, cinq paysannes* » (282). Et dans ce cercle traditionnel de femmes, qui successivement racontent et écoutent, se trouve également la narratrice.

J'ai montré ailleurs (cf. Thiel 2005, 135 sq.) que la juxtaposition des instances narratives autodiégétiques des chapitres A et B participe de cet enchevêtrement des voix des femmes et de celle de la narratrice, par lequel Djébar cherche à dépasser la relation hiérarchisante entre l'instance narrative encadrante (narratrice principale extradiégétique) et les récits enchâssés d'instances narratives intradiégétiques (témoignages de femmes sur la guerre d'Algérie) pour ainsi contourner la position de tutelle énonciative qui revient quasi inévitablement à l'instance responsable du récit cadre. Sa fonction de régie confère à celle-ci l'autorité sur les narrateurs enchâssés et leurs récits qu'elle choisit de faire entendre ou non. Selon l'attitude qu'elle adopte, la narratrice principale dispose et use différemment de ce pouvoir énonciatif. J'aurais encore l'occasion d'examiner en détail comment la narratrice principale dans sa fonction d'historienne joue précisément de cette autorité qui s'attache à cette fonction de régie : elle usurpe la position de sujet et manipule – parfois même ostensiblement – la version de l'histoire telle qu'elle est représentée dans les documents en question. A cette pratique de la narratrice historienne s'oppose le traitement des témoignages des femmes : en tant que transmettrice, la narratrice prend soin de ne pas faire violence à ces récits et de ne pas déposséder leurs narratrices de la position de sujet. Ainsi, on a affirmé que, contrairement à l'analyse de Genette selon lequel un « récit ne peut guère en “enchâsser” un autre sans marquer cette opération, et donc sans se désigner lui-même comme récit premier » (1983, 58), le passage des chapitres de la catégorie A à ceux de la catégorie B, c'est-à-dire d'une voix narrative de type autodiégétique à une autre, se fait sans transition manifeste au niveau du texte (cf. Thiel 2005, 133 sq.). En effet, les narratrices des chapitres « Voix » ou « Voix de veuve » ne sont pas introduites par la narratrice principale qui prend en charge l'énonciation des

chapitres de la catégorie A. Ce procédé réduit la différence de niveau entre les instances narratives des chapitres A et B (cf. *ibid.*).

La juxtaposition de voix narratives pousse à l'extrême une stratégie qu'on trouve déjà dans le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980) : dans son analyse de la voix narrative de ce texte, Birgit Wagner montre que l'instance narrative prenant en charge les passages hétérodiégétiques reste anonyme et s'abstient de commenter les personnages, de manière à ce que le discours de ces derniers bénéficient du même statut : « Sie inszeniert die Figuren vorwiegend im Modus des nicht-kommentierenden Erzählens [...]. Die Figuren und ihre Stimmen, die in direkter, indirekter und erlebter Rede ausführlich zu hören sind, stehen gleichberechtigt nebeneinander. » (Wagner 2006a, 156) Même le personnage principal Sarah, une anthropologue qui collectionne et retranscrit des chants traditionnels algériens menacés par l'oubli, se situe à ce niveau diégétique :

Auch die sokratische Sarah als Vertreterin der Autorin ist selbst auf Mäeutik angewiesen: Die Stimmen, die sie beruflich sammelt, und die Stimmen, die sie sich privat anhört, helfen ihr, ihr eigenes Schweigen zu überwinden. Was sie macht, ist nicht « Biopiraterie » (Spivak), nicht anmaßende Aneignung von anderen Stimmen. Ihre Stimme und die der anderen situieren sich auf demselben Niveau. Ihre Stimme ist genauso situiert wie die der anderen SprecherInnen. (Wagner 2006a, 156)

Dans *L'Amour, la fantasia*, cette présence de la narratrice parmi les voix des femmes est nettement plus précaire. La différence de statut entre la narratrice principale et les voix des femmes n'ayant pas la possibilité d'assurer le passage de leur récit de l'oral à l'écrit, de l'arabe au français, du privé au public, doit être surmontée par des stratagèmes énonciatifs. Ce que ces deux textes ont en commun, c'est le souci de l'auteur d'éviter une pratique narrative de ventriloque, c'est-à-dire le cas de figure décrit par Spivak où la re-présentation (au sens de « parler de ») se confond avec une prétention de représenter (« parler pour ») un groupe ou un individu qui n'est pas en mesure de parler pour lui-même (cf. Spivak 1999, 155 sq. et Wagner, B. 2006a).

En rassemblant des témoignages de femmes sur la guerre d'Algérie, la troisième partie du roman établit une nouvelle forme d'archives qui contribuent à une meilleure visibilité des expériences et de la participation des femmes à la lutte pour l'indépendance. En inscrivant les témoignages des femmes dans son texte, Djébar assure leur participation au discours sur cette époque de l'histoire algérienne et il

devient ainsi possible d'apprécier ces voix comme une « contre-mémoire » qui contraste *in absentia* avec le discours officiel<sup>11</sup> de l'Algérie après l'indépendance : celui-ci tend à passer sous silence le rôle qu'ont joué les femmes notamment pendant la Guerre d'Algérie.

Ainsi, Wagner souligne au sujet de *Femmes d'Alger dans leur appartement* que l'acte narratif qui consiste à se dire, à se raconter soi-même (« Akt des Sich-Erzählens ») est éminemment politique :

Die Geschichten sollen [...] den jeweiligen Figuren [...] helfen [...] bekannt zu werden und um eine kleine Gegenöffentlichkeit von Frauen und Männern innerhalb des Textes zu bekommen und um eine größere Gegenöffentlichkeit außerhalb des Textes bei der Leserschaft zu finden. (Wagner 2006a, 155)

L'une des veuves dans *L'Amour, la fantasia* déplore d'ailleurs l'accès inégal au discours public : « Hélas ! nous sommes des analphabètes. Nous ne laissons pas de récits de ce que nous avons enduré et vécu !... Tu en vois d'autres qui ont passé leur temps accroupis dans des trous, et qui, ensuite, ont raconté ce qu'ils ont raconté ! » (AF 212). Ces témoignages contestent le traitement et les représentations de la Guerre d'Algérie par la France qui a opéré une amnésie collective et un refoulement notamment des crimes commis contre les femmes, des viols et des tortures (cf. Stora 1991 et 2005, Amrane 1991).

Bien que la narratrice semble entièrement disparaître dans ces chapitres « Voix », c'est bien sa fonction d'intermédiaire qui assure le passage des récits de l'oral à l'écrit, et de l'arabe au français et permet aux témoignages des femmes de dépasser le confinement et le resserrement dans l'espace et d'atteindre un public plus large : car, grâce à l'écriture la « voix, en débit du silence, circule » (AF 11-12). Ce travail de transmettrice assurant le passage des récits des femmes au-delà de frontières spatiales, temporelles, culturelles, et linguistiques, fait l'objet de la métaréflexion de la narratrice qui thématise et problématise à de nombreuses reprises sa position d'entremetteuse. Ce faisant il devient également évident que le

---

<sup>11</sup> Il ne s'agit pas seulement d'une riposte au discours officiel du pouvoir politique, mais aussi à certaines pratiques littéraires de l'époque: Je renvoie à Gafaiti qui signale que le pouvoir algérien des années 1980 instrumentalisa également la littérature: « En 1980, le nouveau pouvoir algérien lance une campagne en vue de l'écriture, c'est-à-dire de la falsification, de l'Histoire. La Révolution ayant été confisquée par une oligarchie sémi-féodale et militaire, l'objectif était d'aboutir à une légitimation politique sur la base des deux ressorts du régime : le nationalisme et le patriarcat. La société civile est convoquée à cette tâche à tous les niveaux. Chapeautés par l'Union des Ecrivains, les littérateurs officiels s'en donnent à cœur joie. Les romanciers sont donc conviés à les suivre, et la plupart ne se font pas prier. Cela donne une littérature semi-officielle, publiée par l'Etat, et dont les caractéristiques principales sont l'auto-célébration, le nationalisme béat et une médiocrité indéfectible sur le plan littéraire. » (Gafaiti 1998, 153)

rôle qu'elle joue dans ce processus de transmission ne peut être réduit à celui de l'instance responsable du transfert technique d'un code à l'autre et d'une langue à l'autre. La narratrice bat, certes, en retraite sur le plan énonciatif, sans pour autant jamais prétendre à une transparence totale : alors qu'aucun indice n'indique son rôle de transmettrice en passant des chapitres A à B, son activité d'entremetteuse et les difficultés liées à ce projet sont – en quelque sorte rétrospectivement – thématiques et problématisées dans les chapitres des catégories C et D.

### 2.3 Les chapitres « C » : de la réécriture épique à la métaréflexion critique

Mis à part leur typographie en italiques, les chapitres C semblent à première vue plutôt hétérogènes, surtout en ce qui concerne leur narration : dans les deux premiers chapitres (*Clameur...* et *Murmures*), celle-ci est strictement hétérodiégétique. La narratrice principale reste entièrement masquée et s'abstient de ses commentaires analytiques et métaréflexifs. Dans les trois chapitres restants, la narration bascule de plus en plus dans la métaréflexion et révèle la narratrice principale dans son activité de transmettrice qui interviewe les femmes et transcrit leurs témoignages. Cette présence croissante du sujet narrant va enfin culminer dans *Soliloque*, un monologue aussi métaréflexif que lyrique et qui établit par là un lien avec les chapitres L des deux premières parties, en particulier à *Biffure...*

Le premier chapitre de la catégorie C, intitulé *Clameur...*, reprend les dernières lignes du témoignage de Chérifa dans le premier chapitre « Voix » (*Premier Mouvement*), à savoir la scène qui montre la découverte du frère abattu par des soldats français, le chagrin de la jeune fille et sa tentative de laver le corps. Dans *Clameur...*, la narration est prise en charge par une instance narrative strictement hétérodiégétique et presque entièrement voilée qui va développer le thème de la plainte de la sœur sur le corps du frère que la femme-témoin passe sous silence. Tandis que la narratrice intradiégétique Chérifa n'évoque dans son témoignage que brièvement et sur un ton très sobre le moment où elle retrouve le corps de son frère, le chapitre *Clameur...* développe cette scène sur trois pages : le tableau de la plainte de la sœur au côté de son frère mort est vu en gros plan.

Sans pouvoir l'étudier en détail, on ne saurait faire justice au travail de réécriture de la narratrice principale par le seul terme de *transvocalisation* que j'avais antérieurement employé (cf. Thiel 2005, 134). Le lyrisme du passage centré sur le

deuil de la fillette, s'oppose à la sobriété avec laquelle celle-ci mentionne ce souvenir, redonne voix à la plainte, non pas pour embellir et savourer le vécu individuel du personnage (ce qui ferait basculer la scène dans le pathétique), mais pour dépasser la dimension subjective et particulière du vécu individuel du personnage. Ce faisant, la réécriture épique dégage la portée collective et même mythique de la scène (la narratrice qualifie d'ailleurs Chérifa de « *nouvelle* Antigone », AF 175). Ce travail de littérisation de l'intertexte testimonial mène donc à l'écriture d'un récit à caractère épique qui se veut fondateur d'une conscience et d'une identité collective des femmes algériennes.

Cependant, cette réécriture n'est pas sans risque et la désillusion lui emboîte le pas : le chapitre de la catégorie D qui clôt le *Premier Mouvement* se termine sur un passage métaréflexif au ton pessimiste. La narratrice principale, qui y décrit sa rencontre avec Chérifa, l'interpelle comme pour s'excuser : « Chérifa ! Je désirais récréer ta source [...] Ta voix s'est prise au piège ; mon parler français la déguise sans l'habiller. A peine si je frôle l'ombre de ton pas ! » (202) La narratrice ne parvient donc pas à reproduire les témoignages sans les aliéner. Le choix de l'écriture et de la langue non seulement transfigure les voix des femmes, mais il cèle encore l'exclusion de la narratrice de la communauté qu'elle cherche à représenter : « Les mots que j'ai cru te donner s'enveloppent de la même serge de deuil que ceux de Bosquet ou de Saint-Arnaud. [...] Mots torches qui éclairent mes compagnes, mes complices ; d'elles, définitivement, ils me séparent. Et sous leur poids, je m'expatrie. » (203)

En conséquence, dans les chapitres C qui vont suivre,<sup>12</sup> la fonction épique bat progressivement en retraite et laisse la place au discours réflexif de la narratrice qui porte avant tout sur des questions relatives à sa position de médiatrice. Dans

---

<sup>12</sup> La fonction « épique » de la narratrice domine encore dans le chapitre *Murmures...* qui entretient également un rapport étroit avec le témoignage de Lla Zohra qui le précède. Mis à part le passage de l'homodiégétique à l'hétérodiégétique, on note encore un autre décalage par rapport à l'intertexte testimonial qui affecte la question de la perspective : dans le premier chapitre « Voix » du *Deuxième Mouvement*, Lla Zohra raconte avoir rejoint une parente nommée Djennet chez qui elle se cache après que les soldats français avaient brûlé sa ferme. Le chapitre qui suit immédiatement ce témoignage, intitulé *Murmures...*, présente – sur le mode hétérodiégétique – la perspective d'une femme nommée également Djennet, qui, assise sur le seuil de sa maison, écoute les lamentations de sa « *vieille tante Aïcha, descendue des montagnes* » pour se réfugier chez elle (216). L'épisode du chapitre « Voix » qui précède est donc encore une fois doublé, seulement cette fois-ci, cette relocalisation opère un changement de perspective ainsi qu'un changement de nom d'un personnage (et par là un élément de l'histoire) et transcende ainsi le caractère singularisant du vécu personnel pour porter l'accent sur un élément fondateur de l'identité féminine collective : la solidarité et l'entraide des femmes.

*Conciliabules*, par exemple, la tradition orale devient le thème majeur de cette réflexion :

*Chuchotements des aïeules aux enfants dans le noir, aux enfants des enfants accroupis sur la natte, aux filles qui deviendront aïeules, le temps d'enfanter s'écoulant pour elles en parenthèses dérisoires (de quinze à trente-cinq ou quarante ans). [...] Ne subsiste du corps que ouïe et yeux d'enfance attentifs, dans le corridor, à la conteuse ridée qui égrène la transmission, qui psalmodie la geste des pères, des grands-pères, des grands-oncles paternels. Voix basse qui assure la navigation des mots [...] Se maintenir en diseuse dressée, figure de proue de la mémoire. L'héritage va chavirer – vague âpres vague, nuit âpres nuit, les murmures reprennent avant même que l'enfant comprenne [...], avant de parler à son tour et pour ne point parler seul... (249-50)*

Ce passage thématise non seulement le fonctionnement de la tradition orale, mais aborde aussi cette difficulté centrale que rencontre la narratrice en prenant sa place dans la transmission de femmes en femmes : inévitablement, elle introduit une rupture et « *l'héritage va chavirer* ». Cette rupture sera multiple, étant donné que sa narration introduit un passage de l'oral à l'écrit, du cercle familial des aïeules au discours littéraire aussi anonyme que publique, de l'arabe au français, de « *la geste des pères, des grands-pères, des grands-oncles paternels* » (250) – donc de l'histoire des hommes – à celle des femmes. Je retiens encore l'importance qui revient à la filiation biologique dans ce passage, c'est-à-dire le lien de parenté qui fonde diachroniquement aussi bien que synchroniquement l'identité collective de la tribu et qui trouve son pendant narratif dans la transmission orale. Celle-ci assure la survie de la mémoire et de l'identité collective d'une génération à l'autre, ainsi qu'entre les femmes d'une même génération. Cette filiation familiale aussi bien que narrative importe ici avant tout en vue de sa signification envers la posture narrative de la transmettrice : le lien de parenté autorise la prise de parole de la narratrice. En effet, il définit le rapport qu'elle entretient aux autres femmes-narratrices dont elle transmet les témoignages. L'insistance sur son rapport de filiation cherche donc à confirmer son rapport d'appartenance à la communauté.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Le thème de la filiation sera repris dans *Conciliabules* : « *Conversations éparpillées où ma filiation maternelle crée le lien : l'une ou l'autre des interlocutrices m'affirme que sur la tombe des deux saints de mon ascendance [...], de nouveau, les paysannes [...] ont repris pèlerinages, confessions, séances de transes pour s'assurer la bénédiction de ces deux intercesseurs, père et fils... Elles s'apprêtent à me parler de la même manière rocailleuse ; ne suis-je pas, par ma mère et le père de ma mère, une descendante de ces deux morts qui écoutent et dont le sommeil pétrifié console ?* » (AF 281)

Pui, on constate que dans le *Cinquième Mouvement*, il n'y a même plus de chapitre « Voix » que la narratrice pourrait reprendre et réécrire. La métaréflexion va finalement culminer dans une sorte de monologue lyrique du sujet métaréflexif, comme l'indique le titre de dernier chapitre de cette catégorie *Soliloque*. Dans *Soliloque*, c'est la narratrice principale dans ses fonctions de sujet lyrique et réflexif qui médite sur son projet et sa pratique d'écriture, son rapport à l'univers des femmes et à son pays qu'elle a quittés, et enfin à la parole plurielle qui l'habite :

[...] *je m'oublie des heures à percevoir des voix sans visages, des bribes de dialogues, des brisures de récits, tout un balbutiement, un buissonnement de bruits [...] je suis expulsée de là-bas [...] Je crois faire le lien, je ne fais que patouiller, dans un marécage qui s'éclaire à peine.*

[...]

*Ma nuit remue de mots français, malgré les morts réveillés... Ces mots, j'ai cru pouvoir les saisir en colombes malgré les corbeaux des charniers, malgré la hargne des chacals qui déchiquettent. Mots tourterelles, rouges-gorges comme ceux qui attendent dans les cages des fumeurs d'opium... Un thrène diffus s'amorce à travers les claies de l'oubli, amour d'aurore. Et les aurores se rallument parce que j'écris. (AF 303)*

Que ce soit au moyen d'une mise en scène de la réécriture épique ou de la métaréflexion thématissant les difficultés du projet de la transmettrice, les chapitres en italiques mettent « en forme l'acte d'énonciation, définissant en quelque sorte les multiples manières dont l'auteur s'est trouvé et se retrouve constamment impliqué dans ce discours particulier de la dialectique histoire/discours. » (Chikhi 1997, 152)

Enfin, ce n'est qu'en apparence que le projet de ramener l'histoire des femmes dans l'écriture mène à une impasse solitaire (*Soliloque*), puisque ce transfert des témoignages oraux vers le discours littéraire écrit en français ne représente qu'une étape intermédiaire, mais certainement pas l'ultime finalité, du projet de la transmettrice. La réalisation de ce retour de l'écriture à la parole traditionnelle, dont parle Djébar dans *Ces Voix qui m'assiègent*, nécessite l'introduction d'une boucle supplémentaire pour faire de l'écriture un maillon qui prolonge la chaîne de la transmission. C'est précisément là la fonction que j'attribue aux chapitres « Corps enlacés » dont le titre exprime déjà l'idée d'une étreinte mutuelle, ou si l'on préfère, de maillons reliés entre eux. Ces chapitres recentrent ainsi l'intérêt sur la position médiatrice de la narratrice qui fait fonction de jonction entre des sphères et des mondes autrement séparés.

## 2.4 Les chapitres « Corps enlacés »

Deux stratégies sont à retenir par lesquelles les chapitres D mettent en place une boucle permettant de rattacher l'écriture de la narratrice à la parole traditionnelle des femmes tout en assurant la libre circulation de leurs voix en dehors de leur position de détentrices de la mémoire collective qui « cache en fait le resserrement des femmes dans l'espace » (Djebar 1999, 74).

Dans un premier temps, j'aimerais attirer l'attention sur le procédé mis en place dans les chapitres D consistant à transposer les femmes-narratrices des chapitres B au niveau extradiégétique par un mouvement métaléptique (cf. Thiel 2005, 135 sq.) : comme je l'ai dégagé précédemment, le texte instaure par cette stratégie les femmes-témoins comme narrataires extradiégétiques, c'est-à-dire comme destinataires du discours écrit en français de la narratrice principale. Ainsi, dans le chapitre « Corps enlacés » du *Deuxième Mouvement*, on peut relever douze allocutions s'adressant directement ou indirectement à Lla Zohra, la narratrice des chapitres « Voix » de ce même *Mouvement*, telles que : « un Sahel endormi, tel le nôtre aujourd'hui, *petite mère* », « Fromentin (comme moi qui t'écoute tous ces jours) entend son ami raconter » (AF 235), « Si elles devaient vivre jusqu'à quarante ans, *petite mère*, peut-être deviendraient-elles des Khadidja, comme celle que tu accompagnas dans le corridor des tortures » (AF 236), « Je traduis cette relation dans la langue maternelle et je te la rapporte, moi, ta cousine. Ainsi, je m'essaie en éphémère diseuse, près de toi, *petite mère* assise devant ton potager » (AF 237). Le même procédé se retrouve également dans d'autres chapitres de la catégorie D : dans le *Premier Mouvement*, la narratrice principale s'adresse à Chérifa : « Chérifa ! Je désirais recréer ta course [...] » (AF 202) et dans le *Quatrième Mouvement* où la narratrice principale reprend une scène tirée du témoignage de Pierre Leulliette *Saint Michel et le Dragon*, elle conclut le chapitre en s'adressant à un cercle d'auditrices anonymes : « je vous parle, à vous, les veuves » (AF 294) et « je vous rapporte la scène, à vous les veuves » (AF 295).<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Le chapitre « Corps enlacés » du *Troisième Mouvement* est consacré à une femme inconnue de la tribu d'origine de la narratrice, morte depuis longtemps, qu'elle n'a jamais rencontrée, mais qui aurait, selon la transmission orale, été prise en otage par Saint-Arnaud. Contrairement aux femmes interviewées par la narratrice, cette aïeule n'est plus en mesure de déposer un témoignage de son vécu, sa voix est perdue à jamais. Afin de récupérer et de préserver l'histoire de cette femme, la narratrice principale s'adresse à elle à la deuxième personne du singulier. Cette apostrophe rétablit le dialogue entre les maillons de la chaîne de la transmission, tout en rendant évidente la précarité de cette entreprise qui, en fin de compte, ne permet pas de rétablir cette femme en tant que sujet d'énonciation de son propre vécu.

La narratrice extradiegétique s'adresse donc aux femmes ayant déposé leur témoignage dans les chapitres [B] comme à des narrataires extradiegétiques. Ce procédé et celui de la juxtaposition des voix autodiegétiques, dont il a été question plus haut, créent l'effet d'un échange immédiat, d'une coprésence de plusieurs narratrices qui tour à tour prennent la parole sans que la narratrice principale n'apparaisse comme transmettrice intermédiaire qui parlerait en leur nom. Ces stratégies imitent la logique du dialogue et s'apparentent par là à un mode mimétique plutôt qu'à la diégésis au sens platonicien. Le principe dialogique se présente donc comme alternative de la réécriture épique des chapitres C – réécriture qui risque autant d'aliéner les voix des femmes que mener à une impasse et un enfermement solitaire. De plus, en instaurant les femmes-narratrices comme narrataires du discours romanesque, Djébar déconstruit l'opposition dichotomique associant les femmes à l'oralité et les hommes à l'écriture. Dorénavant, le transfert de récits, ne se fait plus uniquement de l'oral arabe vers l'écriture en français, mais dans les deux directions.

Ce qui m'amène à la deuxième stratégie annoncée plus haut et qui consiste justement en un transfert dans le sens inverse, c'est à dire allant de textes français à l'oralité arabe. Durant les rencontres entre la narratrice et les femmes qu'elle interviewe, la narratrice non seulement écoute les témoignages, mais prend également par deux fois la parole pour traduire et raconter deux scènes qu'elle a recueillies dans des textes d'auteurs français. Concrètement il s'agit du journal de voyage du peintre français Eugène Fromentin intitulé *Un été dans le Sahara* et du témoignage sur la guerre d'Algérie de Pierre Leulliette, *Saint Michel et le dragon* (1961). Je reviendrai en détail sur les stratégies d'appropriation de ce deuxième texte et je me contenterai en conséquence de retenir seulement un détail au sujet du texte de Fromentin, qui me paraît significatif. A la différence des sources qu'elle consulte dans les chapitres H (voir le chap. sur la narratrice historienne ci-dessous), la narratrice ne fait presque pas violence au texte de Fromentin ; l'une des quelques manipulations que Djébar opère malgré tout par rapport à l'original concerne la représentation de la parole du lieutenant qui avait relaté à Fromentin l'histoire des deux prostituées assassinées. Djébar transforme à nouveau cette narration, que Fromentin représente sous forme de discours narrativisé, en discours direct (cf. Thiel 2005, 127sq.) :

M'riem, en expirant, laissa tomber de sa main un bouton d'uniforme arraché à son meurtrier.

« Le voici », me dit le lieutenant ; et il me le fit passer sous les yeux.  
(Fromentin 1984, 95)

« - Mériem, en expirant dans mes bras, laissa tomber de sa main un bouton d'uniforme arraché à son meurtrier ! » soupire le lieutenant arrivé trop tard. (AF 237)

En remettant ainsi les paroles du lieutenant sous forme de discours rapporté, Djébar opère un double transcodage : d'une part, la narratrice raconte à l'oral à Lila Zohra un épisode qu'elle tient d'une source écrite, d'autre part, elle transforme le discours du lieutenant narrativisé au cours de la représentation écrite par Fromentin en discours direct – ce qui provoque un changement de l'aspect conceptionnel de l'énoncé au sens où l'entendent Koch et Oesterreicher (2001) et le rapproche ainsi du code de sa réalisation médiale initiale : la narration à l'oral.<sup>15</sup>

On assiste donc, du moins au niveau de l'histoire, à une transmission d'un texte français écrit vers l'oralité arabe des femmes. Cette appropriation et intégration du discours de l'autre établit un rapport avec la réécriture de la narratrice en tant que historienne dans les chapitres H, dont les stratégies et mécanismes constituent l'objet d'étude du chapitre suivant.

On a vu que la seule transposition de la parole traditionnelle plurielle vers l'écriture en français risquait de mener à une impasse. Pour ne pas y enfermer son écriture, voire la voix des femmes qu'elle cherche à rendre visible, Djébar établit un système d'allers-retours, de transferts réciproques – non seulement entre les langues, mais aussi entre les codes – qui remet en question la présupposition implicite posant l'écriture littéraire en français comme ultime forme d'expression à laquelle il serait tout naturel pour une écrivaine algérienne de soumettre sa parole pour la valoriser. Si en tant que transmettrice, la narratrice se fait passeuse de récits, ce n'est pas pour desservir le public franco-européen auquel elle refuse le statut de destinataire privilégié ; au moins dans l'idée, les femmes deviennent ponctuellement les destinataires du texte littéraire écrit en français par la narra-

---

<sup>15</sup> Koch et Oesterreicher distinguent la « réalisation médiale » (code phonique ou code graphique) de l'aspect conceptionnel (parlé conceptionnel et écrit conceptionnel) d'un énoncé pour dépasser la dichotomie oral/écrit et afin de permettre un traitement plus différencié des rapports entre les deux pôles de cette opposition (Koch/Oesterreicher 2001). Alors que « la différence entre les codes phoniques et graphiques représente une dichotomie au sens strict », les deux pôles « langage parlé et langage écrit correspondent aux deux extrêmes d'un continuum communicatif », à savoir l'« immédiat communicatif » et la « distance communicative » (ibid. 586). Cette distinction est utile pour montrer dans quelle mesure l'aspect conceptionnel contribue à la caractérisation de la narration.

trice, nouvelle transgression de la logique qui associe la parole des femmes à l'oralité et cède par là leur expulsion de l'écriture.

Cette posture narrative témoigne donc de la recherche d'une forme permettant de contourner la posture narrative autoritaire de porte-parole aussi bien que celle d'un ventriloquisme dissimulé pour, au contraire, établir au moyen de réfractions diverses une boucle au creux de l'écriture qui rendrait alors possible le retour vers la parole des femmes.

### **3 La narratrice historienne ou la violence de la réécriture<sup>16</sup>**

Dans les chapitres historiographiques des deux premières parties du roman *L'Amour, la fantasia*, qui ont pour sujet la première phase de la colonisation de l'Algérie,<sup>17</sup> prédomine cette attitude narrative que je propose d'appeler la *narratrice historienne* et que je base sur le type de narrateur que Genette introduit dans son *Nouveau Discours du récit* sans cependant jamais l'approfondir davantage : le « narrateur historien ultérieur » (1983, 71). Ce qui caractérise ce narrateur en principe hétérodiégétique et le distingue du narrateur omniscient, c'est son horizon épistémologique limité étant donné qu'il tient sa connaissance des événements qu'il relate uniquement de témoignages interposés (cf. *ibid.*, 71).<sup>18</sup> En effet, dans les chapitres historiographiques de *L'Amour, la fantasia*, la narratrice nomme et cite un nombre important de sources primaires, sur lesquelles elle base sa reconstruction de l'histoire de la conquête coloniale, telles que des rapports militaires, des lettres de soldats, des relations et mémoires de l'état-major, des notes personnelles, etc. Dans les chapitres H, on se trouve donc en présence de deux types de discours différents : d'une part celui des documents primaires, c'est-à-dire des récits de témoins directs des événements, et d'autre part, celui du discours d'une historienne qui synthétise, analyse, critique et évalue les sources, mais qui ne peut appréhender le passé qu'à travers l'étude de ces témoignages interposés.

---

<sup>16</sup> Cette partie reprend et développe une ébauche d'analyse que j'avais proposée précédemment (Thiel 2008).

<sup>17</sup> La première partie traite de la prise d'Alger en juillet 1830 et les épisodes repris dans la deuxième partie se situent entre 1840 et 1845.

<sup>18</sup> Puisque l'instance narrative du roman *L'Amour, la fantasia* s'avère être une femme algérienne, je vais dorénavant parler de la « narratrice historienne ».

L'attitude narrative de l'historienne et celle de la transmettrice ont donc en commun le fait d'avoir affaire à des relations venant d'autres instances narratives. Ce qui diffère, c'est l'attitude adoptée vis-à-vis des sources et en conséquence le maniement de celles-ci. On verra que contrairement à la transmettrice, qui cherche avant tout à assurer le transfert et la transmission des témoignages des femmes, la narratrice entreprend dans sa fonction d'historienne un examen incisif des sources. Elle adopte une attitude résolument critique par rapport à ces discours qu'elle déconstruit pour ensuite reconstruire une représentation de l'histoire à partir du point de vue algérien.

La particularité et l'originalité de cette revisitation de l'histoire dans le roman résident dans le fait que cette dernière s'opère véritablement au moyen d'une *reformulation* de l'intertexte documentaire, c'est à dire que la narratrice procède à une *réécriture* au premier sens du terme. Dans le contexte des littératures post-coloniales et/ou féministes, les études critiques adoptent en général implicitement le terme de réécriture dans son acception figurée (« réinventer, donner une nouvelle vision de quelque chose ») ; cependant, dans le cas du roman *L'Amour, la fantasia*, le texte lui-même suggère – commande même – de l'entendre au sens premier du terme, celui qui désigne l'action de « donner une nouvelle version d'un texte déjà écrit ». <sup>19</sup> Il s'agit donc d'une pratique d'écriture hypertextuelle, au sens où l'entend Genette, <sup>20</sup> qui vise à inscrire la perspective algérienne dans le discours au moyen d'un remaniement de l'intertexte documentaire. Avant de passer à l'étude détaillée des stratégies narratives et des techniques formelles de cette réécriture, quelques réflexions s'imposent au sujet des conséquences énonciatives qui découlent de la constellation narrative particulière qu'est celle d'un narrateur historien qui non seulement dépend de témoignages interposés, mais qui manipule et transforme également ses sources afin de proposer une nouvelle perspective de l'histoire.

---

<sup>19</sup> Dictionnaire en ligne du Centre national de Ressources textuelles et lexicales : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/r%C3%A9%C3%A9criture>, interrogation du 06.12.2011.

<sup>20</sup> Le terme d'hypertextualité est ici employé au sens proposé par Genette, qui entend par là « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (Genette 1982, 13).

### 3.1 La stratification énonciative : du pseudo-diégétique à l'écriture-palimpseste

Etant donné que la narratrice tient toutes ses connaissances sur l'épisode de la conquête coloniale de l'Algérie de témoignages interposés, il faut supposer que la grande majorité de son récit (mis à part les citations et les passages expressément désignés comme fiction) est de l'ordre de ce que Genette a qualifié de « pseudo-diégétique » (Genette 1972, 245). Genette lui-même ne met jamais le récit pseudo-diégétique en relation avec le narrateur historien ultérieur, mais ce concept se prête parfaitement à décrire les conséquences énonciatives de la réécriture de la narratrice historienne qui donne lieu à un système de superpositions et d'enchevêtrement de différentes strates textuelles et énonciatives. Je rappelle que cette technique narrative de la pseudo-diégèse « consiste à raconter comme diégétique, au même niveau narratif que le contexte, ce que l'on a pourtant présenté (ou qui se laisse aisément deviner) comme métadiégétique [...] à sa source » (Genette 1972, 245).<sup>21</sup> Le récit pseudo-diégétique permet donc de faire l'économie d'une ou de plusieurs instances narratives intradiégétiques au profit du narrateur premier. Dans *L'Amour, la fantasia*, cette position est occupée par la narratrice historienne qui va éliminer les auteurs des documents historiques en tant que sujets de l'énonciation. La technique du récit pseudo-diégétique résulte ainsi d'un acte d'appropriation – on pourrait même dire d'usurpation – des récits des conquérants français. Du point de vue de la narration, on a affaire à une instance narrative qui incorpore à sa propre narration (récit diégétique ou récit cadre, si l'on préfère) des récits étrangers, soit en les enchâssant (récits métadiégétiques sous forme de citations), soit en évinçant leur instance narrative initiale (récits pseudo-diégétiques).

Je propose de reprendre l'expression fort pertinente forgée par Anne Donadey de « l'écriture-palimpseste » pour parler du « système de superpositions » qui caractérise le travail sur l'histoire dans le roman *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar (Donadey 1998, 103). Donadey se base elle-même sur la métaphore du palimpseste – un « parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence,

---

<sup>21</sup> Genette appelle *extradiégétique* l'acte de narration du récit cadre et *diégétique* ou *intradiégétique* tout événement raconté par cet acte. Un récit enchâssé dans ce récit premier est appelé *métadiégétique*.

l'ancien sous le nouveau » – qui avait initialement été proposée par Genette pour parler précisément d'une œuvre qui est « dérivée [...] d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation » (Genette 1982, *texte de couverture*).

Cette image du palimpseste se prête comme nulle autre image pour décrire le travail de la narratrice historienne, qui revisite certains épisodes de la première phase de la conquête de l'Algérie en se basant sur des sources à caractère testimonial qu'elle analyse et critique, puis déconstruit pour les recouvrir ensuite de sa propre inscription. L'image du palimpseste est d'ailleurs employée par la narratrice elle-même en parlant de l'un des documents, le rapport du colonel Pélissier sur l'« enfumade » d'une tribu entière dans les montagnes du Dahra :

Pélissier, l'intercesseur de cette mort longue, pour mille cinq cents cadavres sous El Kantara, avec leurs troupeaux bêlant indéfiniment au trépas, me tend son rapport et je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres. (AF 114-5)

La métaphore du palimpseste s'applique ainsi à différents aspects de la problématique de la réécriture postcoloniale de l'histoire. De manière très générale, le palimpseste pourrait servir de métaphore du « processus colonial, qui implique le violent effacement de l'histoire, de la culture, et du mode de vie d'un peuple afin de les remplacer par ceux du colonisateur » (Donadey 1998, 104-105). Comme le montre la citation concernant le rapport de Pélissier, la métaphore s'applique également à cet effacement de la perspective et du vécu de la population algérienne auquel la narratrice est constamment confrontée en travaillant avec des documents d'archives françaises : en effet, ces documents « ne sont ni objectifs ni factuels ; loin d'être le reflet de la vérité historique, ils véhiculent un imaginaire et une idéologie coloniales qui obscurcissent la réalité algérienne autant qu'ils la révèlent » (Donadey 1998, 103). Ce qui fait donc de ces documents également des palimpsestes, où une 'écriture' en a recouverte une autre sans pour autant l'avoir effacée entièrement et « où ne s'inscrit pas seulement ce que le témoin voit, ni ce qu'il écoute » (AF 293). Avant d'être écrivaine, l'historienne s'engage donc dans un travail d'enquête : les sources primaires lui servent de chantier de fouilles dont elle cherche à éclairer les concavités pour y dégager quelques traces de la population algérienne à partir desquelles elle entreprend ensuite sa reconstruction et réinscription de la perspective effacée. Enfin, à l'imitation des récits des archives françaises, qui recouvrent la perspective de la population colonisée, le texte djeba-

rien efface à son tour l'écriture des militaires, dont le texte romanesque ne présente plus que quelques traces.

En conséquence, l'entreprise de la réécriture implique un rapport complexe, conflictuel et souvent ambigu entre le récit de la narratrice et les documents des archives françaises. Pour son projet de réécriture, la narratrice dépend de ces relations<sup>22</sup> qui véhiculent le point de vue et le regard aliénant de l'ennemi et occultent justement ce que la narratrice cherche à révéler. De cette dépendance résulte paradoxalement un sentiment de reconnaissance que la narratrice n'avoue qu'avec beaucoup de réticence :

Oui, une pulsion me secoue, telle une sourde otalgie : remercier Péliissier pour son rapport [...] qui me renvoie nos morts vers lesquels j'élève aujourd'hui ma trame de mots français. [...] J'oserais presque le remercier d'avoir fait face aux cadavres, d'avoir cédé au désir de les immortaliser [...]. Péliissier « le barbare » [...] me devient premier écrivain de la première guerre d'Algérie ! [...] Péliissier, bourreau-greffier, porte dans les mains le flambeau de mort et en éclaire ces martyrs. (AF 113-114).

Cette ambiguïté du rapport culmine dans une fascination étrange de la narratrice pour les auteurs des sources, fascination qui risque par moment même de supplanter la solidarité avec leurs victimes : « Le viol ou la souffrance des anonymes ainsi rallumés devraient m'émouvoir en premier ; mais je suis étrangement hantée par l'émoi même des tueurs, par leur trouble obsessionnel. » (84) On peut donc remarquer une certaine ambiguïté de la part de la narratrice principale et de sa pratique narrative qui oscille entre fascination et inimitié, entre raturage qui efface et incorporation qui laisse transparaître, entre échange fécond et querelle violente, et qui déterminera également la mise en forme de la réécriture.

A présent, il s'agit d'étudier plus en détail les stratégies de ce travail de réécriture des documents historiques dont se sert la narratrice « comme d'un palimpseste sur lequel elle inscrit son propre texte » (Donadey 1998, 104). Cette analyse illustrera que le bricolage<sup>23</sup> hypertextuel, pour emprunter encore une expression de Genette, contribue à mettre en forme, voire en scène, l'entreprise conflictuelle et même

---

<sup>22</sup> Les témoignages conservés du côté des assiégés sont presque inexistantes, comme le précise aussi la narratrice historienne au sujet de la conquête d'Alger en 1830 : « Trente-sept témoins, peut-être davantage, vont relater, soit à chaud, soit peu après, le déroulement de ce mois de juillet 1830. Trente-sept descriptions seront publiées, dont trois seulement du côté des assiégés » (Djebar 66).

<sup>23</sup> « L'hypertextualité, à sa manière, relève du bricolage. [...] l'art de "faire du neuf avec du vieux" » (Genette, *Palimpsestes*, 556).

violente du projet de la réécriture de l'histoire que je qualifierai de véritable *querelle* des discours et des perspectives.

Afin de dévoiler et démanteler le caractère idéologique et ethnocentrique des documents historiques ainsi que l'imaginaire colonialiste qu'ils véhiculent et qui occultent le point de vue de la population algérienne, la narratrice historienne va commenter, transformer, manipuler, raturer, corriger la représentation des événements historiques dans les documents primaires. Il s'agit de montrer que cette réécriture est bien un acte qui fait violence à son intertexte : « écrire sur le palimpseste est en soi un acte de violence, puisqu'il s'agit de faire disparaître une inscription afin de la recouvrir d'une autre » (Donadey 104).

Dans un premier temps, il sera question du travail d'analyse critique des sources que la narratrice entreprend pour démasquer la relativité des points de vue véhiculés par les documents des archives françaises. Puis, j'aborderai les stratégies consistant véritablement à manipuler, c'est-à-dire à altérer, la représentation de l'histoire dans les documents d'archives.

### **3.2 Etude critique des sources**

Pour démasquer la relativité et la subjectivité des points de vue véhiculés par les documents des archives françaises, la narratrice historienne a d'abord recours à une méthodologie historique classique : l'étude critique des sources. Cette critique des sources consiste principalement à rendre visible ce qui, dans les documents-mêmes, reste souvent implicite ou opaque : la position des témoins par rapport aux événements, les circonstances de production, le système de référence socio-culturel, l'intention des auteurs par exemple.

En fin de compte, ce travail consiste à mettre en lumière différents paramètres permettant de saisir le phénomène de perspective. Trois des catégories proposées par Wolf Schmid (2008, 130-137) serviront de base : la perspective spatiale (*räumliche Perspektive*), la perspective temporelle (*zeitliche Perspektive*) et la perspective idéologique (*ideologische Perspektive*). Toute représentation testimoniale d'événements dépend de la perception spécifique du témoin, c'est-à-dire de sa position dans l'espace par rapport aux événements (perspective spatiale), de la distance temporelle entre l'acte de perception et celui de représentation (perspective temporelle) et enfin – ce qui est probablement la catégorie la plus vaste –

de l'horizon épistémologique, du système culturel de référence, et plus généralement de ce qu'on désigne par *Weltanschauung*, c'est-à-dire la vision ou la conception globale du monde de celui qui perçoit et ensuite raconte (perspective idéologique).

En exposant ces paramètres, la narratrice rend compte du perspectivisme inéluctable de toute représentation et connaissance, qui sont toujours déterminées par la position socio-historique et culturelle de celui qui les énonce. Avant d'aborder les détails de cette analyse critique, quelques remarques s'imposent au sujet de la visibilité de la narratrice elle-même et de ses méthodes de travail.

### **3.2.1 La narration réflexive de l'historienne**

La narratrice historienne montre ouvertement son travail de lecture et de réécriture des documents historiques. La narration des chapitres H présente en conséquence une réflexivité surabondante de l'instance narrative et de son énonciation : non seulement elle mentionne abondamment ses sources,<sup>24</sup> mais les nombreuses citations explicites témoignent du travail de l'historienne qui étudie différents documents afin de reconstituer l'histoire. Ce sont avant tout ses commentaires métadiscursifs récurrents qui contribuent à exposer son travail d'historienne, comme par exemple : « [j]e relis la relation de ces premiers engagements » (AF 26) et « [à] mon tour, j'écris dans sa langue, mais plus de cent cinquante ans après » (16), « je m'insinue, visiteuse importune, dans le vestibule de ce proche passé [...], suspendant mon souffle pour tenter de tout réentendre... » (17), « [j]e reconstitue, à mon tour, cette nuit [...] Mais je préfère me tourner vers deux témoins oculaires » (103) « je m'agrippe aux arêtes des mots français – rapports, narration, témoignages du passé » (113). Même lorsque la narratrice a recours à des présomptions, voire à la fiction pour combler les lacunes de l'intertexte documentaire, elle le signale ouvertement : « Je m'imagine, moi, que [...] » (16), « [j]e songe, moi, à ceux qui dorment, en ces instants, dans la ville... » (63), « [j]' imagine les détails du tableau nocturne » (104), « [j]e ne sais, je conjecture sur les

---

<sup>24</sup> Ainsi, on rencontre entre autres le journal d'Amable Matterer, les relations du baron Barchou de Penhoën, de J. T. Merle, du colonel Bartillat, du mufti Ahmed Effendi, les lettres de Montagnac, Saint-Arnaud, Bosquet, le rapport militaire de Pélissier. Certains de ces textes rapportent à leur tour des récits de témoins, comme Merle qui transcrit le récit de l'interprète Brasewitz ou la relation écrite d'un certain Bel-Gobbi (ou Gobli) mentionnée par un auteur nommé M. Jh.-P.-L. Bérard dont je n'ai pu vérifier le prénom.

termes des directives : la fiction, ma fiction, serait-ce d'imaginer si vainement la motivation des bourreaux ? » (107).

Il ne faudrait cependant pas prendre cette mise en scène de l'énonciation et des procédures par lesquelles la narratrice s'autorise et s'approprie le discours pour une stratégie d'objectivation de sa propre représentation de l'histoire : les chapitres historiographiques de *L'Amour, la fantasia* mettent en scène un sujet de l'énonciation qui n'est plus en mesure (ni ne prétend l'être) d'énoncer des vérités objectives et qui souligne le caractère subjectif, construit et relatif de toute représentation et de tout discours. La métaréflexivité poussée, ainsi que le travail d'analyse critique des sources révèlent une conception de l'histoire non pas comme représentation objective de la réalité, mais comme construction discursive. C'est précisément ce caractère inévitablement construit et relatif des représentations de l'histoire véhiculées par les archives françaises que la narratrice historique s'efforce d'exposer en insistant sur les circonstances déterminant d'abord l'observation des témoins, puis la production de leurs récits.

### 3.2.2 *Perspective spatiale et temporelle*

Le degré de visibilité tant de la position à partir de laquelle le témoin perçoit les événements que des circonstances de production des récits varie considérablement selon les sources.

Le récit de Bartillat, par exemple, qui relate l'entrée d'une avant-garde dans la ville d'Alger pour préparer l'arrivée de l'armée française, se présente sur un mode presque entièrement non-embrayé<sup>25</sup> et impersonnel, bien que Bartillat se trouve parmi les officiers dont il est question au début de l'extrait suivant:

Les officiers envoyés par le général en chef avaient l'ordre de s'entendre avec le dey pour l'établissement du quartier-général. [...] Les Français descendirent de cheval, entrèrent dans une cour pavée en marbre, rafraîchie par une grande fontaine, également en marbre, qui en occupait un des coins ; un citronnier de vingt-cinq ou trente pieds s'élevait en face. [...] Après quelques révérences, un compliment par interprète, le dey, selon l'usage oriental, fit apporter un grand bolle [sic] de limonade

---

<sup>25</sup> Avec la distinction entre des textes de type embrayé et non-embrayé, Maingueneau rend compte de cette « possibilité qu'a le locuteur de produire des énoncés qui ne contiennent pas de marques renvoyant à leur situation d'énonciation » (Maingueneau 2005, 52) : « La présence ou l'absence d'embrayeurs permet d'opposer les énoncés qui organisent leurs repérages par rapport à la situation d'énonciation (plan embrayé) et ceux qui sont en rupture avec elle, qui construisent leur repérages par un jeu de renvois internes au texte (plan non-embrayé) » (Maingueneau 2002, 210).

glacée, en but le premier, la fit passer aux Français, ensuite aux ministres, la suite l'acheva. (Bartillat 1831, 63-64)

Bartillat procède à un débrayage énonciatif et actantiel complet et rien n'indique dans cette relation que son auteur a effectivement été témoin de cette scène. La narratrice introduit un simple complément circonstanciel pour faire ressortir l'angle de vue sous lequel la scène a été initialement perçue :

A la Casbah, soucieux jusqu'au dernier moment de sa dignité, Hussein se contente d'accueillir le contingent d'avant-garde, arrivé deux heures auparavant. Le colonel de Bartillat, le responsable, sera également l'auteur d'une publication décrivant cet instant. *Par ses yeux*, nous découvrons la première cour du palais et son citronnier, l'offrande de la même limonade en signe d'hospitalité. (AF 65 ; *italique ajouté*)

Contrairement à ce débrayage total, la narratrice précise par exemple au sujet de J. T. Merle, un directeur d'un théâtre parisien qui suit l'expédition en tant que secrétaire du général en chef, que « ce publiciste [...] ne s'attache qu'à décrire son rôle dérisoire » (53) et que « [c]haque jour, il signale où il se trouve, ce qu'il voit (des blessés à l'infirmerie, observés à défaut d'ennemis rencontrés au combat...) » (45-46). La narratrice insiste sur cette position de « témoin installé sur les arrières de l'affrontement » (45) pour souligner qu'il « est sans cesse à la traîne du combat décisif ; il n'est jamais témoin de l'événement » (53).

En ce qui concerne le journal d'un capitaine du nom de Matterer, la narratrice s'efforce de saper l'effet d'immédiateté suggéré par le genre du journal qui repose sur la proximité temporelle de l'énonciation avec les moments de l'action (« Il regarde et il écrit, le jour même », 15). En soulignant la distance géographique de Matterer par rapport aux événements observés. Ainsi, la narratrice précise que « Amable Matterer, verra, depuis le *Ville de Marseille* [vaisseau de la flotte française; V.T.], les combats s'enfoncer progressivement dans les terres [...] même s'il répète maintes fois 'j'écris, l'épée au côté' » (AF 27).

Pour donner un dernier exemple dans lequel l'étude critique de la narratrice porte sur la perspective temporelle, je renvoie au traitement du récit de l'aide de camp du général Berthezène nommé Barchou de Penhoën qui, comme la narratrice le précise pour opposer ce document à celui du directeur de théâtre Merle, « va nous plonger au sein même des combats » (27). Dans le cas de Barchou, la narratrice va cependant insister sur la distance entre les événements relatés et l'instant ainsi que les circonstances de production du récit. Ainsi, elle précise que Barchou « repartera un mois après la prise de la Ville; au lazaret de Marseille, en août 1830, il

rédigera presque à chaud ses impressions de combattant, d'observateur et même, par éclairs inattendus, d'amoureux d'une terre qu'il a entrevue sur ses franges enflammées » (AF 27-28). Ce n'est donc pas en tant que diariste que Barchou rédige son récit, mais plutôt, comme le souligne la narratrice, en tant que mémorialiste : « Un mois après, Barchou se souvient donc et écrit » (31). Plus la distance temporelle entre l'observation et le témoignage se fait grande, moins la représentation des événements est susceptible d'être exacte.

Cette analyse critique de la perspective spatiale et temporelle montre donc, d'une part la position d'observation des témoins par rapport aux événements relatés, et d'autre part, les conditions de production des témoignages, et contribue ainsi à mettre en lumière la relativité des représentations et à mettre en question leur objectivité. Comme le montre par exemple le journal personnel du capitaine Matterer, les indications de la narratrice précisant la position du témoin s'inspirent des documents eux-mêmes, ce qui ne devient cependant perceptible qu'en les confrontant directement au texte romanesque. Ainsi, le journal de Matterer présente en abondance de telles indications et je me contenterai d'en citer quelques unes à titre d'exemple: « Ce matin nous voyons *avec nos longues-vues* des attaques *sur le penchant* de la dernière montagne près d'Alger », « *On entend* pourtant des coups de canon *dans le lointain* » (115), « Aujourd'hui nous apprenons qu'hier, il y a eu une grande bataille » (Matterer, 114 -116, *italique ajouté*). Selon la visibilité du point de vue des témoins à l'intérieur de leurs documents, le degré des manipulations de la narratrice historienne va varier : tantôt son travail se limite à mettre en évidence les indices de la subjectivité des auteurs des documents, tantôt la narratrice se voit obligée de souligner la perspective par des rajouts et des commentaires.

### 3.2.3 *Perspective idéologique*

La narratrice ne se contente cependant pas de recadrer les relations dans un espace-temps. Ses commentaires portent aussi sur des facteurs culturels, émotionnels, psychologiques, idéologiques, qui influencent la représentation de tout témoin.

### 3.2.3.1 Relativité du système de référence culturelle

Dans un premier temps, la narratrice va attirer l'attention sur la relativité du système de référence des textes. Comme exemple, je retiens le premier chapitre historiographique, qui est principalement basé sur le journal du capitaine de frégate Matterer, dont il a déjà été question plus haut. Djébar reprend et transforme le début d'une entrée de son journal qui date du jour où la flotte française atteint la ville d'Alger : « 13 Juin, 5 heures du matin. – Aujourd'hui dimanche jour de la Fête-Dieu, nous voyons encore une fois la terre d'Alger » (Matterer 1960, 72). Dans sa version, la narratrice prend soin de préciser le type de calendrier auquel le capitaine renvoie comme s'il s'agissait d'une valeur universelle : « Cinq heures du matin. C'est un dimanche ; bien plus, le jour de la Fête-Dieu *au calendrier chrétien* » (AF 14 ; *italique ajouté*). Ce faisant, la narratrice expose la relativité non seulement de la datation, mais de tout un système culturel de référence auquel elle appartient.

Un autre exemple concerne la question du nom de la citadelle que l'armée française bombardait et fit exploser pendant le siège d'Alger en juillet 1830 et dont la destruction décida de la prise de la ville. La narratrice évoque cette scène de l'explosion dans le chapitre III de la première partie comme une des étapes décisives de la chute de la ville d'Alger, et elle mentionne une confusion concernant le nom de ce fort :

Explosion donc du « Fort Napoléon » : les soldats français, qui ne connaissent, en fait d'empereur, que le leur, baptisent ainsi le Fort l'Empereur, dit « Fort Espagnol », ou plus exactement « Bordj Hassan ». (AF 46)

Il faut d'abord préciser que dans ce passage, la narratrice historienne rassemble des informations éparses qu'elle a recueillies dans différents documents. La confusion au sujet du nom du fort se retrouve notamment dans les récits de Merle et de Barchou :

Le lieu occupé par Charles-Quint, dans son expédition de 1541, est devenu l'emplacement du fort appelé château de l'Empereur par les Européens, Sultan-Calaci par les Turcs. [...] mais du nom du château de l'Empereur, qu'ils [nos soldats] lui entendaient donner, ils avaient fait celui de fort de Napoléon. Pour les soldats français, il n'y a qu'un empereur, l'empereur des Pyramides, d'Austerlitz, de la Moskowa ; et puis ce Corse a-t-il laissé place sur la terre à quelque autre nom que le sien ? (Barchou 1835, 230-231)

Le château de l'Empereur fut bâti, vers la fin du seizième siècle, à l'endroit même où Charles-Quint avait placé sa tente impériale. Les travaux

en furent ordonnés par Hassan, qui lui donna son nom. Il reçut, plus tard, celui de Soltanié-Calessi (Fort-du-Sultan). Ce sont les Européens qui lui ont donné le nom sous lequel il est connu. (Merle 1831, 202).

A ces deux sources il faut encore ajouter celle du Hadj Ahmed Effendi qui parle du bombardement et de l'explosion d'un « fort situé sur le flanc de la montagne et appelé *le fort espagnol* » (Effendi 1863, 12). Ces dénominations multiples du fort illustrent l'importance qui revient à la procédure de nomination d'un territoire conquis, à savoir à la prise de possession symbolique, car comme le souligne la narratrice : « Qu'est-ce qu'une victoire si elle n'est pas nommée ? » (AF 83). Pour s'approprier un territoire, il faut lui imposer l'inscription du vainqueur, ce qu'illustrent les différents noms donnés au fort d'abord par les Turcs, puis par les Français. Cette énumération des noms souligne leur relativité tout en introduisant déjà une première stratégie de reconquête de la narratrice : en effet, celle-ci ne s'arrête pas à signaler les remarques d'un membre de l'état-major sur le fait qu'il fût à tort appelé « Fort Napoléon » par les soldats de l'armée française, mais elle rectifie à son tour la représentation de Barchou en posant le nom que la population algérienne donne à ce bâtiment comme étant l'appellation la plus appropriée. Par ce moyen, la narratrice délégitime et décrédibilise un peu plus les discours des conquérants : Merle, certes, mentionne le nom donné au fort par la population arabophone, mais en présumant que l'appellation utilisée par les conquérants français soit nécessairement la plus répandue ne diffère finalement pas de cet ethnocentrisme et de l'ignorance des simples soldats dont il est question dans le récit de Barchou. Dans le cadre d'une seule phrase apparemment anodine portant sur le nom d'une fortification, la narratrice met ainsi en scène l'importance qui revient aux représentations pour la conquête symbolique. Elle critique, voire discrédite la représentation des sources primaires et procède encore une fois à sa propre reconquête du discours de l'Histoire.

### *3.2.3.2 Critique de l'imaginaire colonialiste et du discours de légitimation*

Cet exemple montre que la narratrice ne se contente pas de signaler la relativité des systèmes de référence des sources étudiées, mais qu'elle va également procéder à une critique de l'idéologie colonialiste et ethnocentrique sous-tendant les représentations. Je propose d'illustrer cette critique idéologique au moyen de deux stratégies qui consistent, d'une part, à démanteler le système de représentation

idéologique et ethnocentrique du discours colonialiste, d'autre part, à repérer des contradictions internes pour subvertir le discours de légitimation des conquérants. Le traitement du récit de J.T. Merle par la narratrice est un exemple de cette critique de la perspective idéologique : lorsque celui-ci visite, plein de curiosité, trois prisonniers blessés, la narratrice précise qu'il « leur offre – comme aux animaux blessés au zoo – des morceaux de sucre » (AF 51). Cette réprimande de la narratrice ne se fonde pas uniquement sur le geste condescendant de Merle, mais – ce qui ne devient perceptible qu'en consultant le texte original – sur l'exotisme de la représentation de cette scène qui se caractérise entre autres par le recours au champ lexical des animaux et du sauvage qu'emploie Merle pour décrire l'un des hommes en particulier : la « férocité était peinte » dans les traits du visage de cet homme et ses yeux « remuaient d'une manière convulsive dans leur orbite », ce qui donnait à sa physionomie « un air sauvage » (Merle 1831, 169-70). Il le compare encore à un « tigre blessé dans sa cage » (ibid., 170) qui se jette sur le morceau de sucre « avec l'avidité d'un vautour qui fond sur sa proie » (ibid., 172). On retrouve donc là l'imaginaire colonialiste qui présente les indigènes comme des êtres incivilisés et sauvages et qui sous-tend le discours de légitimation de la mission civilisatrice de l'Occident. Toujours au sujet du récit de Merle, la narratrice souligne explicitement le caractère construit et arrangé de ses représentations qu'elle compare à une mise en scène : « Nous sommes désormais en plein théâtre, celui que Merle a l'habitude de produire à Paris », ou « Ce dernier tableau conclut la fiction de Merle, ainsi échafaudée sous nos yeux » (AF 51). Ce dernier exemple illustre bien le travail d'évaluation et de critique qui peut par moment tourner au réquisitoire, et dont la fonction est de remettre en question la crédibilité des représentations. Le récit du directeur de théâtre Merle représente un cas un peu particulier, étant donné qu'elle devient la cible non seulement de commentaires analytiques, exposant l'idéologie colonialiste des représentations de cet auteur, mais aussi d'une critique et d'une évaluation acerbes qui basculent parfois – comme on le verra plus loin – dans la dérision.

Comme vu précédemment, la narratrice thématise et critique le système de représentations colonialistes et ethnocentriques des sources au moyen de commentaires. Une autre de ses démarches consiste à déconstruire les tentatives de légitimation de ces discours en exposant leurs contradictions internes. Ainsi, en contrastant des passages tirés des documents, la narratrice démasque les incohérences et les failles des représentations célébrant en surface la noblesse et la

beauté de la conquête militaire sans pourtant pouvoir véritablement passer sous silence les horreurs et les crimes de cette entreprise ainsi que la souffrance qu'elle a causée. Dans l'une de ses lettres, Bosquet une scène de pillage et se montre séduit par la « poésie [...] dans les détails de la scène, qui fait le fond de la razzia » (AF 81, Bosquet 1894, 91). Montagnac se réjouit dans une lettre du « petit combat [qui] offrait un coup d'œil charmant » et ne voit dans cette même razzia rien d'autre qu'un « panorama délicieux et une scène enivrante » (AF 81, Montagnac 1885, 140). Cependant, ces descriptions exaltées contrastent avec certains détails cruels que les récits ne peuvent taire : comme ces sept femmes (AF 82)<sup>26</sup> assassinées au cours de la razzia en question pour avoir insulté quelques cavaliers d'une tribu alliée aux Français, ou ce pied de femme, coupé pour un bracelet.<sup>27</sup> Bosquet « évoque ce pied coupé de femme anonyme, coupé à cause du 'khalkhal'... Soudain les mots de la lettre entière ne peuvent sécher du fait de cette incise : indécence de ces lambeaux de chair que la description n'a pu taire. » (AF 83) En raison du contraste entre les « phrases harmonieuses des épîtres » et ces scènes brutales, que les auteurs des récits de la conquête de l'Algérie évoquent souvent comme en passant, ces détails deviennent selon la narratrice « comme des scrofules de [leur] style » (82).

### 3.2.3.3 Analyse critique de l'intention des auteurs des documents primaires

La révélation de ces contradictions contribue à subvertir le discours des militaires qui tentent de justifier l'entreprise de la conquête coloniale dans leurs représentations. L'étude critique des sources utilisées par la narratrice entame aussi la question de l'intention qui sous-tend ces témoignages. Selon la narratrice, le « mot » fait certainement fonction d'« ornement pour les officiers qui le brandissent comme ils porteraient un œillet à la boutonnière », mais l'écriture deviendra surtout « l'arme par excellence » : « Toute une pyramide d'écrits amoncelés en apophyse superfétatoire occultera la violence initiale » (AF 67). Cette principale fonction de l'écriture qui consisterait à embellir et à justifier les entreprises guer-

<sup>26</sup> « Plusieurs femmes - j'en ai vu sept - ont été blessées, et sont restées à moitiés mortes sur les débris du douar, qui a été pillé en entier. » (Bosquet 1894, 94)

« De pauvres femmes ont été blessées et d'autres tuées, par leur faute. Elles les ont accueillis en criant « Voilà les baptisés ! » c'est une grande injure pour des Musulmans, et les coups de fusils se sont réunis sur le point d'où partaient les injures. » (Bosquet 1877, 291-2)

<sup>27</sup> « Un Douair a coupé le pied d'une pauvre jeune femme pour avoir plus vite les anneaux qu'il ne pouvait arracher!!... » (Bosquet 1894, 95)

rières n'est d'ailleurs pas une invention nouvelle et la narratrice compare ces récits de militaires du 19<sup>e</sup> siècle à celle de Jules César : « Écrire sur la guerre d'Afrique - comme autrefois César dont l'élégance du style anesthésiait *a posteriori* la brutalité de chef » (83). « Les mots enrobent » (84) donc, et ils inscrivent sur le plan symbolique la victoire et la conquête du territoire. Ce faisant, ils recouvrent – comme dans un palimpseste – les inscriptions antérieures, la perspective de ceux qui succombent.

Là encore, en ce qui concerne la question de l'intentionnalité des auteurs de tels témoignages, les écrits du directeur de théâtre J.T. Merle représente un cas particulier : sa présence sur les lieux n'étant pas motivée par sa participation aux événements militaires, la narratrice se formalise de son sensationnalisme confondant cette guerre avec les spectacles qu'il a l'habitude de produire à Paris : « Il est venu là comme au spectacle : il est vrai qu'il dirige, à Paris, le Théâtre de la Porte-Saint-Martin » (45). Elle le situe conséquemment dans une « zone trouble » : « Le scribe professionnel, quand il erre mal à propos sur le terrain où la mort s'est dressée, vit un destin soudainement étriqué : ni guerrier lancé dans le chahut du combat, ni charognard se précipitant sur les restes du butin... » (52) et le compare « à ce peintre de marine Gudin qui, au lendemain de l'engagement de Staouéli, parce qu'il s'est travesti, par jeu, d'une des dépouilles traînant sous une tente arabe, s'est fait arrêter par un officier scrupuleux qui l'a pris pour un pillard » (53). Merle devient ainsi la caricature du reporter qui exploite la conquête militaire d'Alger pour satisfaire le goût de sensations et d'exotisme de son public.

#### 3.2.3.4 Critique de la conception historiographique

L'analyse critique de la perspective idéologique se rapporte aussi à une conception de l'historiographie qui accorde une place privilégiée, voire exclusive à l'écriture comme unique support valable de l'étude et de la représentation de l'histoire.

En l'absence de sources historiques documentaires du côté de la population algérienne, la narratrice dépend des archives françaises. Même si les sources écrites semblent occuper une position privilégiée dans les chapitres H, le roman n'accorde pas pour autant la fonction de support privilégié de l'historiographie à l'écriture. Le roman déconstruit et déhiérarchise cette dichotomie apparente qui semble opposer écriture/homme/Occident/archives écrites/infaillibilité à oralité/femme/Orient/transmission orale/faillibilité. En effet, la narratrice subvertit

l'autorité des archives écrites par rapport à la transmission orale en ce qu'elle met en question le rôle des documents écrits comme étant les uniques sources fiables dignes de l'intérêt des historiens.

D'abord, la structure du roman compense, au moins dans l'idée, cette prédominance des archives françaises dans les chapitres H, en incluant d'autres types de sources telles que la peinture et surtout la transmission orale. Ainsi, la troisième partie du roman est ostensiblement placée sous le signe de l'oralité : mis à part le témoignage de Pierre Leulliette (cf. *infra* chap. *Transfocalisation*), l'épisode de la Guerre d'Algérie est uniquement abordé à travers des témoignages oraux de femmes algériennes. Or, ces oppositions écriture/oralité –hommes/femmes – Europe/Afrique ne sont qu'apparentes : l'écriture des deux premières parties n'est pas exclusivement celle des conquérants français, mais également celle des trois jeunes filles cloîtrées, celle du père qui écrit à la mère de la narratrice, celle de son fiancé et futur mari qui lui adresse des lettres d'amour, etc. En revanche, dans la troisième partie, la narratrice intègre également des textes d'auteurs français, notamment ceux d'Eugène Fromentin, de Pierre Leulliette et de Pauline Rolland.<sup>28</sup> Les témoignages des femmes algériennes sur la Guerre d'Algérie constituent un discours contestataire et rappellent que les archives écrites sont loin de représenter fidèlement la réalité historique, mais qu'elles sont 'pleines' de lacunes et de silences. En intégrant ainsi la transmission orale dans l'historiographie, la narratrice démasque la relativité des représentations dans les témoignages des conquérants français. Elle critique d'ailleurs explicitement la conception historiographique positiviste qui surestime la valeur épistémologique du document écrit :

*Les historiens perdent celui-ci [le vieux Berkani] de vue [...]. Aïssa el Berkani partit avec sa "deira" au Maroc. Au-delà d'Oudja, sa trace disparaît dans les archives — comme si "archives" signifiait empreinte de la réalité! » (AF 251).*

La narratrice qui nomme la plupart du temps les auteurs des citations et des sources qu'elle consulte, ne fournit cependant aucune autre indication bibliographique (titre, éditeur, localisation)<sup>29</sup> qui permettrait de retrouver et de consulter les

---

<sup>28</sup> Pauline Roland est une féministe et socialiste française qui fût condamnée à dix ans de déportation en Algérie pour avoir participé dans la résistance parisienne au coup d'État du 2 décembre 1851. Djébar lui consacre un chapitre intitulé « Pauline » dans lequel elle cite des extraits de lettres que Rolland avait écrites pendant cette période.

<sup>29</sup> Les deux textes que la narratrice traduit à l'oral pour les femmes de sa tribu, à savoir le témoignage de Leulliette ainsi que le Journal de Fromentin, représentent une exception à cette observation : dans des notes en bas de page, elle fournit respectivement le titre, l'éditeur et l'année de publication du témoignage de Leulliette (293), et le titre du récit de voyage de Fromentin (235).

écrits « de ces capitaines oubliés » et dont les mots sont « couchés dans des volumes perdus aujourd'hui dans des bibliothèques » (84). Cette omission des références bibliographiques exactes n'est donc pas une simple liberté romanesque visant à alléger le récit des éléments péritextuels qui correspondent aux méthodes traditionnelles de l'historiographie universitaire. C'est une manière de souligner le caractère éphémère et relatif, non seulement des documents d'archives écrites, mais de la représentation de l'histoire en général : celle-ci n'est donc ni univoque, ni immuable, ni définitive, mais au contraire plurielle et sans cesse à recommencer, à réinterroger et à reformuler. C'est précisément à l'étude de cette reformulation mise en place par la narratrice historienne que le chapitre suivant est consacré.

### **3.3 Techniques de manipulation**

Comme le travail intertextuel à l'œuvre dans le roman est extrêmement riche et complexe, l'analyse d'exemples de stratégies et de procédures dans cette partie ne prétend pas fournir une liste exhaustive. L'intérêt de cette analyse est avant tout d'illustrer la diversité et la complexité de l'enchevêtrement des strates énonciatives qui résultent de cette interrogation originale de l'histoire s'opérant au moyen d'un dialogue intertextuel.

#### **3.3.1 *Mise en perspective***

Par *mise en perspective* je n'entends pas les commentaires analytiques précisant la position des témoins par rapport aux événements dont il a été question plus haut. Par cette expression, je désigne des manipulations qui modifient les représentations des événements dans les sources de manière à y inscrire explicitement la délimitation du champ de visée et de l'horizon épistémologique de leurs auteurs. La narratrice travaille et forge les textes de manière à produire des effets de perspective. A titre d'exemple, je retiens deux courts passages où la mise en perspective s'opère une fois au moyen d'une modalisation, et l'autre fois par un rajout.

---

Je précise cependant que pour ce qui est du texte de Fromentin, le titre n'est pas correct, puisqu'il y est question d' « Un été au Sahara » au lieu de « Un été dans le Sahara ».

Par moment, la narratrice historienne relativise certaines présomptions injustifiables que les auteurs des documents historiques présentent comme des faits avérés, mais dont la justesse est douteuse, souvent invérifiable, en les modalisant. Ainsi, dans le récit de l'arrivée de la flotte française devant Alger par le baron Barchou, on tombe sur un passage qui décrit la réaction et les pensées du Dey Hussein face à ce spectacle, sans pour autant préciser comment l'auteur aurait eu connaissance de ce qu'il présente sous forme d'une assertion.

Des milliers de spectateurs, dont les yeux inquiets comptaient nos vaisseaux, en couvraient les gigantesques gradins : [...] Mais ce spectacle ne troubla point Hussein, qui, la lunette en main, le contemplait du haut de la Casaba [sic] ; loin de là, considérant toute cette multitude de vaisseaux comme une proie qui venait se livrer à lui, il se réjouit en son cœur de trouver, dit-on, cette proie plus magnifique encore qu'il n'aurait osé la rêver. (Barchou 1835, 127-28)

Cet extrait se retrouve de manière légèrement transformé dans *L'Amour, la fantasia* : la référence intertextuelle devient évidente lorsqu'on compare les deux passages, bien que la narratrice historienne ne précise pas sa source. En effet, dans le chapitre « I » de la première partie du roman, il n'est même pas encore question du baron Barchou (dont le récit ne sera mentionné que deux chapitres plus loin), seulement du journal tenu par Amable Matterer.

Des milliers de spectateurs, là-bas, dénombrent sans doute les vaisseaux. [...]  
Je me demande, comme se le demande l'état-major de la flotte, si le dey Hussein est monté sur la terrasse de sa Casbah, la lunette à la main. Contemple-t-il en personne l'armada étrangère ? Juge-t-il cette menace dérisoire ? [...] Le dey se sent-il l'âme perplexe, peut-être même sereine [...] ? (AF 16)

Mis à part l'incise « dit-on » dans le texte de Barchou, qui introduit une connotation autonymique et renvoie à une source que l'auteur ne spécifie pourtant pas (ce qui constitue un autre point commun entre la version romanesque et le document primaire), l'attitude du locuteur par rapport au contenu de son énoncé (exprimé par l'assertion) est celle d'un jugement de vérité. Cette prétention à l'objectivité de la représentation du Dey est relativisée par la narratrice, d'une part, grâce au modalisateur « sans doute », et d'autre part, par la transformation de l'assertion en interrogation. Le jugement de vérité de Barchou est ainsi suspendu et la représentation du Dey présentée comme une simple supposition, une possibilité, dont l'adéquation référentielle n'est pas définitivement décidable. De telles manipulations passent en général inaperçues et ne peuvent être repérées qu'en

comparant le récit de la narratrice historienne avec les hypotextes sur lesquels elle base sa réécriture.

Le deuxième exemple de mise en perspective consiste en un rajout mineur par la narratrice : il s'agit de la scène montrant un cavalier arabe qui – en se rapprochant de l'armée française qui débarque – est atteint par une balle et tombe de sa monture. Cet épisode est décrit et par Barchou et par Matterer :

Nous aperçûmes un Arabe caracolant bien au delà de nos avant-postes (...) On s'empressa de répondre avec un obusier, pour montrer que nous avions de l'artillerie. (...) Atteint d'un coup (...) l'Arabe et son cheval bondirent au choc de l'obus; ils chancelèrent une ou deux secondes, puis tombèrent pour ne plus se relever. De grandes risées, il faut bien le dire, s'élevèrent parmi nous (...). (Barchou 1835, 135)

Chez Matterer, qui évoque une scène semblable, il est cependant question de tout un groupe de cavaliers :

On leur [« sur des groupes de bédouins à cheval qui étaient placés sur le sommet d'une petite montagne »] lançait des obus; je les suivis des yeux. C'était un vrai plaisir de les voir tomber et éclater au milieu de cette canaille qui courait çà et là au moment de l'explosion. J'en ai vu tomber trois de leurs chevaux. [...] Cela faisait rire et amusait beaucoup la troupe [...]. (Matterer 1960, 89)

Djebar recueille cette scène (sans indiquer ses sources) et introduit un détail supplémentaire qui contribue à sa mise en perspective :

[...] un cavalier arabe vient à proximité des avant-postes caracolant sur une colline. Les obusiers le visent ; il tente d'éviter le feu qui arrive, mais touché, il tombe à la renverse. *Homme et bête disparaissent derrière un tertre* ; cette première chute arabe déclenche un hurra de rires et de haros. (AF 26 ; italique ajouté)

Le segment en italiques représente un rajout par rapport aux représentations des deux militaires qui ne précisent que la chute du cavalier touché. Djebar reprend l'indication de Matterer qui précise l'emplacement des cavaliers « sur le sommet d'une petite montagne » pour laisser disparaître le cavalier atteint et son cheval derrière celle-ci, introduisant ainsi un élément qui inscrit un effet de perspective imitant le champ visuel limité de la position des témoins.

### 3.3.2 *Refocalisation*

D'abord, il me faut distinguer entre *transfocalisation* et *refocalisation* pour désigner respectivement la réécriture d'une scène, d'un épisode, d'une histoire en

changeant le point de vue à partir duquel les événements sont perçus (cf. *Transfocalisation* ci-dessous) et la stratégie qui consiste à déplacer le foyer à l'intérieur d'un récit et à recentrer par ce moyen l'attention sur des aspects qui paraissent auparavant marginaux sans pour autant changer le foyer de la perception à travers lequel les éléments de l'univers diégétique sont décrits.

Ce que je qualifie de *refocalisation* relève d'abord d'un travail de déconstruction et de relecture critique qui cherche à dénicher dans les documents primaires des traces révélant le sort de femmes algériennes. Comme je l'ai déjà fait remarquer plus haut, la narratrice se sert des documents comme chantier de fouilles sur lequel elle tente de découvrir des traces de la population algérienne qu'elle recueille pour les intégrer à sa propre reconstruction de l'histoire. Ainsi, dans le récit de Barchou, la narratrice tombe sur quelques lignes mentionnant deux femmes que le militaire avait aperçues sur le champ de bataille de Staouéli. C'est le seul élément du récit détaillé de cette bataille que la narratrice reprend et cite explicitement et l'on peut rajouter fidèlement à l'original. La narratrice explique d'ailleurs ce procédé de sélection et de recyclage : « Du combat vécu et décrit par le baron Barchou, je ne retiens qu'une courte scène, phosphorescente, dans la nuit de ce souvenir » (AF 30).

« Des femmes, qui se trouvent toujours en grand nombre à la suite des tribus arabes, avaient montré le plus d'ardeur à ces mutilations. L'une d'elles gisait à côté d'un cadavre français dont elle avait arraché le cœur ! Une autre s'enfuyait, tenant un enfant dans ses bras : blessée d'un coup de feu, elle écrasa avec une pierre la tête de l'enfant, pour l'empêcher de tomber vivant dans nos mains ; les soldats l'achevèrent elle-même à coups de baïonnette. » (AF 31, Barchou 1835, 176)

La narratrice « recueille scrupuleusement l'image » de ces « deux guerrières entrevues de dos ou de biais, en plein tumulte », mais en fin de compte, ce n'est que grâce à « l'aide de champ à l'œil incisif » (AF 31) qu'elle parvient à préserver cette scène. Ainsi, le procédé de la refocalisation soulève la problématique du rapport ambigu que la narratrice entretient avec les représentations dans les sources : aussi critique et violente que son attitude puisse être vis-à-vis de ces textes, la narratrice en dépend néanmoins. Si elle conclut le passage par les mots : « ces deux héroïnes entrent ainsi dans *l'histoire nouvelle* » (31, italique ajouté), on y retrouve toute cette ambiguïté. Cette formule de l' « histoire nouvelle » pourrait aussi bien se référer au projet de réécriture de la narratrice qu'à ce qu'on qua-

lifie communément d' « époque contemporaine » et qui, pour les historiens français, commence avec la Révolution.

Sans le récit de Barchou, ces deux femmes algériennes seraient tombées dans l'oubli, mais grâce à ce témoignage, elles font dorénavant partie de cette histoire nouvelle de la France. Le passage de son récit dont il vient d'être question est d'autant plus significatif que cette partie de l'histoire coloniale qui concerne le sort des femmes et de la population civile en situation coloniale a été si souvent passée sous silence par l'historiographie officielle française. En plaçant les deux femmes au centre de son regard sur cette bataille, la narratrice en fait un mémorial littéraire de toutes celles que les historiographies nationales se focalisant sur les représentations des événements militaires, politiques et économiques ont éclipsées. En recentrant sa réécriture sur ces histoires qui se passent en marge des champs de batailles, ce n'est pas seulement le récit de Barchou qui subit un décentrement, mais l'historiographie traditionnelle en général.

Ainsi, la technique de la refocalisation participe bien de cette pratique violente de la réécriture qui découpe et déconstruit l'intertexte documentaire pour ensuite procéder à la réinterprétation de l'histoire à partir du point de vue des femmes.

### 3.3.3 *Corrections*

Certaines des manipulations qu'entreprend la narratrice historienne se présentent sous forme de *corrections* de données telles que les noms de lieux ou de tribus que les auteurs des documents déforment ou ignorent. La narratrice s'autorise à rectifier ces erreurs provenant des envahisseurs français. Sa légitimation reposant sur son appartenance à la culture algérienne, elle ne prend la plupart du temps pas la peine de signaler et de justifier ces corrections qui passent donc en général inaperçues. On verra encore que certaines corrections témoignent non seulement de son savoir, mais également de sa partialité et de la subjectivité du regard de la narratrice historienne en tant que femme algérienne.

On a déjà vu au sujet de l'exemple de la confusion autour de l'appellation du fort de l'Empereur, dont il a été question plus haut, que les noms se prêtaient particulièrement à la (re)conquête et la (re)possession symbolique de l'histoire ; ce pourquoi je retiens ici la correction presque systématiquement de l'orthographe de noms de lieux et de personnes ainsi que des titres de dignitaires transcrits de l'arabe.

Dans le rapport du colonel Pélissier, celui-ci dit avoir placé son « camp à Oued Bel Amria » (Pélissier 1971,<sup>30</sup> 145), et mentionne encore différentes tribus des noms de Beni Zentis, Tazgait, Forkas, Médiouna (ibid., 152), Achacha (157) ainsi qu'un homme nommé Ben Nekah « qui était dans cette contrée le Kalifa de Boumaza » (152). Dans le roman, Djébar modifie systématiquement l'orthographe de ces noms : il y est question d'un « lieu-dit 'Ouled el Amria' » (AF 96), des Beni Zeltoun, Tazgart, Madiouna, Achach (108), et enfin de « Ben Nakah, un khalifa de Bou Maza pour cette région » (107). Le nom du guide de Pélissier représente un autre exemple particulièrement intéressant : Pélissier mentionne à plusieurs reprises un certain « *Hadj-el-Caïn* » (Pélissier 1971, 146) que Djébar transformera en « Hadj el Kaim » (AF 97). On peut supposer qu'elle cherche à éviter la connotation fratricide que le nom Caïn introduit : ce guide est le chef du « maghzen » qui accompagna Pélissier, c'est-à-dire l'un de ces cavaliers indigènes qui se mirent au service de l'armée française. Elle remplace donc ce nom parlant par un autre, à l'association plus noble, qui renvoie probablement au titre de dignité turc « Caïmacan ».<sup>31</sup>

Je retiens enfin dans cette catégorie des corrections de noms, ce que je propose de considérer comme une riposte. Il est question d'une faute d'orthographe que Djébar introduit peut-être volontairement lorsqu'elle parle de l'ouvrage de cet « honorable universitaire du nom de Gauthier » (110). En effet, le nom du professeur de l'université d'Alger dont il est question s'écrit sans « h » ; il s'agit d'un certain E.-F. Gautier dont l'ouvrage cité par Djébar s'intitule *L'Algérie et la métropole* (1920). Elle imite par ce rajout le maniement pas toujours cohérent de la transcription des noms arabes que l'on pourrait interpréter comme une preuve d'ignorance des conquérants français de la culture et des langues du peuple qu'ils tentent de soumettre.

---

<sup>30</sup> J'ai consulté une reproduction du rapport officiel du colonel Pélissier en annexe du volume 51 de la Revue Africaine consacré à l'affaire des grottes du Dahra. Ce numéro a été publié initialement par la Société Historique Algérienne en 1907 et réimprimé en 1971 par la maison d'édition du Lichtenstein Kraus Reprint.

<sup>31</sup> Ce titre turc est lui même un emprunt à l'arabe, composé de « qā'im » (participe présent de qāma « se tenir ») et de « maqām » (« lieu ») cf. l'entrée du dictionnaire en ligne du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (<http://www.cnrtl.fr/etymologie/caimacan>; interrogation du 06.12.2011)

### 3.3.4 *Ecrire l'oral par dessus l'écrit*

Dans la partie précédente consacrée au travail d'étude critique des sources, il a déjà été question du fait que le roman subvertit l'autorité des sources écrites. Dans la troisième partie du roman, cette mise en question de la suprématie de l'écriture culmine dans une confrontation directe et unique en son genre des deux formes de transmissions, l'oralité et l'écriture. Il s'agit d'une prise d'otages par Saint-Arnaud parmi les membres de la tribu d'origine de la narratrice en 1843, pour forcer la tribu des Beni-Ménacer (ou Beni-Menasser pour reprendre l'orthographe de Saint-Arnaud) à se soumettre.

Le maréchal mentionne cette prise d'otage dans une lettre à son frère, mais ce n'est pas la seule source existante : en effet, selon la narratrice, l'événement aurait également été préservé par la transmission orale des femmes de sa tribu. Elle confronte donc ces deux sources dans le chapitre *Chuchotements...* :

« *Huit des chefs des trois principales fractions* », écrit le commandant français qui évoque les otages. « *Quarante-huit prisonniers pour l'île Sainte-Marguerite : hommes, femmes, enfants, parmi eux une femme enceinte* », rectifient les chuchotements qui se tissent aujourd'hui à l'endroit où la zaouia a brûlé [...]. (AF 250)

Dans ce passage, la narratrice confronte non seulement deux perspectives différentes de l'histoire, mais à travers elles deux systèmes de transmission, l'écriture et l'oralité. La tradition orale est présentée dans le roman comme l'égale de l'historiographie écrite. Ici, c'est même l'oralité elle qui l'emporte. Les voix de femmes « rectifient » la version de Saint-Arnaud et la narratrice légitime la version transmise oralement en reprenant et en développant précisément ce que le militaire français omet de nommer : la femme enceinte déportée. Je rappelle que dans le chapitre « Corps enlacés » du *Troisième Mouvement*, Djébar réintègre l'ancêtre oubliée par les archives européennes en s'adressant à elle à la deuxième personne du singulier pour retracer son histoire au moyen de la fiction.

Je tiens encore à souligner que cette citation de Saint-Arnaud n'est pas tout à fait fidèle à l'original. Ainsi, celui-ci écrit à son frère dans une lettre datée du 1<sup>er</sup> mars 1843: « j'ai traversé toutes ces affreuses montagnes des Beni-Menasser, refusant les soumissions incomplètes qui s'offraient à moi, prenant comme prisonniers-otages treize des chefs influents de trois fractions de la grande tribu » (Saint-Arnaud 1858, tome 1, p. 481). La narratrice manipule donc le nombre d'otages indiqué par cette source, fait violence au texte du militaire français, comme celui-

ci a fait violence à la tribu de la narratrice, voire – si l'on prête foi à la version de la transmission orale – à la réalité historique qu'il farde dans ses représentations épistolaires adressées à sa famille restée en France. On a donc affaire à une double sur-écriture dont la première seulement est rendue explicite : la confrontation de la version de Saint-Arnaud avec la version orale et la manipulation du texte original qui recouvrent l'inscription du militaire français. Cet exemple témoigne donc aussi de cette ambiguïté profonde de la réécriture qui oscille entre transparence et opacité, entre dialogue intertextuel et raturage pour recouvrir l'inscription antérieure et imposer une autre version de l'histoire.

### **3.3.5 *Modification du nombre des morts : la partialité de la narratrice***

J'attire à nouveau l'attention sur une autre correction non déclarée qui concerne le nombre de morts par « enfumade » dans les grottes du Dahra où s'était réfugiée la tribu des Ouled Riah à l'approche de l'armée française au mois de juin 1845.

Il s'agit d'un épisode relativement bien documenté, les trois sources primaires principales étant le rapport officiel du colonel Pélissier, une lettre d'un soldat anonyme et le récit d'un officier espagnol.<sup>32</sup> Ces deux derniers ont fait partie de troupes d'éclaireurs envoyées séparément dans les grottes après l'« enfumade ».

La narratrice prétend tenir des témoignages de ces deux hommes l'information que le nombre de morts se serait élevé à mille cinq cents personnes :

*Ces messagers confirment le fait à Pélissier : la tribu des Ouled Riah – mille cinq cents hommes, femmes, enfants, vieillards, plus les troupeaux par centaines et les chevaux – a été tout entière anéantie par « enfumade ». (AF 104, italique ajouté)*

Or, si l'on consulte les textes originaux, il s'avère que ce chiffre ne peut être confirmé par les sources primaires : selon le rapport officiel de Pélissier, « plus de cinq cents » (Pélissier 1971, 151) auraient trouvé la mort dans les grottes. L'officier espagnol, qui participe au premier éclairage, estime que « le nombre des cadavres s'élevait de huit cents à mille. Le colonel ne voulut pas croire à notre rapport, et il envoya d'autres soldats pour compter les morts. » (cité d'après Christian 1853, 441). Parmi ce deuxième groupe d'éclaireurs se trouve l'auteur

---

<sup>32</sup> Ces deux dernières ont été reproduites dans le récit intitulé *L'Afrique française, l'empire de Maroc et les déserts de Sahara* (1853 [1846]) de P. Christian (pseudonyme de Christian Pitois qui publia également sous le nom de Charles Moreau) : la relation de l'officier espagnol se trouve à la page 440 à 442 et la lettre du soldat dans la note infrapaginale à la page 442.

anonyme de la lettre citée par le médecin P. Christian dans laquelle on peut lire : « on a compté hier sept cent soixante cadavres » (cité d'après Christian 1853, 442). Ce chiffre correspond à peu près à celui que donne l'officier espagnol des corps qu'ont été effectivement sortis des grottes : « On en sortit de la grotte environ six cents », mais il rajoute « sans compter tous ceux qui étaient entassés les uns sur les autres, comme une sorte de bouillie humaine, et les enfants à la mamelle presque tous cachés dans les vêtements de leurs mères » (ibid., 441). Cette citation porte à croire que Pélissier maquille volontairement la réalité dans son rapport officiel. De plus, cette remarque indique que le véritable nombre, si l'on prend compte tous ceux qui ne furent pas sortis et comptés, est nettement plus élevé que la version officielle du rapport de Pélissier ne veut bien l'admettre. Bien que les chiffres fournis par les sources primaires varient considérablement et qu'il soit en conséquence légitime de douter de leur exactitude et de leur impartialité, la narratrice choisit de ne pas préciser le caractère estimatif du nombre qu'elle indique au cours de sa propre reconstruction de l'épisode. Ce faisant, elle renonce aux méthodes de l'étude critique des sources qui auraient consisté à confronter ces chiffres, à commenter leur crédibilité, puis à énoncer une estimation. En suivant l'exemple des auteurs des documents, la narratrice se permet une manipulation tendancieuse du nombre de morts en le corrigeant à la hausse. De ce fait, elle inscrit sa propre partialité ainsi que la subjectivité du point de vue algérien dans son texte.

### ***3.3.6 Attaques subjectives et personnelles***

Il a déjà à plusieurs reprises été question du récit du directeur de théâtre J. T. Merle. La critique véhémente de celui-ci bascule par moment dans la dérision et l'ironie acerbe, comme le montre par exemple la remarque suivante opposant sa position de directeur de théâtre à son rôle dérisoire sur les lieux : « J. T. Merle, notre directeur de théâtre qui ne se trouve jamais sur le théâtre des opérations » (AF 50). Elle se moque ouvertement de son appréhension lorsqu'il se met en route pour Alger deux jours après de la prise de la ville et insinue que Merle aurait en vérité craint de mourir d'une mort prosaïque à l'écart de tout spectateur : « J. T. Merle tremble, tout au long de la route qu'il suit de Sidi-Ferruch à Alger, alors qu'il chemine deux jours après la reddition de la ville ! Pour lui, la mort se tapit dans le moindre taillis ; elle risque de surgir sans le luxe d'une mise en scène, sans

la menace d'un brusque empalement. » (53) Ces railleries culminent dans une moquerie offensive de la narratrice qui nous fait savoir que Merle – au moment même où il se fait le scribe de la victoire française – est trompé par sa femme : « son épouse, la célèbre comédienne Marie Dorval, aimée en ce moment même par Alfred de Vigny » (45). Cette précision est assez étonnante venant d'une narratrice dont l'attitude envers ses sources est certes toujours critique, souvent violente, mais dont les stratégies de subversions restent généralement fonctionnelles et s'en tiennent aux faits. Ces attaques à l'encontre de Merle recèlent une violence qui témoigne de la partialité de la narratrice et surtout de la lourde charge émotionnelle qui caractérise le rapport entre la France et l'Algérie. Cette charge est aussi ressentie par la narratrice : « Pour ma part, tandis que j'inscris la plus banale des phrases, aussitôt la guerre ancienne entre deux peuples entrecroise ses signes au creux de mon écriture. » (301) Et c'est précisément cette guerre des signes – ou querelle des discours comme j'ai proposé de l'appeler – que la narratrice met en scène à travers son écriture-palimpseste qui superpose, entrecroise, enlace la voix de sa narratrice et celle des adversaires et ennemis d'autrefois.

### 3.3.7 *Constructions hybrides*

J'aimerais également attirer l'attention sur une technique énonciative dont la fonction la plus remarquable est d'inscrire et de refléter le fonctionnement et les difficultés du travail de réécriture tant sur le fond que sur la forme. Cette stratégie consiste à confronter ou superposer la voix de la narratrice historienne et les points de vue des auteurs des documents historiques dans un même énoncé. Je propose de reprendre l'expression de « construction hybride » proposée par le formaliste russe Mikhaïl Bakhtine pour parler de telles superpositions. Ainsi, une construction hybride est selon lui « un énoncé qui d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux 'langues', deux perspectives sémantiques et sociologiques » (Bakhtine 1978, 125-26).

Un exemple particulièrement représentatif pour une telle construction hybride est l'extrait suivant tiré du chapitre « La razzia du capitaine Bosquet, à partir d'Oran... » :

Impossible d'êtreindre l'ennemi dans la bataille. Restent ces échappées: par femmes mutilées [...] ou par l'éclat de l'or pillé. Se convaincre que l'Autre glisse, se dérobe, fuit. Or, l'ennemi revient sur l'arrière. (AF 82)

Le sujet de l'énonciation de ce passage est la narratrice historienne. On peut cependant relever les points de vue des conquérants français en plus de ceux de la narratrice historienne. Comme le fait remarquer Anne Donadey, l'« utilisation du vocable "l'ennemi" pour désigner les Algériens renvoie au référent français, au point de vue des documents militaires » (Donadey 1998, 104). La même remarque pourrait être faite pour la phrase « l'Autre glisse, se dérobe, fuit » qui correspond à la représentation fortement idéologique de l'Algérien dans le discours colonialiste comme d'un être lâche et perfide qui ne ferait pas face à l'ennemi mais attaquerait par derrière. À la conviction des envahisseurs de leur propre supériorité, la narratrice oppose ici les grandes difficultés de l'armée française à s'imposer, ainsi que sa brutalité et sa barbarie envers la population civile et particulièrement envers les femmes, la désignation euphémique « échappées » faisant contraste avec « femmes mutilées ». Enfin, « pillé » s'oppose sur l'axe paradigmatique à « conquérir » et peut donc être imputé à la perspective de la population indigène colonisée ou être compris comme un évaluatif axiologique de la narratrice historienne.

Cet exemple de construction hybride permet également de revenir sur la question de l'enlacement des différents plans énonciatifs que j'ai mentionnée dans le contexte des caractéristiques énonciatives du discours historiographique du roman. Si l'on considère les points de vue de l'armée française et de la narratrice historienne comme des « subjectivèmes »,<sup>33</sup> le passage cité met en scène un semblable enchevêtrement de différentes strates textuelles rivalisant pour l'autorité énonciatives.

La technique de la pseudo-diégèse permet donc à la narratrice historienne de s'approprier le discours des militaires français ainsi que la position du sujet de l'énonciation, mais les résidus de la perspective des auteurs des documents historiques montrent qu'elle ne parvient pas (ou ne cherche pas ?) pour autant à effacer entièrement cette première inscription. La construction hybride permet de mettre

---

<sup>33</sup> Kerbrat-Orecchioni qui considère « comme faits énonciatifs les traces linguistiques de la présence du locuteur au sein de son énoncé, les lieux d'inscription et les modalités d'existence de ce qu'avec Benveniste » elle appelle « la subjectivité dans le langage ». Elle restreint donc à l'exemple de beaucoup d'autres théories de l'énonciation son champ d'étude « aux seules unités 'subjectives' (qui constituent un sous-ensemble des unités 'énonciatives'), porteuses d'un 'subjectivème' (cas particulier d'énonciatème) » (Kerbrat-Orecchioni 2006, 36).

en scène et en forme à proprement parler la querelle des discours et des représentations au niveau de l'énonciation et de contribuer par ce moyen à thématiser la difficulté de l'entreprise d'une réécriture de l'histoire qui doit passer par la langue, le discours et les représentations de « l'autre ».

### 3.3.8 *Transfocalisation*

J'ai proposé plus haut le terme de transfocalisation pour désigner la réécriture d'une scène, d'un épisode, d'une histoire en changeant le point de vue à partir duquel les événements sont perçus. Plusieurs des stratégies évoquées au long de cette analyse contribuent à inscrire, du moins localement, le point de vue algérien par-dessus celui des auteurs des documents primaires, mais elles n'affectent généralement pas la macro-perspective qui se construit à travers des segments textuels plus longs. Malgré toutes ses manipulations et analyses critiques, la narratrice ne parvient pas à véritablement inverser l'axe visuel sans recourir largement à la fiction. La réécriture qui dépend des archives françaises est prise au piège par la perspective des conquérants qu'elle ne parvient que momentanément à transgresser. Or, le chapitre « Corps enlacés » du *Quatrième Mouvement* dans la troisième partie du roman constitue une exception à cette observation. Je précise que le témoignage de Pierre Leulliette sur la guerre d'Algérie (publié en 1961 sous le titre de *Saint Michel et le dragon*), qui constitue l'intertexte testimonial de ce chapitre, porte sur un tout autre épisode de l'histoire coloniale que les sources des chapitres H. En ce qui concerne la Guerre d'Algérie (1954-62), la réécriture de la narratrice ne dépend pas des archives françaises et elle dispose de suffisamment de sources du côté algérien (notamment les témoignages des femmes dans la troisième partie) pour procéder à une reconstruction de la perspective algérienne.

Le chapitre « Corps enlacés » du « *Quatrième Mouvement* » de la troisième partie est entièrement basé sur un épisode raconté par Pierre Leulliette dans son témoignage sur la guerre d'Algérie, *Saint Michel et le Dragon*. Le chapitre en question présente différentes techniques de manipulation et de transposition par lesquelles la narratrice s'approprie le texte et y inscrit systématiquement le point de vue de la population de ce village de montagne envahi par l'armée française. En comparant le chapitre en question avec son hypotexte, il est frappant de constater qu'il n'y a quasiment pas de rajouts de la part de la narratrice historienne dont le discours, à première vue, « colle » presque à l'original. Dans la première partie du chapitre,

qui retrace l'arrivée des soldats français dans un village de montagne abandonné par ses habitants, la transfocalisation, c'est-à-dire l'inscription de la perspective de la population algérienne par dessus le texte français, s'opère par exemple au moyen de corrections et de manipulations minimales au niveau local qui ont pour conséquence le changement du système référentiel temporel par rapport auquel la représentation des événements est construite. La manipulation la plus manifeste consiste en un réarrangement total des fragments récupérés par la narratrice qui, véritablement, retourne son intertexte « comme un champ ».

D'abord, la narratrice remplace certains détails de la version du soldat français par une version divergente sans que cela soit perceptible par le lecteur qui ne connaît pas le texte original. Ainsi, la narratrice va transformer le passage suivant sans pourtant signaler cette manipulation : « Avant de partir, les rebelles ont emmené avec eux tous les hommes de quatorze à soixante ans, volontaires ou pas » (Leulliette 1961, 200) devient dans *L'Amour, la fantasia* « les hommes de quatorze à soixante ans se décident à partir avec les maquisards » (AF 291). Cet exemple montre que de telles corrections, étant donné qu'elles passent inaperçues, visent en fait moins à démonter la perspective subjective des archives françaises qu'à inscrire le point de vue de algérien qui n'est pas moins partial ni moins subjectif que celui des Français. Cette manipulation produit donc localement un effet de transfocalisation, c'est-à-dire un changement de perspective.

Retenons également le réarrangement des fragments récupérés par la narratrice au niveau de l'ordre « pseudo-temporel » (Genette 1972, 78), c'est-à-dire de la disposition des événements dans le récit. Une représentation complète du chapitre n'étant pas possible, ce pourquoi j'ai choisi un extrait du chapitre en question pour illustrer comment Djébar déplace et réarrange les éléments qu'elle retient du témoignage de Pierre Leulliette :

Pierre Leulliette	Assia Djebar
<p><b>195</b> El Merba (...) est un riche douar de plus de mille habitants. (...) Hors les bêtes affolées, nous n'y trouvons qu'un fou qui vient rire en pleine figure du colonel au risque de se faire mitrailler, et une pauvre petite vieille fatma toute ridée qui n'a pu, ou n'a pas voulu suivre l'exode générale. On s'installe. (...) Tout ce qui est nourriture : fruits séchés, oignons, bêtes vivantes ou mortes, est pillé systématiquement. Chaque mechta est fouillée de fond en comble. (...) De solides mechtas sont intégralement démolies : on a tiré des toits de grosses pièces d'argent [...]</p>	<p><b>291</b> (...) la section des parachutistes et des légionnaires français arrive, au milieu du jour, à El Aroub, les mille habitants de ce village de montagne ont disparu. Un fou erre, seul, près d'une rangée d'oliviers ; une vieille femme sénile reste accroupie près de la fontaine.</p>
<p><b>196</b> Fortuitement, on trouve aussi quelques armes. (...) Nous retournons le village comme un champ. Ne trouvant plus rien à la longue, on s'amuse à tout casser, pour le seul plaisir de détruire. Par dérision, les vieilles robes de mariées qu'on découvre pliées avec soin au fond de tous les coffres sont suspendues aux arbres en de grotesques poses, puis traînées dans la boue. (...) Devant les maisons, les coffres gisent (...) éventrés à grands coups de talon, les portes arrachées. (...) Le deuxième soir (...) nos guetteurs signalent sur les pistes venant vers nous d'étranges processions : précédées de vieillards qui brandissent des drapeaux blancs, de longues colonnes de femmes et d'enfants s'avancent en psalmodiant. (...) Une à une, entourées de pauvres petits mioches en loques, les fatmas rentrent, pressant convulsivement contre leur poitrine creuse de femmes mal nourries leurs maigres bébés aux yeux immenses, qui pleurent de faim...</p>	<p>La veille encore, quarante-cinq maquisards étaient installés là, ouvertement, depuis plus d'un mois : sur la mosquée repeinte, flottait le drapeau vert et blanc de l'indépendance. Les vieux du village regrettaient de ne pas voir « les Frères » y faire régulièrement leurs prières. Mais l'arrivée en force des Français est signalée avant l'aube : les hommes de quatorze à soixante ans se décident à partir avec les maquisards. Femmes, enfants, vieillards, fuient dans les broussailles, et les rochers des alentours, avec l'espoir que l'ennemi ne sera que de passage. Or les soldats s'installent. Dans la plaine, sont restés en stationnement le génie, l'infanterie et les compagnies militaires. Poussée par la faim, après trois longs jours d'attente, la population civile finit par ressortir ; elle revient, drapeaux blancs en tête, pitoyable procession de femmes aux mamelles vidées et aux bébés geignant.</p>
<p><b>197</b> (...) elles ont dormi ces trois nuits avec leurs enfants dans des trous de rochers (...). C'est la faim (...) qui les détermine à rentrer au village. [...] Les mains frémissantes, nous les voyons fouiller dans ce qui leur reste de maison et de biens. Beaucoup pleurent en silence, comme seule peuvent pleurer des femmes abandonnées et entourées d'enfants devant un logis détruit. (...)</p>	<p><b>292</b> La déception et l'ennui ont poussé la soldatesque à un pillage systématique. Les habitants retrouvent leur village retourné de fond en comble, « comme un champ » : les provisions séchées ont disparu ou ont été écrasées, les coffres à étoffes sont éventrés, les toits des maisons démolis, on y a cherché autant les armes que les pièces d'argent cachées... Les robes de noces ont été suspendues aux arbres par dérision, traînées dans la boue, par-dessus les chambranles des portes arrachées, pour simuler un carnaval grotesque.</p>
<p><b>200</b> (...) dans la plaine où campent le génie, l'infanterie et les compagnies muletiers (...). Et l'on va apprendre d'elle [d'une villageoise attirée par les vivres des soldats] (...) que le village que nous occupons était encore, vingt-quatre heures avant notre arrivée, habité par quarante-cinq rebelles en uniforme. Le drapeau de la « Libération nationale » blanc et vert a flotté au-dessus de sa petite mosquée pendant plusieurs semaines (...). Avant de partir, les rebelles ont emmené avec eux tous les hommes de quatorze à soixante ans, volontaires ou pas. (...) ils ne font jamais leur prière...</p>	<p>Dans ce saccage, les mères cherchent quoi donner aux enfants affamés. Certaines, désespérées, pleurent en silence sur les seuils.</p>

La représentation graphique du réarrangement du texte illustre bien le fait que la réécriture imite en quelque sorte le pillage du village par l'armée française, en retournant le butin qu'est le texte de Leulliette, « comme un champ ». En y regardant de plus près, il devient clair que l'ordre de ce nouvel arrangement des fragments textuels n'est pas gratuit. Ainsi, dans la première partie du chapitre, qui décrit l'arrivée des soldats français et le pillage, l'inscription de la perspective de la population algérienne est réalisée par un simple changement de l'ordre dans lequel les événements sont disposés.

	P. Leulliette	A. Djébar
I	arrivée des soldats dans le village vide	
II	soldats s'installent, description du pillage	village avant l'arrivée des soldats, fuite maquisards/villageois
III	retour de la population civile affamée	
IV	femme raconte aux soldats vie au village avant leur arrivée	découverte du résultat du pillage par habitants

Comme l'illustre le tableau ci-dessus, la version de la narratrice historique, bien qu'elle commence également par mentionner l'arrivée des soldats français dans le village, inverse les étapes II et IV et dispose ainsi les événements suivant l'ordre dans lequel ils ont été perçus par la population du village. Cet effet est encore renforcé par une autre manipulation affectant également la logique temporelle qui sert de système de référence. Alors que, dans la perspective temporelle des soldats, le retour de la population civile a lieu « le deuxième soir » (Leulliette 1961, 196), on lit dans *L'Amour, la fantasia* « poussée par la faim, après trois longs jours d'attente, la population civile finit par ressortir » (AF 291, italique ajouté).

Le moment du retour de la population au village est donc dans un cas perçu par rapport à l'arrivée des soldats au village, et dans l'autre cas par rapport au moment du départ de la population civile dont les soldats ne sont informés qu'après coup par une femme du village.

J'aimerais mentionner une dernière manipulation contribuant à transfocaliser la relation de Leulliette : celle-ci affecte l'aspect verbal, c'est-à-dire la façon dont le processus ou l'état exprimé par le verbe est envisagé du point de vue de son développement.

P. Leulliette	A. Djébar
Nous <i>retournons</i> le village comme un champ ( Leulliette 196)	Les habitants retrouvent leur village <i>retourné</i> [...] « comme un champ » (Djébar 292)
Par dérision, les vieilles robes de mariées [...] <i>sont suspendues</i> aux arbres (Leulliette 196)	Les robes de noces <i>ont été suspendues</i> aux arbres par dérision (Djébar 292)

Comme le montre ce tableau qui confronte les deux versions, Leulliette emploie le présent de l'indicatif pour décrire le pillage du village et se focalise donc sur le processus en cours auquel il a probablement assisté en tant que témoin ou même participé activement. Afin de réinscrire la perspective des villageois dans le texte, Djébar manipule la forme verbale pour exprimer non plus le processus du pillage, mais le résultat que les habitants du village découvrent à leur retour : le participe passé à la voix passive (*retourné*) ainsi que le passé composé également au passif (*ont été suspendues*) expriment l'idée d'un processus achevé et subit.

Pour récapituler brièvement cette posture de la narratrice historienne, je rappelle qu'on a vu dans un premier temps que celle-ci met en lumière la relativité des représentations de l'histoire au moyen d'une analyse critique des sources primaires. Puis, différentes stratégies de manipulations ont été présentées par

lesquelles elle s'approprie ces représentations pour ensuite les recouvrir par sa propre reconstruction de l'histoire à partir du point de vue algérien.

En incorporant explicitement ou implicitement les documents primaires à la narration de la narratrice historienne, Djébar établit un système très complexe, souvent opaque, de superpositions de différents plans d'énonciation. Le processus d'appropriation du discours des conquérants est accompagné d'un véritable empiètement qui fait violence à ces textes. L'élimination des instances énonciatives des documents historiques, liée à la technique narrative pseudo-diégétique, n'entraîne pas uniquement une transvocalisation (au sens où les sujets de l'énonciation des documents sont transformés en objets du discours de la narratrice historienne), mais elle va également de pair avec différentes formes de modification des hypotextes. Ainsi, l'analyse a montré que le projet de la réécriture de l'histoire (au sens de « donner une nouvelle vision de quelque chose ») se reflète et s'inscrit au niveau formel de l'énoncé romanesque par une véritable réécriture des documents historiques issus d'archives françaises (au sens de « donner une nouvelle version d'un texte »). Cette pratique de l'écriture-palimpseste se présente encore comme une mise en scène métonymique, tant de la violence que de la complexité du rapport opposant deux peuples et leurs cultures en situation coloniale.

Contrairement à ce que la métaréflexivité (qui se manifeste par un métadiscours autant qu'une mise en scène ostentatoire de l'énonciation) pourrait laisser à penser, la narration de l'historienne s'avère être d'une opacité énonciative extrême. Cette opacité énonciative s'oppose à tout désir de transparence et remet en question la possibilité d'une représentation objective, univoque et définitive de l'histoire. Les stratégies narratives aussi bien que le métadiscours de la narratrice rapproche donc le roman de ce que Lina Hutcheon a appelé la *métafiction historiographique*, à savoir cette tendance du roman historique postmoderne à déplacer l'accent de l'histoire conçue comme contenu hétéroréférentiel vers des questions relatives à la représentation de l'histoire. Le roman métahistorique ou métahistoriographique se préoccuperait ainsi avant tout du caractère construit des représentations de l'histoire et thématiserait les problématiques ontologiques et épistémologiques de l'entreprise de l'historiographie.<sup>34</sup> Je tiens à souligner que cette conception perspectiviste de l'histoire ne relève pas uniquement d'un ques-

---

<sup>34</sup> Cf. Linda Hutcheon 1990, Zach 1999, Nünning 1999.

tionnement épistémologique et ontologique du rapport entre réalité et représentation, mais qu'elle comprend également une dimension critique, sinon politique, qui constitue la spécificité postcoloniale de ce roman métahistorique. Ainsi, en insistant sur le fait que toute représentation de l'histoire est inévitablement le produit d'un processus subjectif d'observation, d'écriture ou de lecture, Djébar vise avant tout à démanteler les discours de légitimation de la conquête et de la domination coloniale. L'entreprise de la réécriture qui décentre la perspective ethnocentrique des sources, et indirectement du discours colonial en général, contribue donc à créer un espace dans lequel il devient possible d'inscrire la perspective de ceux que ces discours marginalisent ou excluent (Zapf 1999, 1-2).<sup>35</sup>

#### **4 L'écriture djébarienne entre preuve de compétence et mise en cause de l'ordre du discours**

L'analyse des trois attitudes narratives a donc révélé une large gamme de stratégies et de mécanismes narratifs tant micro- que macrotextuels orchestrant le brassage complexe des matériaux, des voix, des discours, des univers culturels et linguistiques divers et divergents à partir desquels Assia Djébar développe son questionnement de l'histoire. Au départ, le propos de ma démarche a été de faire valoir l'originalité de ce travail sur l'histoire, en dégagant les nombreuses constellations narratives aussi bien que leur potentiel réflexif et signifiant. En étudiant en détail ces stratégies narratives et formelles, il devient évident qu'elles témoignent autant d'une revendication d'originalité et de littéarité que d'une motivation d'ordre stratégique et idéologique.

En ce qui concerne le positionnement esthétique et littéraire du roman, je me range à l'avis de Chikhi que *L'Amour, la fantasia* « n'est peut-être que la preuve, offerte, d'une compétence » (Chikhi 1997, 135). Selon Chikhi, *L'Amour, la fantasia* ne reflèterait « que très partiellement la philosophie djébarienne de l'histoire qui a commencé à se forger dès *La Soif* » (Chikhi 1997, 133). Djébar y

---

<sup>35</sup> Je renvoie à l'observation d'Erickson qui soutient que le stratagème à l'œuvre dans de nombreux textes littéraires dits postcoloniaux « is precisely to refuse to the statist discourse of the metropole, to dominant Western discourse, all positional value; to reveal it for what it is- not an interior/insider discourse privileged by absolute, universal truths, but a discourse based on arbitrary precepts, that like any other discourse is exterior to the other. [...] what these writers hold in common is an effort to bring about a levelling, to put all discourses on the same level [...]. » (Erickson 1991, 105)

aurait accepté ce « défi que n'a cessé de lui lancer une partie de son public qui réclamait de l'écrivaine-historienne une contribution plus soutenue à l'écriture de l'histoire de l'Algérie » (ibid., 133). Or, les structures énonciatives denses du roman représentent à leur tour un défi pour la critique de la littérature francophone qui n'a pas toujours su se montrer à la hauteur de la tâche. La négligence du travail intertextuel en particulier pendant plus de vingt-cinq ans au profit d'approches thématiques et contextuelles montre bien que la critique de la littérature francophone ne s'est toujours pas entièrement débarrassée de ses œillères. A cet égard, les techniques narratives et formelles peuvent être interprétées comme étant des prises de positions à l'intérieur du champ littéraire français. Ce faisant, l'intertextualité et la métaréflexivité ostentatoires apparaissent comme des revendications explicites d'une reconnaissance que le champ littéraire ne daigne pas toujours donner.

En envisageant les structures narratives comme étant situées à l'intersection de pratiques littéraires et sociales, il devient possible de mettre en lumière leur motivation idéologique et politique. Ainsi, la narration multiple de *L'Amour, la fantasia* représente un contrepoint à cette posture que Barthes a appelée « l'Homme aux Énoncés » et qui me semble correspondre sur le plan de l'énonciation aux prétentions hégémoniques des métropoles coloniales tant sur le plan politico-économique que symbolique et discursif. Barthes décrit cette attitude énonciative autoritaire du « Père [...] qui tient des discours hors du faire, coupé de toute production », car « [c]elui qui montre, celui qui énonce, celui qui montre l'énonciation, n'est plus le Père » (Barthes 1974, 54). En exposant le caractère inévitablement construit, performatif et en fin de compte relatif de toute représentation, la narratrice subvertit cette posture énonciative autoritaire et incite le lecteur à s'interroger sur la prétention totalisante de certains discours sur l'histoire. Les techniques narratives et formelles du travail de réécriture entrepris par Assia Djébar dans *L'Amour, la fantasia* devraient donc être envisagées comme une réponse aux conventions et aux constellations discursives ainsi qu'aux relations de pouvoir qui fondent tout système hégémonique.

## V. *Solibo Magnifique* – entre abnégation masochiste et maîtrise ingénieuse

Au centre du roman *Solibo Magnifique* se trouve un duo inégal de deux personnages narrateurs : le conteur créole nommé Solibo Magnifique et le « marqueur de paroles » *alias* Patrick Chamoiseau, dont le sort semble opposé : tandis que le récit commence au moment où Solibo meurt, il donne naissance à ce personnage étrange, le *marqueur de paroles*. Contrairement à Solibo, ce nouveau-né littéraire a du mal à assumer sa position de narrateur : tandis que le conteur apparaît comme l'incarnation de la culture orale créole, le *marqueur de paroles* représente l'écrivain antillais pris entre deux langues et deux traditions littéraires. Son refus de se nommer écrivain relève d'un rapport complexe sinon conflictuel à l'écriture. Comme le souligne Chancé,

dans ces terres d'esclavage, l'écrit est synonyme de discours du maître, il suggère immédiatement le Code noir, le « Registre » du négrier. Par conséquent le scripteur serait en contradiction avec le narrateur. L'un est en posture de « raconter », dans la tradition du conteur, des histoires qu'il faut tirer de l'oubli pour redonner identité à la collectivité ; l'autre est dans la nécessité de consigner – en français – d' « écrire une parole » ; double trahison. Si le narrateur peut demeurer fidèle à une parole et à une collectivité qu'il suscite, l'auteur est un transfuge. En effet, l'écrivain ne fait plus corps avec la communauté parce qu'il ne peut écrire qu'en abandonnant son identité de Créole et sa langue maternelle. (Chancé 2000, 4-5)

*Solibo Magnifique* et son personnage central pourraient servir d'exemple à cette « obsession de l'écrivain » que Moudileno confère aux romans d'auteurs martiniquais et guadeloupéens publiés dans les années 80 et 90 dans lesquels elle retient la « présence presque systématique d'un personnage d'écrivain » (Moudileno 1997, 5). Le *marqueur de paroles* qui « prétend participer à la fois de la culture populaire qu'il recueille et de l'écrit singulier, solitaire, qui témoigne » met en scène le déchirement de l'écrivain antillais « entre la nécessité d'écrire pour témoigner [...], et la peur de trahir, de renier sa « créolité » en adoptant l'écrit français, dans une position de maîtrise » (Chancé 2000, 5). Il est cependant loin d'être une incarnation de préceptes d'une poétique de la littérature antillaise – littérature qui selon les auteurs de l'*Éloge de la créolité* (1989), parmi lesquels figure aussi

Patrick Chamoiseau, n'existait pas encore à l'époque de la publication de *Solibo*.

Ainsi s'ouvre le manifeste en question :

La littérature antillaise n'existe pas encore. Nous sommes encore dans un état de pré littérature : celui d'une production écrite sans audience chez elle, méconnaissant l'interaction écrite auteurs/lecteurs où s'élabore une littérature. Nous sommes fondamentalement frappés d'extériorité. [...] Nous avons vu le monde à travers le filtre des valeurs occidentales, et notre fondement s'est trouvé « exotisé » par la vision française que nous avons dû adopter. Condition terrible que celle de percevoir son architecture intérieure, son monde, les instants de ses jours, ses valeurs propres, avec le regard de l'Autre. Surdéterminés tout du long, en histoire, en pensées, en vie quotidienne, en idéaux (même progressistes), dans une at-trape de dépendance culturelle, de dépendance politique, de dépendance économique, nous avons été déportés de nous-mêmes à chaque pan de notre histoire scripturale. Cela détermina une écriture pour l'Autre, une écriture empruntée, ancrée dans les valeurs françaises, ou en tout cas hors de cette terre, et qui, en dépit de certains aspects positifs, n'a fait qu'entretenir dans nos esprits la domination d'un ailleurs... (Bernabé et al. 1989, 14)

Le discours justificateur du *marqueur de paroles* ne donne aucune indication sur la façon de gérer cet entre-deux désagréable, tout en étant très éloquent en ce qui concerne ses difficultés. Avec Moudileno, on peut considérer ce personnage comme un effort fourni par Chamoiseau pour se démarquer

[...] de ses confrères francophones antillais et [fait] acte de rédemption vis-à-vis de la communauté en ressuscitant la figure du conteur. Le fait de se renommer, c'est-à-dire de nier son appartenance à la classe des écrivains, participe de cet effort [...]. L'écrivain se place du côté des méthodes institutionnalisées, donc du côté de la rupture. Sera « marqueur », en revanche, celui qui transformera sa pratique d'écriture pour la mettre au service d'une continuité culturelle créole. (Moudileno 1997, 101)

Ainsi, ce personnage symbolise autant la rupture que la continuité et c'est précisément cet héritage contradictoire que les structures narratives du roman *Solibo* tentent de s'approprier. Les contradictions créées par le rapport difficile du *marqueur de paroles* à l'écriture sont reflétées dans le texte par un écart frappant entre les hésitations et doutes qu'il articule et les structures effectives de ce texte. Chancé, qui dans son analyse *L'Auteur en souffrance* se propose de « dissocier une certaine image que les auteurs donnent d'eux-mêmes et que les critiques confirment parfois, et la nature de leur travail dans l'œuvre » (Chancé 2000, 3), a le mérite d'avoir formulé cette divergence. Elle observe que les romans de Chamoiseau « débordent leurs propres digues, comme si la mise en œuvre du discours

faisait échec à celui-ci, imposant une souplesse, des failles, un brouillage que l'idéologie n'aurait pas permis » (Chancé 2003, 871).

Alors que les analyses signalent en général cet écart ainsi que les tensions qui se manifestent entre la conception du *marqueur de paroles* et les stratégies narratives effectivement mises en œuvre, ils faillent en général à décortiquer les structures extrêmement complexes et ignorent en conséquence les modulations méso- et micro structurelles de la narration. Ainsi, Chancé remarque que le narrateur extradiégétique assumerait « une position différente » du *marqueur de paroles* et qu'il « se tient à une distance, souvent ironique, de ce personnage de fiction » (Chancé 2000, 28) sans pour autant mentionner que le personnage « Chamoiseau » qui se réclame d'être un tel marqueur occupe lui-même à trois reprises la fonction d'un narrateur extradiégétique dans le roman. Kamecke propose d'introduire la distinction entre le « Narrator » (expression empruntée à Jürgen Petersen), instance plus proche de celle de l'auteur qui tirerait les ficelles de la narration en secret, et le narrateur (« Erzähler ») pour rendre compte de cette dissociation qui se manifesterait uniquement aux endroits où la narration dépasse la perspective du personnage (cf. Kamecke 2005, 138sq.). Ce faisant, il néglige l'étude détaillée du rapport entre ces deux instances ainsi que les procédures au moyen desquelles leur enchaînement est articulé. Enfin, Moudileno retient simplement l'incompatibilité entre la conception d'écriture du *marqueur de paroles* telle qu'elle se manifeste à travers le chapitre en annexe (« Après la parole. L'écrit du souvenir » - une présumée transcription des dits de Solibo) et la narration de la partie centrale du roman. Elle ne s'intéresse pourtant pas d'avantage plus systématiquement aux modulations internes de la voix narrative des quatre chapitres de la partie centrale du roman : « Que faire, donc, à la lecture de cette annexe, du corps du roman ? Est-ce à dire que seules les quelques pages du texte annexé témoignent d'une écriture de "marqueur de paroles" ? que dire alors de l'auteur des quelque deux cents pages le précédant ? De qui sont-elles l'œuvre ? D'un écrivain ou d'un "marqueur de paroles" ? [...] la position d'annexe suggère que l'écrivain ne peut pas être que "marqueur", puisque la majeure partie de son roman le voit élaborer une narration indépendante, imaginaire et stylisée qui, si elle en prend parfois la forme, ne prétend être la transcription d'aucune parole de conteur. » (Moudileno 1997, 108-109)

Il s'agit donc ici de mettre en lumière les stratégies narratives articulant ces contradictions qui habitent le discours métalittéraire et l'écriture du roman *Solibo*

*Magnifique*. La présente étude se propose dans un premier temps de revenir sur le personnage du *marqueur de paroles* et ses hésitations, non pas pour y découvrir la conception et le programme poétologique qui sous-tendrait les structures du roman, mais au contraire pour montrer à quel point la portée des positions métalittéraires de ce personnage a été exagérée par la critique littéraire. Puis, afin de dégager en détail la configuration spécifique de la narration multiple mise en place, nous examinerons, d'une part, les modulations internes qui caractérisent la narration extradiégétique, et d'autre part, les mécanismes d'enchaînement assurant l'orchestration de cette configuration composite.

## 1 Remarques préliminaires

### 1.1 Le *marqueur de paroles*, un concept hypertrophié

Le personnage fictif du *marqueur de paroles* a connu un grand succès auprès de la critique ce qui semble avoir mené à une hypertrophie du concept aux dépens de l'analyse des structures narratives du texte. Le caractère autofictionnel<sup>1</sup> de ce personnage nommé « Patrick Chamoiseau »<sup>2</sup> a sans aucun doute encouragé cette hypertrophie. De plus, la naissance du personnage a en quelque sorte été antidatée par la préface d'Édouard Glissant à la deuxième édition de la *Chronique des sept misères* en 1988 (la deuxième édition est enrichie non seulement de cette préface, mais également des textes rajoutés en annexe : « Paroles de djobeurs » et « Chutes et notes »). Elle est intitulée « Un marqueur de paroles » et est consacrée à l'écriture de Chamoiseau, ce qui vient renforcer le rapport autofictionnel entre l'auteur et son personnage sur le plan paratextuel. Non seulement le personnage fictif et sa conception relatives aux représentations se voient ainsi légitimés, mais Glissant confirme aussi la réussite d'écriture de Chamoiseau : ce dernier aurait réussi de retrouver dans son écriture « *le savant halètement des conteurs* », de se

---

<sup>1</sup> Le personnage « Chamoiseau » ainsi que la notion *marqueur de paroles* apparaissent pour la première fois sur la liste des témoins extraite du rapport de police sur la mort du conteur : « Patrick Chamoiseau, surnommé Chamzibié, Ti-Cham ou Oiseau de Cham, se disant “marqueur de paroles” » (SM 30). Le concept est donc immédiatement associé au pendant autofictionnel de l'auteur dans le roman.

<sup>2</sup> Afin d'éviter des confusions entre les instances réelle et fictive, le nom sera mis entre guillemets simples lorsqu'il désigne le personnage fictif du *marqueur de paroles*.

mettre « à l'écoute d'une voix venue de loin, dont l'écho plane sur les lieux de notre mémoire et oriente nos futurs » et de marcher enfin « à cette lisière de l'oral et de l'écrit où se joue une des perspectives actuelles de la littérature » (Glissant 1988, 5-6). Bien que Chamoiseau lui-même se soit revendiqué *marqueur de paroles* par la suite « dans un retournement assez déconcertant », pour reprendre l'expression de Chancé (2000, 82), il ne faut pas oublier que de la réalité textuelle nous met en présence non pas d'un modèle d'écrivain à l'affirmative dont les préceptes poétologiques seraient réalisés dans les structures du roman, mais, au contraire, d'un personnage qui renie l'écriture. La seule exception à ce reni représente la transcription de la parole de Solibo située en annexe, où le personnage-narrateur disparaît entièrement derrière le conteur qui y occupe la position de l'instance d'énonciation.

L'énorme intérêt suscité par ce personnage tend à éclipser le fait que l'expression *marqueur de paroles* n'apparaît qu'à quatre reprises dans le roman et que chacune de ces quatre mentions introduit une certaine distance par rapport au personnage et à ses préceptes. Ainsi, les trois premières manifestations de ce concept se font dans le cadre de passages où « Chamoiseau » apparaît uniquement en tant que personnage et n'occupe pas de fonction narrative : il s'agit d'une liste de témoins extraite du rapport de police ainsi que de deux scènes d'interrogatoire (sur les lieux, puis au commissariat) :

— Patrick *Chamoiseau*, surnommé Chamzibié, Ti-Cham ou Oiseau de Cham, se disant « marqueur de paroles », en réalité sans profession, demeurant 90 rue François-Arago. (SM 30)

Le temps c'est quoi, monsieur l'inspecteur ?... Évariste Pilon demeurait insensible à cette question. Pour lui. Le temps consistait en secondes, en minutes et en heures, il agitait sa montre, en indiquant les aiguilles aux témoins, exigeant une réponse même approximative. Chamzibié, marqueur de paroles, lui renvoya des questions insensées : Comment savoir le temps qui passe, inspecteur ? Le temps c'est des graines de riz ? [...] Qu'est-ce que hier, qu'est-ce que demain, quand on attend ?... Il dit aussi que les philosophes avaient déjà tranché cette question. (145)

Qui a tué Solibo ? L'écrivain au curieux nom d'oiseau fut le premier suspect interrogé. Il parla longtemps, avec la sueur et le débit des nègres en cacarelle. Non, pas écrivain : *marqueur de paroles*, ça change tout, inspecteur, l'écrivain est d'un autre monde, il rumine, élabore ou prospecte, le marqueur refuse une agonie : celle de l'oralité, il recueille et transmet. C'est presque symbolique que je fusse là pour la dernière parole du Magnifique. Il ne m'avait pas informé de cette prestation, je l'ai simplement attendu chaque nuit, à la troisième il était là... Je le connaissais sans le connaître, il m'avait accordé quelques entretiens au marché ou

dans des bars. Je lui avais dédié mon livre, mais il ne s'était jamais vraiment intéressé à moi... Il ne s'intéressait pas non plus à mon projet d'écriture de sa vie : l'écriture pour lui ne saisissait rien de l'essence des choses. Ce qui n'est pas mon idée, bien entendu. Nous sommes ici dans un frottement de mondes, inspectère, un espace d'érosion, d'effacement où...

— Trop de philosophie ! trancha Bouaffesse, explique-nous plutôt si Solibo a mangé quelque chose sous le pied-tamarin.

Mais l'écrivain n'apporta rien de plus. (169 sq.)

La première apparition de l'appellation *marqueur de paroles* est accompagnée de deux signaux marquant la connotation autonymique (les guillemets et la formule « se disant ») qui indiquent une défiance très prononcée du sujet de l'énonciation (l'inspecteur Pilon) à l'égard de ce concept. Dans le deuxième extrait, le personnage du marqueur se voit de nouveau mis à distance par l'adjectif péjoratif « insensé ». Bien que le discours soit pris en charge par une instance narrative extradiégétique et hétérodiégétique (que je désignerai par la suite par *narrateur englobant*) et que ce point de vue dépréciatif puisse éventuellement être attribué à l'inspecteur Pilon, je souligne que le discours du personnage confirme cette évaluation péjorative, ne serait-ce que par son invocation naïve des philosophes pour tenter de donner du poids à ses paroles. Dans le troisième extrait, c'est enfin le personnage lui-même qui se réclame *marqueur de paroles*, mais la portée de cette affirmation est considérablement affaiblie par le fait qu'il s'agit d'un discours situé à un niveau narratif inférieur parce que enchâssé. Comme dans le passage précédent, la mise en scène du personnage « Chamoiseau » n'est pas dépourvue d'ironie. Sa manière châtiée, précieuse, de s'exprimer le discrédite : il prétend vouloir être un scripteur de la parole, mais s'exprime à l'oral comme s'il écrivait (l'utilisation de l'imparfait du subjonctif).

Ce n'est qu'à la fin du roman, plus précisément dans les six dernières pages de la partie centrale que personnage-narrateur « Chamoiseau » se revendique *marqueur de paroles* dans le discours narratorial extradiégétique :

Mais écrire ? Comment écrire la parole de Solibo ? En relisant mes premières notes du temps où je le suivais au marché, je compris qu'écrire l'oral n'était qu'une trahison, on y perdait les intonations, les mimiques, la gestuelle du conteur, et cela me paraissait d'autant plus impensable que Solibo, je le savais, y était hostile. Mais je me disais « marqueur de paroles », dérisoire cueilleur de choses fuyantes, insaisissables, comme le coulis des cathédrales du vent. (SM 225)

Il est significatif que « Chamoiseau » reprenne ici précisément les deux signaux marquant la connotation autonymique qu'on peut relever lors de la première

mention par l'inspecteur Pilon sur la liste des témoins : « je me disais “marqueur de paroles” ». Arrivé à ce point du récit, « Chamoiseau » adopte lui-même une attitude critique par rapport à ce concept.

« Chamoiseau » est seul à se revendiquer « marqueur de paroles », et il est pourtant loin d'occuper un rôle principal que ce soit comme acteur de l'action ou comme instance énonciative. La place relativement marginale qu'occupe « Chamoiseau » dans l'ensemble est éclipsée et les études ne font pas de distinction systématique entre les différentes dimensions de la voix narrative présentées par la suite. L'instance narrative « englobante » n'exprime ainsi aucune réticence par rapport à l'écriture : contrairement à ce que l'on a pu affirmer,<sup>3</sup> il y a au moins deux passages qui indiquent que la narration de cette instance se fait à l'écrit et non pas à l'oral :

De même, puisque *écrire* n'est pas omniscience, on ne peut préciser dans quelles conditions il rencontra la femme de sa vie (une coulie à ce qu'il paraît) [...]. (SM 55)

Soudain, il trouve. Un bout de matière translucide [...] : reste de chadec confite, seul vestige du panier de Doudou-Ménar, pulvérisé lors de sa bataille contre les forces nocturnes de l'ordre public. (Enfants, pas de gêne ici-dans : *relisons* la parole où Doudou-Ménar entre à l'hôtel de police pour signaler l'agonie de Solibo ——— manière d'hommage car, à cette heure, elle [Doudou-Ménar] gèle dans le frigo de la morgue.) (SM 178 ; *italique ajouté*)

Ces indices passent cependant facilement inaperçues face au déni d'écriture du *marqueur de paroles* et surtout face à la célébration de l'oralité comme unique forme d'expression authentique de la culture créole.

Au centre du roman se situe le personnage, certes absent (puisque les événements relatés commencent avec sa mort), mais étincelant du conteur Solibo Magnifique autour duquel tournent l'enquête de police, les conversations des personnages et les recherches du *marqueur de paroles*. Ce dernier l'adopte comme figure paternelle littéraire espérant ainsi devenir l'héritier légitime de l'oralité créole qu'il représente. Il faut donc se demander sur quoi se fonde la légitimité du conteur. Il ne faut pas se tromper : Solibo ne transmet pas à proprement parler un patrimoine collectif. Le conteur *incarne* la culture et le génie créoles et il donne en même temps voix et forme à la mémoire et à l'imaginaire collectifs. Solibo est à tous égards un élément de la culture populaire antillaise et sa parole en est imprégnée :

---

<sup>3</sup> Ainsi, Chancé soutient que dans « le discours manifeste de l'œuvre [*Solibo Magnifique*], nul écrit, aucun personnage n'assume la position d'écrivain » (Chancé 2000, 55).

les thèmes qu'il aborde sont très divers, mais ils sont tous en rapport direct avec la vie et la culture créole populaire, comme le souvenir qu'a « Chamoiseau » du conteur qui lui « parla de tout et de rien, de la parole et du reste [...] de charbon, d'ignames, d'amour, de chansons oubliées et de mémoire, de mémoire » (45) ; sa parole est imprégnée des « quatre facettes de notre diglossie : le basilecte et l'acrolecte créole, le basilecte et l'acrolecte français » ce qui l'enracine aux yeux du *marqueur de paroles* « dans un espace interlectal que je pensais être notre plus exacte réalité sociolinguistique » (45). Il jouit d'une popularité authentique : ses performances ne font pas partie d'une production artistique promue par quelque organisation officielle : « il était devenu un Maître de la parole incontestable, non par décret de quelque autorité folklorique ou d'action culturelle (seuls lieux où l'on célèbre encore l'oral) » (26). Ainsi, ce conteur est non seulement aux antipodes d'un artiste intellectuel et élitiste, mais il appartient au même milieu social que son public, ce petit peuple de Fort-de-France, car il est lui même vendeur de charbon sur les marchés.

La tentative du *marqueur de paroles* de se fondre parmi le petit peuple semble, au contraire, artificielle et donne l'impression d'un acte de contrition, d'une « soumission masochiste » (Rochmann 1996, 91), qui chercherait à compenser la trahison, que représente aux yeux du *marqueur de paroles* sa pratique d'écriture – trahison de la culture antillaise, de sa tradition orale et de sa langue, le créole.

Enfin, ce qui sépare avant tout ces deux personnages, c'est leur conception relative aux représentations. Solibo dit à « Chamoiseau » qu'en tant que conteur il « faut être ce que tu fais, cochon devant le cochon, parole de cochon devant le cri cochon » (SM 82). Ainsi, Solibo ne semble pas être concerné par le dilemme moderniste de « l'inadéquation fondamentale » (Barthes 1978, 23) du langage au monde représenté. Solibo ne connaît pas l'expérience de dualité qui sépare le sujet de l'objet, lui et sa parole apparaissent comme l'incarnation authentique de la culture créole, il ne fait qu'un avec le monde qu'il représente, ce qui s'exprime aussi dans l'insertion entre parenthèses suivante :

(Solibo Magnifique me disait: « ... Oiseau de Cham, tu écris. Bon. Moi, Solibo, je parle. Tu vois la distance ? Dans ton livre sur Manman Dlo\*, tu veux capturer la parole à l'écriture, je vois le rythme que tu veux donner, comment tu veux serrer les mots pour qu'ils sonnent à la langue. Tu me dis : Est-ce que j'ai raison, Papa ? Moi, je dis : On n'écrit jamais la parole, mais des mots, tu aurais dû parler. Écrire, c'est comme sortir le lambi de la mer pour dire : voici le lambi ! La parole répond : où est la mer ? [...] ») [\**Manman Dlo contre la fée Carabosse*, Éd. Caribennes.] (SM 52-53)

Moudileno fait remarquer que « cette conception de la parole pose problème, dans la mesure où elle lui suppose un pouvoir supérieur, qui serait de renvoyer la chose à un milieu originel et historique (où est la mer ?), alors que l'écrit lui ferait violence. En d'autres termes, cette métaphore confère à la parole une immédiateté qui n'est pas remise en question, comme si le conteur, justement, ne pratiquait pas un art de la parole, n'œuvrait pas un système de représentation à partir des mots [...] » (Moudileno 1997, 94). *Le marqueur de paroles*, au contraire, est marqué par cette expérience du rapport problématique de sa représentation au monde réel, seulement dans son cas, la réalité qu'il cherche à représenter, c'est l'oralité :

Comment écrire la parole de Solibo ? En relisant mes premières notes du temps où je le suivais au marché, je compris qu'écrire l'oral n'était qu'une trahison, on y perdait les intonations, les mimiques, la gestuelle du conteur [...]. Mais je me disais « marqueur de paroles », dérisoire cueilleur de choses fuyantes, insaisissables, comme le coulis des cathédrales du vent. [...] Je m'étais fait scribouille d'un impossible [...]. (SM 225)

Ce qui sépare Solibo et « Chamoiseau », c'est donc un changement de paradigme : alors que le conteur se trouve encore dans un état « pré-moderne », le *marqueur de paroles* et sa crise de la représentation se situent en plein milieu des débats sur la modernité.

## 1.2 Enquête(s) littéraire(s)

Cette crise de la représentation engendre une perpétuelle (en)quête de l'écrivain à la recherche d'une expression qui soit en mesure combler cette rupture. Pour ce faire, le roman *Solibo* met en scène diverses enquêtes de personnages cherchant à découvrir une vérité perdue.<sup>4</sup> Il y a celle de la police qui reste sans résultat puisque le conteur n'a pas été assassiné : il meurt d'une « égorgette de la parole », c'est-à-dire strangulé par ses propres mots ; celle de l'inspecteur Pilon qui pendant des mois se lance dans des recherches privées sur Solibo ; celle de « Chamoiseau » qui fait des recherches sur la vie du conteur ; les efforts de ce personnage-narrateur de reconstituer la parole de Solibo en se basant sur la mémoire de son auditoire la nuit de sa mort. Enfin, on verra qu'un processus de recherche est

---

<sup>4</sup> En ce qui concerne le rapport qu'entretient le roman *Solibo* au genre du roman policier cf. Knepper 2007 et Einfalt 2005.

passé sous silence : celui qui mènerait à l'écriture de la partie centrale du roman dont la narration n'est cependant jamais revendiquée par « Chamoiseau ». Dans le cadre de cette analyse, on retient surtout le potentiel métaréflexif de cette structure de l'enquête. Dans *Poétique de la prose*, Todorov remarque au sujet du roman policier qu'il « ne contient pas une mais deux histoires : l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête. [...] La première histoire, celle du crime, est terminée avant que ne commence la seconde (et le livre) » (Todorov 1978, 11). Une remarque de Todorov qualifiant cette première histoire comme étant celle d'une absence est à souligner : « sa caractéristique la plus importante est qu'elle ne peut être immédiatement présente dans le livre », l'histoire de l'enquête, par contre, « consiste, en somme, à expliquer comment ce récit même peut avoir lieu », « c'est une histoire qui n'a aucune importance en elle-même, qui sert seulement de médiateur entre le lecteur et l'histoire du crime » (Todorov 1978, 11-12). Todorov propose encore de relier ces deux histoires à cette fameuse distinction entre *fable* et *sujet*, appelés plus couramment de nos jours *histoire* et *discours* :

Or, ces définitions ne sont plus celles des deux histoires dans le roman policier, mais de deux aspects de toute œuvre littéraire, que les Formalistes russes avaient décelés, dans les années vingt de ce siècle. Ils distinguaient, en effet, la *fable* et le *sujet* d'un récit : la fable, c'est ce qui s'est passé dans la vie; le sujet, la manière dont l'auteur présente cette fable. La première notion correspond à la réalité évoquée, à des événements semblables à ceux qui se déroulent dans notre vie; la seconde, au livre lui-même, au récit, aux procédés littéraires dont se sert l'auteur. (Todorov 1978, 11)

On retrouve ici parfaitement la problématique du roman : la première histoire qui est celle de la mort du conteur, par association celle de la disparition de la tradition orale créole, est par deux fois une histoire de l'absence : au moment où commence la deuxième histoire (celle de l'enquête de police), le conteur qui « était la vibration d'un monde finissant » (227) est déjà mort : il ne peut donc plus faire son apparition dans la deuxième histoire que par l'intermédiaire d'une ou de plusieurs autres instances, jamais cependant comme instance narrative au niveau extradiégétique : en conséquence, en tant qu'instance d'énonciation, Solibo est toujours intradiégétique (c'est notamment le cas des insertions entre parenthèses dont il sera question dans le cadre de l'attitude auctoriale de « Chamoiseau »). Même dans le chapitre « Après la parole, L'écrit du souvenir » (qui est présentée comme la transcription de sa parole), où Solibo occupe à première vue la fonction de narrateur extradiégétique, cela n'est possible que par l'intermédiaire de « Chamoiseau » qui choisit de rendre son travail de transcription invisible en

effaçant son rôle d'instance intermédiaire. A un niveau figuré, c'est l'oralité qui est absente, mais il s'agit alors d'une absence structurelle, puisque cette forme d'expression est bannie du niveau de l'énoncé narratif réel (à savoir du roman) qui circule entre l'auteur et son public et se voit confinée au plan du *monde représenté*.<sup>5</sup> Ceci explique les stratégies récurrentes mises en place visant à effriter la frontière entre réalité et fiction dont il sera question plus loin.

La continuité entre oralité et écriture que le *marqueur de paroles* veut établir est en jeu : toute intersection des deux formes de transmission qui aurait pu consolider le lien de parenté auquel ce personnage aspire semble impossible. L'écart qui les sépare apparaît en effet insurmontable : dans l'un des mini-dialogues entre le conteur et le *marqueur de paroles* qui entrecouper le récit sous forme d'insertions entre parenthèses, Solibo aborde cette problématique : « Je pars, dit-il, mais toi tu restes. Je parlais, mais toi tu écris en annonçant que tu viens de la parole. Tu me donnes la main par-dessus la distance. C'est bien, mais tu touches la distance... » (SM 53). Dans l'optique de cette problématique de la filiation, la structure du roman à énigme se prête particulièrement à la mise en scène du projet du *marqueur de paroles*, étant donné que l'histoire de l'enquête telle qu'elle est définie par Todorov contient déjà l'idée d'une légitimation de l'enquête par l'histoire absente : celle-ci précède l'enquête, mais elle en constitue surtout son objet et sa raison d'être. La légitimation de la deuxième histoire dépend de la première qui se situe dans le passé, tout comme la légitimation du projet du *marqueur de paroles* dépend de sa capacité à rendre compte de la parole en voie de disparition qui constitue l'objet de son enquête. Le choix du genre du roman policier permet, selon Moudileno, « de ne pas trop privilégier l'aspect ethnographique de la présence du conteur dans la société moderne antillaise, pour se concentrer davantage sur les figures du conteur et de l'écrivain en tant que constructions littéraires mises en contact dans l'espace romanesque » (Moudileno 1997, 84). Je dirais plutôt que c'est la combinaison d'enquêtes mentionnée plus haut qui permet de dépasser le projet initialement biographique (cf. interrogatoire de « Chamoiseau » SM 169sq.) et les méthodes ethnographiques du *marqueur de paroles* (observation, interview, notes, enregistrement, transcription et traduction) et d'inscrire de biais une réflexion métalittéraire sur les causes qui seraient à la base

---

<sup>5</sup> Selon la distinction de Schmid entre *monde représenté* et *monde narré* : le *monde représenté* englobe et le *monde narré* (par l'instance narrative fictive) et l'acte de narration fictif (Schmid 2008, 41).

de la disparition de l'oralité. Ainsi, l'enquête policière posant la question de la responsabilité de la mort du conteur ne peut être facilement écartée comme cela est pourtant suggéré à deux reprises dans le roman : d'abord Pipi, l'un des témoins, puis l'inspecteur Pilon soutiennent que la véritable question serait non pas celle de la responsabilité de la mort de Solibo posée par la police (Qui a tué Solibo ?), mais celle de l'identité du conteur (Qui a été Solibo ?).<sup>6</sup> A l'instar de Moudileno, on peut cependant objecter à ce point de vue, qu'on ne peut « parler de la mort symbolique de Solibo sans poser, au départ, une responsabilité (non individuelle mais collective) dans la disparition de la culture orale et de sa langue, le créole. Sans quoi [...] le rapport de l'écrit à l'oral – ou du présent au passé – n'aurait aucune dimension spécifiquement antillaise (ou (post)coloniale) et le roman se réduirait à une simple lamentation nostalgique » (Moudileno 1997, 85). Tandis que la critique littéraire a étudié minutieusement les ambivalences du rapport ambigu qu'entretient le *marqueur de paroles* à l'oralité et à l'écriture, les structures de *Solibo Magnifique* ne font que rarement l'objet d'analyses aussi détaillées. Or, cette image que le *marqueur de paroles* est susceptible de donner de sa conception et de son projet d'« écriture » ne se reflètent pas dans la réalité des structures du texte. Les stratégies narratives mises en œuvre semblent devancer ce personnage narrateur et projettent l'image d'une narration tout à fait différente de celle que le discours du *marqueur de paroles* laisse supposer. Il s'agit donc de porter l'accent sur la question des stratégies formelles articulant les tensions et contradictions qui habitent le discours métalittéraire et la pratique littéraire de Chamoiseau au niveau de la structure narrative. En distinguant systématiquement entre plusieurs dimensions constituantes de la narration extradiégétique, je tenterai de montrer que ce n'est effectivement pas le *marqueur de paroles* qui assume la parole dans la grande majorité des quatre chapitres de la partie centrale du roman, mais qu'il représente plutôt un stade intermédiaire d'incertitude dans la recherche d'une écriture en train de se créer.

---

<sup>6</sup> Dans un premier temps, c'est le témoin Pipi qui explique sa théorie à l'inspecteur Pilon pendant son interrogatoire : « Sans vouloir te conseiller (tu es une maître-pièce de la policerie, je le sais), chercher qui a tué Solibo n'appelle aucune vérité. La vraie question est : Qui est Solibo ?... Quand maintenant tu ajoutes : Et pourquoi Magnifique ?..., je suis content. Je suis content parce qu'ici, il faut sarcler les vraies questions. » (SM 185) A la fin de son enquête, l'inspecteur se convertit à la perspective de Pipi : « Dans la tête d'Évariste Pilon, l'affaire saisonnait, sinieuse, vaine, dérisoire, fructifère que sur un nom, une silhouette : Solibo Magnifique. Ce que les suspects avaient dit de cet homme, et qu'il avait si peu écouté, s'organisait dans sa mémoire [...]. Après s'être demandé avec peu d'éléments : qui a été Solibo ?..., il se retrouvait disponible devant l'autre question : Qui, mais qui était ce Solibo, et pourquoi « Magnifique » ?... » (SM 219)

## 2 *Solibo Magnifique* : une narration à modulations

La partie principale du roman, composée de quatre chapitres numérotés, est encadrée par deux chapitres constituant un seuil narratif, intitulés respectivement « Avant la parole. L'écrit du malheur », procès verbal signé par l'inspecteur en charge de l'enquête policière de la mort de Solibo, et « Après la parole. L'écrit du souvenir », prétendue transcription de la parole du conteur prononcée la nuit de sa mort. Ceci confère indirectement à cette partie centrale le nom de « parole » bien qu'elle ne soit jamais expressément intitulée ainsi au niveau du péritexte. L'écriture se voit donc assignée à une place certes marginale, mais aussi encadrante. La parole, au contraire, se situe au cœur du texte, bien que cette place centrale ne soit pas revendiquée. Pour être reconnue comme parole, elle dépend des deux segments qui l'entourent.

La complexité et l'ambiguïté de la narration des quatre chapitres centraux résultent de diverses stratégies de fragmentation ou au contraire de consolidation aussi bien sur l'axe horizontal (multiplications des voix narratives, décomposition de la voix narrative extradiégétique en plusieurs dimensions, procédés d'enchaînement des dimensions entre juxtaposition et enchevêtrement, etc.) que vertical (dissociation affectant la catégorie « relation de personne », c'est-à-dire du rapport entre les instances paratextuelles, extra- et intradiégétiques).

La narration de *Solibo* comprend donc non seulement des narrateurs intradiégétiques, c'est-à-dire des récits enchâssés, mais la partie centrale du roman se caractérise aussi et surtout par une division interne de la voix extradiégétique. Afin de pouvoir décrire ces modulations avec plus de précision, il est nécessaire d'ajuster la terminologie au texte. Dans un premier temps, je propose de distinguer entre deux types de fonction que peuvent occuper les instances du récit : la fonction narratoriale qui fait fonction de narrateur et la fonction actoriale qui sont les instances impliquées dans l'action n'ayant pas de fonction narratoriale, c'est-à-dire les personnages désignés à la troisième personne. Cette distinction permettra de rendre compte du fait que l'une de ces dimensions en particulier à savoir le *marqueur de paroles* fluctue entre la fonction auctoriale et narratoriale. Il ne s'agit pas d'une dichotomie stricte, puisqu'il est possible de combiner les deux fonctions, ce qui est le cas du narrateur que Genette appelle « homodiégétique ». J'utilise donc également la catégorie « relation de personne » de Genette (homodiégétique vs hétérodiégétique) pour distinguer à l'intérieur de la fonction narrato-

riale entre la participation et la non-participation aux événements relatés. On a vu que Genette concède la nécessité d'admettre des gradations internes dans cette catégorie, c'est-à-dire de rendre compte du fait que la distance qui sépare le narrateur (temporelle, géographique, culturelle, ontologique, etc.) de l'univers où se déroulent les événements est variable. Les instances narratives peuvent aussi adopter une attitude auctoriale (qui est celle d'une instance narrative qui dispose librement du pouvoir créateur lié à la position de producteur de la représentation) ou bien testimoniale (instance narrative qui a participé aux événements et dont la représentation respecte la perspective particulière de la position qu'elle a occupée, notamment les limites épistémologiques liées à cette position de témoin). Entre ces deux attitudes opposées, je propose de situer ce que j'appelle une attitude narrative neutre, dont l'horizon épistémologique correspond à l'ensemble des connaissances générales propre à un groupe social, une culture ou une époque. Enfin, il faudra distinguer entre les dimensions individuelles et collectives pour rendre compte de la place importante qu'occupe le pronom « nous » dans le roman.

Ces distinctions me permettront de dégager quatre dimensions constituantes de la narration extradiégétique :

- le *narrateur englobant* (hétérodiégétique, individuel, auctorial) ;
- le *nous-collectif* du petit peuple créole de Fort-de-France (hétérodiégétique, collectif, neutre). Le groupe de personnages en question n'ayant pas participé aux événements relatés, cette dimension est hétérodiégétique. Son attitude narrative doit alors être qualifiée de neutre étant donné que les interventions du *nous-collectif* se basent uniquement sur des connaissances générales du patrimoine immatériel, du folklore (au sens de l'ensemble des traditions, usages et arts populaires d'un groupe), de la mémoire collective ainsi que des rumeurs et des commérages partagés par ce groupe qu'on peut associer au petit peuple de Fort-de-France;
- le *nous-des-témoins* (homodiégétique, collectif, testimonial, narratorial et actorial) qui désigne la dizaine de personnages constituant l'auditoire de Solibo la nuit de sa mort ;
- le narrateur-personnage « **Chamoiseau** » (homodiégétique, individuel, tantôt testimonial tantôt auctorial, narratorial et actorial) qui lui aussi fait partie de cet auditoire du conteur et qui dispose donc d'une perspective limitée sur les événements relatés ; cette instance présente cependant en elle-même une fluctuation

interne entre les fonctions narrative et actoriale, ainsi que les attitudes testimoniale et auctoriale.

	<b>non-participation</b>	<b>participation (témoins)</b>
<b>individuel (je)</b>	<i>narrateur englobant</i>	« Patrick Chamoiseau »
<b>collectif (nous)</b>	<i>nous-collectif</i> (petit peuple créole)	<i>nous-des-témoins</i> (auditoire de Solibo la nuit de sa mort)

Les rapports reliant ou séparant ces quatre dimensions sont complexes : l'unité et l'unicité de la voix narrative extradiégétique sont certainement remises en question, sans qu'il soit cependant possible de dégager des instances narratives entièrement distinctes. Ces dimensions sont intimement liées, elles partagent des traits distinctifs et les frontières qui les séparent ne sont donc pas toujours possibles à déterminer avec certitude. Ce sont surtout des stratégies d'enchaînement très subtiles qui opèrent des glissements ou « modulations », à peine perceptibles d'une dimension à l'autre sans que le discours ne porte de marqueurs distincts signalant un changement de l'instance énonciative.

Il s'agira donc dans un premier temps de décrire et de caractériser les différentes dimensions dégagées ci-dessus (en regroupant le *narrateur englobant* et le *nous-collectif*, « Chamoiseau » et le *nous-des-témoins*) ainsi que les rapports qui les relient ou les séparent et de passer ensuite à l'analyse des mécanismes assurant leur enchaînement et leur orchestration.

## 2.1 Instance(s) péritextuelle(s)

Avant d'aborder l'analyse de la narration de la partie centrale, certains éléments du péritexte qui fait à différents égards fonction de signal structurel, appellent quelques remarques.

Le premier élément péritextuel à retenir est la dédicace au journaliste, écrivain francophone et académicien français d'origine italo-argentine Hector Bianciotti (« *Hector Biancotti*<sup>7</sup> [sic], *cette parole est pour vous* »). Cette dédicace est signée par les initiales « P.C. ». Ce qui est intéressant, c'est que l'abréviation établit un lien avec les annexes de *La Chronique des sept misères*, dont les sections

---

<sup>7</sup> Hector Bianciotti est un journaliste et écrivain français née en Argentine de parents piémontais. Il est membre de l'Académie Française.

« Paroles de Djobeurs » et « Chutes et Notes » sont chacune précédées d'un bref paragraphe métanarratif (sur la genèse des sections en question) qui sont à leur tour signés de ces initiales. Ces deux éléments ont seulement été rajoutés aux annexes de la *Chronique* lors de la deuxième édition du roman en 1988, c'est-à-dire l'année de la parution de *Solibo*, ce qui contribue à effriter les frontières entre les deux textes et leurs instances énonciatives respectives.<sup>8</sup> De plus, cette dédicace à Bianciotti annonçant une « parole » place le roman qui va suivre sous le double signe de l'oralité et d'une francophonie multilingue.

Cette dédicace est suivie de trois citations en épigraphe qui inscrivent elles aussi le texte dans un territoire multilingue, et qui lancent le thème central de la méta-réflexion : la quête d'une expression littéraire.

La première citation provient de Glissant et porte sur la question d'une écriture littéraire cherchant à s'inscrire entre oralité et écriture.<sup>9</sup> La deuxième citation en exergue est une phrase créole non traduite du chanteur haïtien Althierry Dorival : « Mé zanmis ôté nouyé... ?! », qui pourrait être traduite par « Mes amis, où est ce que nous sommes ? »<sup>10</sup> et qui me paraît intéressante à deux égards : l'apostrophe « mes amis » qui se retrouve au niveau des intertitres<sup>11</sup> et le discours du *narrateur englobant*. Cette apostrophe relevant de l'oralité conceptionnelle (cf. Koch/Oesterreicher 2001 ainsi que le chapitre sur le relief conceptionnel du discours du

---

<sup>8</sup> Ces deux romans sont étroitement reliés. Il y a une forte continuité thématique d'un roman à l'autre : certains personnages faisant partie du petit peuple des marchés de Fort-de-France font leur apparition dans les deux romans. Ainsi, le protagoniste de la *Chronique*, le djobeur Pipi, figure également parmi l'auditoire du conteur la nuit de sa mort. Il y a là un certain anachronisme, étant donné que Pipi meurt à la fin de la *Chronique*, ce qui suggère une simultanéité des événements des deux romans. D'ailleurs, *Solibo* semblerait être l'une des « chutes » du travail sur la *Chronique*, comme nous le fait savoir le personnage-narrateur « Chamoiseau » qui dit avoir rencontré le conteur lors de ses recherches sur les djobeurs des marchés de Fort-de-France. Les deux romans n'ont donc rien d'un roman-feuilleton relatant des épisodes qui formeraient une suite chronologique.

<sup>9</sup> « Je suis d'un pays où se fait le passage d'une littérature orale traditionnelle, contrainte, à une littérature écrite, non traditionnelle, tout aussi contrainte. Mon langage tente de se construire à la limite de l'écrire et du parler ; de signaler un tel passage – ce qui est certes bien ardu dans toute approche littéraire (...). J'évoque une synthèse, synthèse de la syntaxe écrite et de la rythmique parlée, de l'« acquis » d'écriture et du « réflexe » oral, de la solitude d'écriture et de la participation au chanter commun – synthèse qui me semble intéressante à tenter. Édouard Glissant » (SM 11)

<sup>10</sup> Je remercie le cybernaute « Paul-Louis » du site Potomitan pour son aide précieuse avec la traduction: <http://forum.potomitan.info/viewtopic.php?f=8&t=1432> (interrogation du 06.12.2011) : « j'écrirai la phrase en ajoutant un petit complément : “Mé zanmis (*qui c*)ôté nouyé...?!” Ce qui donnerait, avec une traduction littérale: “Mes amis, où en sommes nous?”, “Où est-ce que nous sommes?”, “Avec l'idée d'embarras, ou carrément d'em\*\*\*dement” [...] »

<sup>11</sup> Les intertitres des quatre chapitres de la partie centrale mettent en scène des mini-dialogues entre le narrateur qui relate l'histoire de l'enquête policière et son public. Par exemple : « Mes Amis ! Le maître de la parole prend ici le virage du destin et nous plonge dans la déveine... (Pour qui pleurer ? Solibo.) » (SM 23)

*narrateur englobant*) contribue également à placer la narration dans la lignée de la tradition orale des chanteurs et des conteurs créoles. Comme la citation n'est pas traduite, elle laisse le lecteur non-créolophone perplexe et lui fait sentir sa position d'extériorité par rapport à l'univers représenté ; ainsi, dès le périphrase, on rencontre une volonté de rompre avec une écriture orientée exclusivement vers le public franco-européen.

La dernière épigraphe est une citation d'Italo Calvino (traduite en français) qui développe le thème de la recherche formelle déjà introduite par la citation de Glissant :

Ce qui est au centre de la narration pour moi n'est pas l'explication d'un fait étrange mais *l'ordre* que ce fait étrange développe en soi et autour de soi : le dessin, la symétrie, le réseau d'images qui se déposent autour de lui, comme dans la formation d'un cristal. (SM 11)

Alors que la citation de Glissant place la recherche d'une expression littéraire sous le signe du double héritage des traditions de l'oralité et de l'écriture, cette dernière épigraphe porte l'accent sur l'idée de la prééminence de la forme par rapport au contenu, sans pour autant revenir sur l'opposition oral/écrit.

Enfin, un mini-dialogue composé de deux répliques représente le dernier élément périphrase mis en exergue :

*L'ethnographe :*

- Mais, Papa, que faire dans une telle situation ?
- D'abord en rire, *dit le conteur.*

Ce dialogue liminaire appelle plusieurs remarques. Dans un premier temps, l'apparition du personnage de l'ethnographe dans le périphrase renforce l'effet d'effritement des frontières intertextuelles dû à l'utilisation récurrente des initiales « P.C. » dans les annexes de la *Chronique* et dans le périphrase de *Solibo* : ce personnage de l'ethnographe figure également dans les annexes de la *Chronique* dès sa première édition (1986) où un article de journal sur le Grand Marché de Fort de France est suivi d'une « Note de l'ethnographe » (CSM 243). Mais ce n'est pas uniquement cette ligne séparant une œuvre romanesque de l'autre qui est ici remise en question. Il s'agit surtout de la frontière très disputée dans ces deux romans entre fiction et réalité : ce dialogue est un exemple des nombreuses stratégies visant à « désenclaver le monde du vécu et celui de la littérature. » (Rochmann 1996, 86). A ce propos, Rochmann note dans son analyse du phénomène de l'autofiction dans *Solibo* que le « débordement du réel dans la fiction s'accompagne en effet de stratégies inverses d'expulsion de la fiction dans le

hors-texte » (ibid. 86). Alors que l'auteur Chamoiseau s'introduit dans le texte par une stratégie de d'autofiction, le roman propulse par un mouvement inverse deux des personnages diégétiques dans le paratexte, c'est-à-dire dans la « "zone indécise" entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte) » (Genette 1987, 8). Le concept d'ethnographe fait partie de l'étiquette sémantique du personnage-narrateur « Chamoiseau », de manière à ce que l'instance de l'auteur et son pendant autofictionnel figurent tous les deux dans le péri-texte sans se confondre. De plus, la discipline de l'ethnographie telle qu'elle apparaît dans le roman se situe également à la lisière entre fiction et représentation scientifique à prétention référentielle. Dans *Solibo*, les efforts de transcriptions du personnage-narrateur « Chamoiseau » sont voués à l'échec et ses méthodes échouent : le magnétophone est toujours en panne et en relisant les nombreuses notes qu'il a prises sur les marchés, le personnage réalise qu'il n'y comprend rien. Le travail d'observation et de transcription de l'ethnographe n'est d'ailleurs pas le seul genre à prétention référentielle qui fait son apparition dans le roman : les deux brefs chapitres entourant la partie centrale du roman, le procès-verbal de la police et la transcription de la parole du conteur Solibo, font également partie des genres non-fictionnels. Ce n'est certainement pas par hasard que les « deux énoncés de facture spécifique, qualifiés respectivement d' « écrit du malheur » et d' « écrit du souvenir » reçoivent de par leur place en marge le statut de document, de textes authentiques » (Rochmann 1996, 87) ; ces deux chapitres ralentissent encore l'entrée déjà lente dans la fiction entamée dans le péri-texte.

Enfin, ce dialogue liminaire occupe une fonction de signal thématique et structurel : il représente non seulement une mise en scène symbolique de la rencontre entre écriture et oralité annoncée par la citation de Glissant, mais il inscrit également l'énoncé romanesque sous le signe du principe du dialogue, que Koch et Oesterreicher comptent parmi les paramètres de l'immédiat communicatif et de l'oralité conceptionnelle (cf. Koch/Oesterreicher 2001 ainsi que le chapitre sur le relief conceptionnel du discours du *narrateur englobant*). Les intertitres placés au début des quatre chapitres de la partie centrale du roman mettent également en scène des mini-dialogues qui imitent l'échange rituel entre conteur et public. La prééminence accordée (du moins symboliquement) à l'oralité comme modèle-phare s'exprime par le fait que l'ethnographe, qui est le représentant de l'écriture,

adopte ici la position de l'élève du conteur, en s'adressant à lui comme à un maître, voire comme à un père dont on reconnaît l'autorité.

Le dernier élément soi-disant péritextuel sont les notes infrapaginales. Les quatre chapitres de la partie centrale du roman contiennent quatorze notes de bas de pages (six dans la première partie, cinq dans la deuxième, une dans la troisième et deux dans la quatrième) signalées par des astérisques. Ces notes peuvent avoir plusieurs fonctions : deux d'entre elles sont purement narratives et fournissent une information supplémentaire sur l'univers diégétique omis par le discours narratif sans pour autant constituer de commentaire sur celui-ci ;<sup>12</sup> la grande majorité des notes sont cependant informatives et contiennent un trait analytique, c'est-à-dire que leur instance énonciative se présente comme médiateur ou interprète de l'univers représenté, ce qui est le cas pour les notes offrant des traductions ou des explications lexicales ;<sup>13</sup> enfin, il y a quatre notes indexicales donnant lieu à des références intra- et intertextuelles.<sup>14</sup> Il n'est pas possible de dégager une instance paratextuelle, autonome et extérieure au monde diégétique, qui viendrait se rajouter aux instances extradiégétiques, et qui annoterait après coup l'énoncé romanesque dans son intégralité. Ainsi, la note de la page 216, qui occupe une fonction de parenthèse narrative et nous apporte une information supplémentaire concernant le contenu du rapport médico-légal, est à attribuer au *narrateur englobant* et représente donc ce que Genette appelle une « note actorielle fictive », c'est-à-dire un type de note attribué à une instance narrative fictive (Genette 1987, 314). Les

---

<sup>12</sup> Notes aux pages 35 et 216. Par exemple : « Comment ça, rien \*? [\* *Extrait des conclusions transmises à l'inspecteur principal par le laboratoire d'analyses, un temps plus tard* : « ... il s'agit, en fait, d'écorces de pamplemousse coupées en tranches, certainement ébouillonnées et cuites durant une trentaine de minutes dans de l'eau fortement additionnée de sucre brun. Nous y relevons, en surface, de minuscules traces de citron râpé, de muscade et de cannelle. L'ensemble a été saupoudré de sucre glace. Les tests n'ont mis en évidence aucune trace de produits toxiques, locaux ou autres... »] (216-217).

<sup>13</sup> Notes aux pages 29, 62, 85, 94, 98, 100, 112, 155 et 189. Par exemple :  
– « René Ménil\* [\* *Philosophe d'ici-là.*] » (29) ;  
– « Le brigadier-chef se métamorphosa \* [\* *Ou mofwaza, si ça t'aide.*] » (85),  
– « Quel genre de travail tu fais pour le béké\* [\* *Terres, usines, et les structures de production économique (directe ou indirecte), appartenait aux békés. Quelle que soit sa fonction, l'on travaille pour les békés. L'expression est restée, d'autant que les choses ont peu évolué.*] » (98) ;  
– « Il dit aussi qu'à l'aube, Bouaffesse les [ses mains] a saupoudrées\* d'encens [...]. [\**obin fatrasé, akôdi fòs a yanm.*] (100) ;  
– « Boumidom \* [\* *Bureau des migrations des départements d'outre-mer.*] » (155),

<sup>14</sup> Notes aux pages 33, 43, 52 et 226. Par exemple :  
– « Je l'avais connu durant mes fréquentations du marché en vue d'un travail sur la vie des djobeurs\* [\* *Voir Chronique des sept misères, Éd. Gallimard.*] » (43),  
– « l'affligeante écriture\* [transcription de la parole de Solibo ; V.T.] [\* *Voir annexe : "Après la parole"*] » (226).

deux notes contenant des références bibliographiques sur les textes précédents de Chamoiseau ressemblent plutôt à ce que Genette a pu appeler les « notes authentiques sérieuses » (ibid., 312) et seraient par là à attribuer à l'auteur comme instance péritextuelle et non pas à son pendant autofictionnel le *marqueur de paroles*. Cette identification de l'instance énonciative des notes à Chamoiseau est renforcée par la stratégie d'autofiction : ainsi, les notes référant à *La Chronique des sept misères* (SM 43) et à *Manman Dlo contre la fée Carabosse* (SM 52) sont appelées par des passages pris en charge par le personnage-narrateur « Chamoiseau ».

Pour la plupart des notes, il n'est pas possible de déterminer avec certitude l'identité de leur instance énonciative ; cependant, la fonction de cette instance est clairement caractérisable : il s'agit d'un médiateur entre l'univers linguistique et culturel des personnages et le narrataire. De toute évidence, ce destinataire fictif ne représente pas un groupe homogène. Mis à part les questions que ces notes soulèvent sur le statut pragmatique de leur instance énonciative, elles sont surtout intéressantes en vue de la construction de l'instance du narrataire, car elles laissent parfois transparaître un narrataire étranger à l'univers martiniquais (respectivement dans les notes contenant des traductions d'expressions créoles ou des explications lexicales relatives au contexte antillais), tantôt elles s'adressent à un narrataire créole (comme les trois notes proposant une traduction créole d'un terme français : SM 62, 85, 100), alors que d'autres sont relativement neutres (par exemple la note précisant l'identité de René Ménil qui pourrait être ignorée aussi bien par des lecteurs martiniquais que franco-européens). Les notes contribuent donc à brouiller l'image du narrataire, parfois même à inscrire un double destinataire dans le texte. Les notes en bas de page contribuent à cet effort de rompre, du moins dans l'idée, avec une écriture orientée vers un public franco-européen. Les notes à fonction lexicale contenant les traductions créoles de certaines expressions françaises cherchent à faire passer la projection du narrataire comme lecteur antillais et créolophone du statut d'instance purement fictive (narrataire) à celui d'instance paratextuelle (lecteur). Il s'agit là de la tentative d'inscrire dans les structures du texte ce souhait d'échapper au destin d'une littérature « sans audience chez elle, méconnaissant l'interaction écrite auteurs/lecteurs où s'élabore une littérature » qui est à la base du verdict prononcé au début de l'*Éloge* déclarant que la littérature antillaise est inexistante ou du moins confinée à « un état pré littérature » (Bernabé et al. 1993, 14).

Les différents éléments péritextuels du roman *Solibo* participent donc considérablement à la déstabilisation de l'effet d'unité et d'unicité des instances narratives (narrateur et narrataire), ainsi qu'à l'effritement de la frontière qui sépare ces instances fictives des instances paratextuelles (auteur et lecteur). De plus, le péritexte donne lieu à un débordement plus général de la fiction par-dessus les limites qui lui sont traditionnellement assignées. Il place le texte dans un dialogue intertextuel (que ce soit avec des textes écrits ou avec la tradition orale). Enfin, comme le montre Chancé au sujet des annexes de la *Chronique* ce péritexte met en question le caractère définitif et immuable du texte écrit :

La fin se laisse dépasser par des annexes, commentaires, textes en marge qui font comme un dépôt hors du récit et une réserve dans laquelle on ira éventuellement puiser. Le récit n'est pas englobant, il se ferme et s'ouvre sur un reste, « des chutes ». [...] De tels ajouts constituent également le rappel d'un infini, celui de la mémoire et de la parole, par rapport au fini du texte. (Chancé 2003, 872)

Cette analyse est également vraie pour *Solibo* qui se présente comme « chute » de la *Chronique*. Ainsi, « Chamoiseau » qui relate sa rencontre avec le conteur Solibo sur le marché renvoie dans une note en bas de page à ce roman : « Je l'avais connu durant mes fréquentations du marché en vue d'un travail sur la vie des djobeurs\* [\* Voir *Chronique des sept misères*, Éd. Gallimard.] » (SM 43). Le péritexte du roman contribue à déstabiliser les frontières du texte romanesque dont l'unité et l'unicité sont mises en question. Cet effritement des frontières laisse percevoir le texte « comme une “version” possible parmi d'autres. [...] Le récit est lui-même accumulation d'anecdotes, de témoignages qui auraient pu se multiplier. » (Chancé 2003, 875) Il s'agit à présent d'examiner comment le caractère fluctuant du texte et sa multiplication potentielle se traduit au niveau des modulations internes de la narration extradiégétique de la partie centrale du roman.

## 2.2 Les dimensions hétérodiégétiques

On trouve deux dimensions hétérodiégétiques dans la narration : le *narrateur englobant* et le *nous-collectif*. La dimension collective ne jouant qu'un rôle mineur, elle ne sera pas traitée séparément et l'accent sera mis sur la fonction de légitimation et d'accompagnement qu'elle occupe par rapport au *narrateur englobant*.

L'instance narrative désignée par *narrateur englobant* se positionne dès la troisième phrase de la partie centrale comme responsable de la narration : « Cette récolte du destin [la mort de Solibo] que je vais vous conter eut lieu à une date sans importance » (SM 25). Le terme de « *narrateur englobant* » convient en particulier à cette instance et à son acte de narration qui fournissent un cadre à la partie centrale du texte. Celui-ci se manifeste par deux formules ouvrant et clôturant le récit de la mort du conteur et de l'enquête policière qui lui succède : « ô amis, avant ma parole je demande la faveur : imaginez Solibo dans ses jours les plus beaux » (26), « Ô amis, merci de la faveur, la parole est cueillie » (221). Les manifestations de ce narrateur ne sont pas confinées aux seuils de la partie centrale, elles apparaissent de manière récurrente tout au long des quatre chapitres, ce qui fait de cette instance un fil conducteur relativement stable contrairement aux fluctuations du personnage-narrateur « Chamoiseau » qui occupe le rôle d'un narrateur tantôt auctorial, tantôt testimonial, et parfois même celui d'un simple personnage désigné à la troisième personne (fonction actoriale). Le texte fournit relativement peu d'informations sur l'identité de ce *narrateur englobant* dont la caractérisation reste en conséquence très vague. La plupart des traits distinctifs que l'on peut dégager pour l'identifier et le distinguer des autres dimensions de la narration extradiégétique concernent sa fonction narrative : la « relation de personne », l'attitude auctoriale, l'instance du narrataire et l'« aspect conceptionnel » (Koch/Oesterreicher 2001) oral ou écrit de la narration.

### 2.2.1 « *Relation de personne* »

La scénographie, c'est-à-dire la situation dans laquelle l'acte de narration de cette instance englobante prend place, reste relativement vague tant en ce qui concerne le moment de l'énonciation que celui des événements relatés.<sup>15</sup> Le lieu de l'énonciation (cet « ici » qui semble aller de soi sans nécessiter de précisions) peut être situé en Martinique et plus précisément à Fort-de-France. Cet ancrage dans l'espace permet de déterminer la « relation de personne » de cette instance narrative, c'est-à-dire le rapport qu'elle entretient à l'univers diégétique. En effet, il ne s'agit pas d'un narrateur hétérodiégétique au sens fort du terme, c'est-à-dire un narrateur qui existerait dans un univers (ontologique) entièrement différent de

---

<sup>15</sup> Les événements relatés ont « lieu à une date sans importance puisque ici le temps ne signe aucun calendrier » (SM 25).

celui des personnages participant à l'action. Le *narrateur englobant* établit sa propre existence dans l'univers ontologique, temporel, géographique et culturel dans lequel se déroulent les événements. Cet ancrage ne se limite pas aux seuls déictiques<sup>16</sup> ou aux indications de lieu, le *narrateur englobant* s'identifie aussi à la population martiniquaise, au petit peuple de Fort-de-France et donc à ce groupe relativement hétérogène et ouvert qui sera désigné par *nous-collectif*.<sup>17</sup>

On note une première occurrence de ce *nous-collectif* dès le troisième paragraphe du premier chapitre où le *narrateur englobant* se lance dans quelques remarques préliminaires avant d'entamer le récit de la mort du conteur et de l'enquête policière. Ainsi, il présente le personnage de Solibo comme le « Maître de la parole incontestable » à Fort-de-France. On apprend que le conteur rôdait sur les marchés où il connaissait tout le monde ; ce « tout le monde », qui désigne donc ces couches de la population peuplant les marchés de Fort-de-France, se transforme ensuite en *nous-collectif* : « Au billard de la Crois-Mission, au vendredi du marché-viande à l'arrivée du bœuf, sur le préau de la cathédrale après la dévotion, au stade Louis-Achille tandis que nous assassinions l'arbitre, Solibo parlait sans arrêt, il parlait aux kermesses, il parlait aux manèges, et plus encore aux fêtes » (SM 27, *italique ajouté*). Le *nous-collectif* réapparaît à plusieurs reprises, toujours en combinaison de manifestations du *narrateur englobant*, comme lorsqu'il s'agit de fournir des informations supplémentaires sur le passé de certains personnages. Ainsi, lors de l'introduction du brigadier-chef Bouaffesse, une digression narrative nous apprend que la réputation de « demi-quimboiseur » dont jouit ce personnage lui vient de son intervention intrépide dans une affaire de cercueil défoncé :

Il y a une kodak du brigadier-chef Bouaffesse parue en première page du journal *France-Antilles*, une charge de temps avant l'Indépendance. On le voit devant un cercueil défoncé dont il avait extrait un lot de saletés [...]. Cette affaire lui valut une réputation de demi-quimboiseur qu'il utilisa par la suite pour appréhender quelques récalcitrants. Avant de le saigner, nous avions en effet tendance à réfléchir vu qu'il nous prévenait tranquillement : Si tu abats ta lame sur moi, c'est toi-même que tu vas fendre... De plus, lorsque nous nous enfuyions, il nous criait sans lever le

---

<sup>16</sup> Comme dans: « par-ici, c'est cela qui signale et consacre le Maître » (SM 27), « Philosophe d'ici-là » (28).

<sup>17</sup> Le *nous-collectif* est à distinguer de l'emploi de la première personne du pluriel qui renvoie au *narrateur englobant* et à son auditoire, comme lorsque le narrateur parle de « nos futurs témoins » (SM 39) ou de « notre homme » (53) pour désigner un personnage. Par ce nous, auquel j'attribue une fonction appellative ou phatique, le narrateur cherche à s'assurer la complicité du public.

ped : *Tombez !* Et [...] que tu le veilles ou non, l'effet par là était le même qu'ici : tu tombais, oui.

Mais la parole n'est pas là. Elle est sur la kodak de Bouaffesse dans *France-Antilles*. (SM 56)

Dans cet extrait, le passage du *narrateur englobant*, au *nous-collectif* peut être déterminé grâce au changement de focalisation : alors que son point de vue omniscient permet au *narrateur englobant* de discerner que le brigadier-chef se sert consciemment de sa réputation et de la superstition des gens, la perspective limitée du *nous-collectif* est, au contraire, déterminée par ces croyances superstitieuses. Dans cet exemple, la limite séparant les deux dimensions est identifiable grâce à la différence d'horizon épistémologique ; en contrepartie, on verra plus loin que le *narrateur englobant* cherche à légitimer son omniscience en se basant sur les connaissances générales du *nous-collectif*.

### 2.2.2 Attitude auctoriale, omniscience et perspective collective

Le trait distinctif majeur du *narrateur englobant* est son attitude auctoriale : en effet, mis à part sa revendication d'appartenir au même univers géographique, temporel, culturel, et linguistique que les personnages, il présente toutes les caractéristiques d'une instance auctoriale : une connaissance quasi illimitée de l'univers diégétique, des événements et des rapports qui les relient, des personnages et de leur passé ainsi que de leur pensées – il s'agit d'un parfait exemple de narrateur omniscient et bien que celui-ci ne réclame pas d'avoir inventé l'*histoire* (c'est-à-dire qu'au niveau de la fiction le récit du *narrateur englobant* prétend être référentiel et non pas fictionnel), il ne nie pas la paternité du *discours narratif*. La posture auctoriale du *narrateur englobant* devient avant tout manifeste dans les commentaires narratoriels, à travers lesquels se révèle sa fonction de régie et son point de vue omniscient.

#### 2.2.2.1 Commentaires narratoriels

Afin de classer, du moins sommairement, les commentaires au niveau du discours narratorial, je propose de distinguer à l'exemple de Nünning entre quatre fonctions que peut avoir une instance narrative (Nünning 1997, 334) : fonction narrative (fonction en principe inévitable liée à l'acte de narration même), fonction analytique (commentaires portant directement sur l'univers diégétique, les per-

sonnages, les événements, etc.), fonction synthétique (commentaires de portée plus générale sans rapport direct à l'univers des personnages) et fonction communicationnelle (commentaires se reportant aux moyens de la communication narrative, la scénographie, la forme de l'énoncé narratif, etc.).

Premièrement, il y a dans *Solibo* un nombre important de parenthèses narratoriales dont l'unique fonction est de fournir une information supplémentaire sur l'univers diégétique et dont l'emplacement fait ressortir la fonction de régie de l'instance narrative ; ces parenthèses narratoriales contiennent par exemple des détails descriptifs (« le tafia n'avait pas encore rougi ses yeux (seul le premier jaune sale avait touché le blanc) », 27) ou des bribes de paroles (lorsque Bouaffesse reconnaît Doudou-Ménar au poste du police, il l'invite dans son bureau : « le brigadier-chef s'ébroua (Je vous reconnais, madame, rejoignez mon bureau), fit recoller le cassé, nettoyer le sali, avant d'expliquer aux tuméfiés revanchards que la dame en question était sa cousine du côté d'une cuisse d'oncle » 64). Ces mini-digressions, qui se détachent typographiquement du reste du récit par leur mise entre parenthèses, mettent ainsi en évidence non seulement l'acte narratif, mais aussi et surtout le pouvoir auctorial dont dispose tout narrateur, pouvoir lié aux fonctions de coordination et d'articulation de l'instance de production qui construit la représentation plus ou moins à son gré, en sélectionnant et en arrangeant les informations fournies comme bon lui semble.

Ensuite, les commentaires analytiques qui portent immédiatement sur les événements, les personnages et l'univers diégétique font également ressortir cette attitude auctoriale. Ces commentaires peuvent adopter des formes très diverses. On peut distinguer des commentaires purement explicatifs d'interventions subjectives (par exemple évaluatives ou ironiques). Le *narrateur englobant* occupe parfois le rôle d'un simple médiateur qui explique certains phénomènes de l'univers diégétique pour assurer leur bonne compréhension. Il donne par exemple des précisions sur certaines particularités culturelles. Ce n'est que grâce à son commentaire que le caractère mystérieux de la dernière exclamation de Solibo (qui s'écrie « *Patat'sa !...* » avant de mourir) devient compréhensible pour un lecteur qui n'est pas familier avec les rituels, les normes et les formules des contes oraux :

(Or, *Patat'sa* n'existe pas dans le cricrack. Le conteur dit É krii, demande Misticrii, interroge pour savoir si la cour, souplé ?..., appelle son tafia, un accord du tambour, mais ne hèle jamais *Patat'sa !...*) (SM 34)

Toujours dans la catégorie des commentaires explicatifs, le narrateur adopte parfois le rôle de traducteur. Dans une scène entièrement dialogique ses commentaires – placés à la fin des répliques – précisent le locuteur, le ton de la voix, et parfois même le sens de la phrase :

— Ha lan-ô yé ? (Qu'est-ce que la mort ?—— Là, c'est Congo qui parle, et qui doit répéter quatre fois sa question car sa manière de dire la langue est en disparition par ici). (SM 40)

Puis, on peut relever des commentaires ironiques, comme lorsque l'un des policiers, un nommé Raffine, note l'état civil des témoins, une parenthèse narrative vient préciser : « (d'une écriture qui n'atteignait même pas le zéro à l'heure, non) » (SM 165) ou lorsque le *narrateur englobant* s'étonne de la manière de travailler du commissaire Pilon : « Messieurs et dames, le cerveau de Pilon, devant sa liste, chauffait comme un Fiat 600. [...] A croire que le méchant policier portait une kodak dans la tête et qu'il visionnait un petit cinéma, pas porno mais personnel, avec sons et couleurs, cadrages et angles de vue dont les lois relevaient certainement des arts policiers en matière criminelle » (SM 168).

Contrairement au nombre important de commentaires analytiques, le type de commentaires que Nünning appelle « synthétiques » est très rare. Indirectement, le narrateur fournit une explication pour cette utilisation réticente de commentaires de nature plus généralisante dans un passage où il se distancie de la pratique d'écriture de certains écrivains antillais :

Il n'y a pas de paroles sur l'Amour par ici. Ces roches du malheur à domestiquer sous la dent font que la parole sur l'Amour n'a pas trouvé son nègre. Notre pré-littérature est de cris, de haines, de revendications, de prophéties aux Aubes inévitables, d'analyseurs, de donneurs de leçons, gardiens des solutions solutionnantes aux misères d'ici-là, et les nègres ceci, les nègres cela, et l'Universel, ah l'Universel !... Final : pas de chant sur l'Amour. La négritude fut castrée. Et l'antillanité n'a pas de libido. Ils eurent beaucoup d'enfants (surtout dehors) mais sans s'aimer, fout'. C'est un peu ce qu'aurait pu se dire Justin Philibon si ses lectures avaient dépassé les sanglantes colonnes du journal *France-Antilles*, ou même, et surtout, si nos scribes-savants avaient écrit afin d'être lus par ici-dans. (65-66)

Le *narrateur englobant* cherche donc à éviter à tout prix une tonalité moralisatrice et universaliste, ce qui expliquerait la rareté des commentaires « synthétiques » qui par définition ne se rapportent plus à la situation particulière des personnages, mais qui se caractérisent justement par leur prétention à l'universalité.

Enfin, dans la catégorie des commentaires « communicationnels », il faut mentionner les apostrophes récurrentes au narrataire ainsi que le fait que le discours du

*narrateur englobant* est presque entièrement dépourvu de ces réflexions métalittéraires qui caractérisent le *marqueur de paroles*.

#### 2.2.2.2 Focalisation zéro : entre attitude auctoriale et conscience collective

Dans la catégorie des commentaires analytiques, on tombe sur des interventions narratoriales qui font indirectement ressortir la différence de perspective entre l'instance narrative omnisciente et les personnages dont l'horizon épistémologique est plus limité, comme c'est par exemple le cas dans le passage suivant : « Ils tentèrent d'asseoir Solibo entre les racines mais l'amorce de rigidité cadavérique (qu'ils confondirent avec une résistance du Maître) les en empêcha » (SM 38). Ce commentaire laisse entrevoir une instance narrative correspondant à l'équation proposée par Genette pour illustrer ce qu'il appelle la focalisation zéro : *Narrateur > Personnage* (Genette 1972, 206). C'est surtout cette focalisation zéro d'un narrateur démiurge, cette attitude narrative que la narratologie germanophone appelle « olympique »<sup>18</sup> qui permet de distinguer et d'identifier le *narrateur englobant*. Cette attitude omnisciente et ubiquiste s'oppose à la perspective plus limitée de l'attitude homodiégétique et testimoniale du personnage-narrateur « Chamoiseau ».

L'attitude omnisciente et auctoriale est manifeste dans les passages portant sur des événements et des perspectives dont les instances homodiégétiques (le *nous-des-témoins* et le personnage-narrateur « Chamoiseau ») ne peuvent avoir eu connaissance : les scènes où aucun témoin n'est présent et surtout les représentations des pensées de personnages (focalisations internes) qui ne font pas partie du groupe restreint des témoins. Prenons par exemple l'épisode de l'arrivée de Doudou Ménar au poste de police qui relate des événements auxquels ni « Chamoiseau » ni les autres témoins n'ont participé.<sup>19</sup> Il contient également des informations sur la vie des personnages faisant ainsi preuve d'un savoir omniscient et de longs passages à focalisation interne à propos de différents personnages. Ainsi, on apprend non seulement que de Doudou Ménar a un fils à problèmes, un mari disparu, des varices sur les jambes, mais également le déroulement de sa journée sur

---

<sup>18</sup> Le point de vue olympique correspond à l'idée d'une position privilégiée du narrateur comme Dieu Créateur, qui, perché sur le Mont Olympe, bénéficie d'une vue d'ensemble sur sa création.

<sup>19</sup> Doudou Ménar part toute seule chercher de l'aide lorsque les témoins réalisent que Solibo est mort. Cependant, elle ne rejoindra plus jamais ce groupe et n'aura donc pas la possibilité de raconter aux autres témoins ce qui s'est passé au poste de police : elle retourne, certes, avec les forces de l'ordre sur les lieux, mais elle y commence une bagarre avec l'un des policiers qui lui frappe sur la tête. Elle meurt peu après.

le marché ainsi que ses pensées (« Solibo était-il mort ou pas mort ? et s'il était seulement soûl, à dire un Mexicain dans un western-django ? » 47). Suit une focalisation interne sur le policier Justin Philibon, puis sur le brigadier Philémon Bouaffesse sur lequel on reçoit également des détails biographiques, comme par exemple les stratégies de séduction adoptées auprès de la jeune Doudou Ménar. Cette focalisation interne variable est l'un des traits distinctifs majeurs de la narration de l'instance englobante dont l'omniscience n'est pas compatible avec l'attitude testimoniale des deux instances homodiégétiques, « Chamoiseau » et le *nous-des-témoins*, qui se caractérisent au contraire par le savoir limité et la perspective subjective de personnages ayant participé eux-mêmes à l'action.

Cependant, le *narrateur englobant* rejette l'idée que sa position privilégiée de producteur aille impérativement de pair avec l'omniscience : « De même, puisqu'écrire n'est pas omniscience, on ne peut préciser dans quelles conditions il [Bouaffesse] rencontra la femme de sa vie (une coulie à ce qu'il paraît) » (SM 55). L'une des particularités de l'attitude auctoriale du roman *Solibo* semble en effet être que l'omniscience du *narrateur englobant* ne peut pas uniquement être attribuée à la position de démiurge dont il dispose en tant que producteur du récit. Le caractère quelque peu arbitraire inhérent à l'omniscience de celui qui crée le récit est contrebalancé par l'autorité et la légitimité de connaissances reposant sur une conscience et une mémoire collectives. Dans le cas d'un sujet narratif collectif, les limites épistémologiques ne se posent plus en termes de connaissances dont un individu peut selon toute vraisemblance disposer. Comme le remarque Richardson, cette forme de narration collective, ces « "we" narrators can attain a highly probable intersubjective sense of things » (Richardson 2006, 40). Il ajoute que de telles instances narratives ne sont pas restreintes par les lois et la logique épistémologiques de la conception narrative mimétique réaliste (cf. *ibid.* 58). Avec cette narration collective, on quitte donc le cadre des modèles narratologiques qui, selon Richardson « presuppose an exclusively mimetic conception of the narrator; that is, they can only imagine him as one (or two) human being(s) who writes only what an individual consciousness is likely to know or traditional omniscient mind is expected to reveal » (*ibid.* 42).

Une partie importante des connaissances dont dispose le *narrateur englobant* trouve sa légitimation à travers son appartenance revendiquée au groupe du *nous-collectif*. Si j'ai défini le *nous-collectif* dans un premier temps pour des raisons de simplicité au petit peuple des marchés de Fort-de-France, je me dois à présent de

préciser que cette dimension collective hétérodiégétique est un peu plus complexe, en ce qu'elle implique non seulement une dimension synchronique, mais également diachronique : le *nous-collectif* réfère non seulement aux membres de la communauté créole au moment de la mort de Solibo et de la narration, mais aussi au petit peuple créole de périodes antérieures. Dans l'exemple suivant, le pronom *nous* établit un lien avec une époque, certes, révolue, mais qui est toujours présente dans la mémoire collective :

Vint l'époque des colonats durant laquelle, à l'ombre des habitations, le béké toléra des parcelles de jardin pour **nous-mêmes**. Le manger fut alors d'igname, de dachine (et de ses feuilles), de petit élevage, de pois et de manioc – ô *manioc-roi!*... Il **nous** prenait juste après le sein, dans le lait et les crèmes. **Nous** le mangions en cassave, en pain, en gâteau, en galette. (SM 203)

Ce *nous-collectif* englobe ainsi un ensemble diffus de voix, paroles échangées plus ou moins rituellement (par exemple des locutions), dits ou récits populaires, faits divers, commérages et rumeurs communs à cette communauté. Il s'agit du folklore au sens restreint, mais neutre comme « ensemble des souvenirs, des sujets de conversation communs aux membres d'un groupe humain restreint. »<sup>20</sup> De ce fait, ce *nous-collectif* renferme non plus une polyphonie organisée et maîtrisée, comme le suggère le schéma hiérarchisant des niveaux narratifs de Genette, mais un brouhaha dans lequel la question du producteur et de l'origine d'un énoncé n'a aucune importance, puisqu'il s'agit de paroles qui sont pour ainsi dire dans « toutes les bouches ». Ce *nous-collectif* permet de passer d'une voix à une autre et d'articuler un collage de bribes de parole sans que la rupture au niveau de l'énonciation soit systématiquement indiquée par des marqueurs discursifs explicites. On retrouve donc là une configuration qui rejoint ce que Wagner propose d'appeler « voix plurielle », un polylogue qui conserve « la trace de voix individuelles » (Wagner 2006b 140). Le passage suivant, une digression narrative sur les « calottes » du brigadier-chef Bouaffesse, pourrait par exemple être considéré comme un fragment de cette voix plurielle surgissant dans la narration du *narrateur englobant* individuel :

Charlot qui n'en croit pas sa douleur, reçoit SISSAP ! une calotte (policrière).

Permettez-moi un quart de mot sur les calottes de Bouaffesse. Elles sont connues jusqu'à Grand-Rivière où un nègre archaïque, qui n'a pourtant

---

<sup>20</sup> Selon la définition proposée par le dictionnaire en ligne du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales <http://www.cnrtl.fr/definition/folklore> (21 mai 2011)

jamais connu la ville, peut en dire quatre paroles. Il prétend que notr' homme a passé une nuit de vendredi saint, étalé tout au fond d'un caveau avec (kyrié éléison !) les mains trempées dans un pourri de cercueil. Il dit aussi qu'à l'aube, Bouaffesse les a saupoudrées d'encens, et que depuis, quand il lève la main, c'est un cimetière qui te donne la calotte. On me l'a dit, je vous le répète, mais an-an ne me mêlez pas dans ces qualités d'histoires-là.

Charlot, d'abord surpris, ne peut plus retenir l'eau de ses yeux, elle ri-vière sur ses joues et s'éteint à l'encolure de sa chemise. (SM 99-100)

Cette digression intercalée se distingue légèrement du discours narratif du *narrateur englobant* : d'abord, on peut y détecter un léger changement de style, le caractère oral et la tonalité créole y étant plus prononcés (par l'apostrophe dans « notr' homme » qui traduit la voyelle muette, l'interjection de l'exclamation invocatrice, l'emploi d'expressions diatopiques telles que « dire quatre paroles »), puis, d'un point de vue typographique, le segment constitue un paragraphe séparé du reste du texte par deux alinéas, ce qui pourrait signaler un acte d'énonciation indépendant et complet prononcé par une instance autre que le *narrateur englobant* prenant en charge les paragraphes environnant ; enfin, ce caractère de segment discursif autonome est renforcé par une formule d'introduction et de clôture. De plus, cette digression reprend et nuance l'épisode du « cercueil défoncé » évoqué par le narrateur lors de l'introduction du personnage Bouaffesse et dont il a déjà été question dans le contexte de la relation qu'entretient le *narrateur englobant* à l'univers diégétique : il y est question d'une photo publiée sur la première page du journal *France-Antilles* qui le montre « devant un cercueil défoncé dont il avait extrait un lot de saletés [...] répertoriant d'une main sereine son contenu » et que « cette affaire lui valut une réputation de demi-quimboiseur » (SM 56). Le dédoublement de cet épisode du cercueil n'est pas seulement une mise en scène de la diversité insaisissable d'une oralité qui produit plusieurs versions d'une même histoire, il permet aussi d'illustrer la diversité interne de la voix narrative englobante laissant entendre des bribes de paroles aux origines diverses, ce qui ne met en question l'unité et l'unicité de la narration du *narrateur englobant*.

L'intégration du je-narrant individuel du *narrateur englobant* au groupe du *nous-collectif* permet donc d'échapper à la perspective limitée et subjective d'un narrateur témoin sans devoir opter pour l'attitude problématique parce que arbitraire du narrateur auctorial démiurge qui s'éloigne trop de l'ancrage communautaire tout en se réservant les libertés du créateur. Tant que les limitations épistémologiques du groupe sont respectées, cette forme de narration collective ne risque pas de

mettre en jeu sa crédibilité, ce qui ne serait pas le cas d'une narration prise en charge par une instance homodiégétique individuelle qui doit, pour légitimer sa prise de parole, justifier de quel droit elle s'attribue cette autorité de parler en tant que représentant d'un groupe ou de quelle manière elle a pu prendre connaissance de certaines informations.

### 2.2.3 *Le narrataire*

L'instance du narrataire auquel s'adresse *narrateur englobant* constitue un autre élément de sa caractérisation. L'importance de cette instance ne réside cependant pas tellement dans sa contribution à la caractérisation de la narration. L'image des instances narratives (narrateur et narrataire) projetée par le texte permet surtout de soulever la question épineuse du rapport entre auteur et public. Le narrataire auquel s'adresse le discours du *narrateur englobant* est à plusieurs reprises apostrophé par « ô amis » et quelquefois par « messieurs et dames ». Ces apostrophes contribuent à construire le caractère immédiat et oral du discours de ce narrateur et évoquent l'image d'un narrataire collectif sous forme d'un auditoire traditionnel rassemblé autour d'un conteur (Solibo commence sa parole avec l'apostrophe « Messieurs et dames » pour continuer sur un ton plus familier : « mes enfants » 243). Mis à part les adresses explicites, ce sont également les nombreux commentaires du *narrateur englobant* mentionnés plus haut qui contribuent plus ou moins directement à la caractérisation du narrataire auquel elles sont adressées. Le ton enjoué et souvent désinvolte du *narrateur englobant* suggère une connivence, une familiarité entre les participants de la communication et les tournures imagées et expressions créoles récurrentes indiquent un narrataire partageant le même univers imaginaire et linguistique que le narrateur. De même, la plupart des commentaires analytiques (et surtout ceux à fonction explicative) du *narrateur englobant* évitent de caractériser le narrataire comme étant étranger à l'univers des personnages. Cela devient particulièrement évident si l'on étudie la manière dont les expressions créoles sont intégrées dans le texte. Celui-ci est loin d'accompagner toutes les expressions en créole et en français basilectal par des explications lexicales. De plus, dans les cas où une telle traduction est offerte, il est plutôt rare que cela se fasse sous la forme d'un commentaire narratorial : souvent ces traductions sont reléguées au niveau du discours des personnages et font donc partie intégrante de l'univers diégétique : « Congo se redressa — ahuri :

Iye fout ! hanmay halansé tyou hot la hou hay dégawé mèdsin, mi Ohibo la ha hay an honjesion anlê noula !... — Hein, que dis-tu ? — Oh, Congo déraille : il prétend que Solibo est en train de mourir, qu’il faut un médecin » (SM 37). Dans les quelques cas, où une traduction est malgré tout assumée par le *narrateur englobant*, on observe qu’il prend soin d’en relativiser immédiatement la signification et l’importance. Le passage déjà mentionné où Congo prend la parole en créole est accompagné d’une parenthèse explicative qui fournit la traduction en français tout en comportant une remarque qui précise que Congo utilise un créole difficilement compréhensible même pour les personnages créolophones du roman. Ce commentaire semble vouloir déjouer l’image d’un narrateur exogène à la communauté martiniquaise. Ailleurs, une réplique créole de Congo (« – Ha di yo di’w ! admit Congo ») est reprise par le narrateur : « Ce qui, dans une autre langue, peut signifier : Moi non plus ! » (SM 103). En précisant le contenu sémantique approximatif de la phrase, le narrateur intervient certes comme traducteur, mais il refuse de spécifier la langue cible. De plus la modalisation (« peut signifier ») souligne l’impossibilité ou la non-volonté de traduire l’original et de ce fait la nature inévitablement approximative de la version traduite. La pratique souvent imposée par les éditeurs<sup>21</sup> consistant à encadrer les emprunts par des traductions (par exemple sous forme de notes ou d’un glossaire) est d’ailleurs raillée à une autre occasion, lorsqu’une phrase tout à fait compréhensible est traduite par le narrateur en français soutenu : « — c’est quoi, han ? dit-il. (Ce qui, traduit en français d’outre-mer, donnerait : Pouvez-vous m’expliquer ce qui est à l’origine de cette situation déplorable ?) » (42).

L’exemple des commentaires narratoriaux « linguistiques » témoignent de l’effort de sortir de l’impasse de la traduction à sens unique allant du créole de l’univers diégétique vers le français comme langue de l’écriture, de l’expression littéraire et de l’universel.<sup>22</sup> Ce faisant, le texte évite de réserver structurellement au français la fonction de langue de représentation (usage) et de confiner le créole au domaine du représenté (mention), et refuse au public franco-européen le statut de destinataire privilégié.

<sup>21</sup> Dans le cas de la *Chronique*, l’éditeur aurait « demandé des traductions et c’est pourquoi dans ce livre il y a beaucoup de petites parenthèses qui expliquent certains mots » (Chamoiseau 1997, 44)

<sup>22</sup> Cf. l’analyse d’Ashcroft sur la pratique du commentaire accompagnant les emprunts lexicaux : « (...) glossing gives the translated word, and thus the “receptor” culture, the higher status » (Ashcroft et al. 2002, 65)

#### 2.2.4 Aspect conceptionnel et aspect médial fictif du discours narratorial

Etant donné la place importante qu'occupe la question de l'oralité et de l'écriture dans la réflexion métalittéraire articulée par le roman *Solibo*, on peut se poser la question de l'« aspect médial fictif » de la narration, c'est-à-dire de savoir si le *narrateur englobant* prononce son discours à l'oral ou à l'écrit ? Koch et Oesterreicher distinguent la « réalisation médiale » (code phonique ou code graphique) de l'aspect conceptionnel (parlé conceptionnel et écrit conceptionnel)<sup>23</sup> d'un énoncé pour dépasser la dichotomie oral/écrit et afin de permettre un traitement plus différencié des rapports entre les deux pôles de cette opposition (Koch/Oesterreicher 2001). Alors que « la différence entre les codes phoniques et graphiques représente une dichotomie au sens strict », les deux pôles « langage parlé et langage écrit correspondent aux deux extrêmes d'un continuum communicatif », à savoir l'« immédiat communicatif » et la « distance communicative » (ibid. 586). Cette distinction est utile pour montrer dans quelle mesure l'aspect conceptionnel contribue à la caractérisation de la narration. Il semble encore nécessaire de faire la distinction entre la réalisation médiale réelle (qui appartient à la communication entre auteur et lecteur) et le code de l'énoncé fictif (niveau de la représentation, communication fictive entre narrateur et narrataire). Affirmer que le code de l'énoncé narratif réel (c'est-à-dire le texte du roman) est celui de l'écriture revient à énoncer une évidence. En revanche, l'aspect médial **fictif**, c'est-à-dire le caractère écrit ou oral de la narration, est nettement plus difficile à déterminer. Dans beaucoup de romans, la réalisation médiale de la narration est soit évidente (par exemple l'écriture pour ce qui des romans épistolaires ou l'oral dans le cas du monologue prononcé par Clamence dans *La Chute* de Camus) soit peu significative et reste par conséquent souvent indéterminée ; dans le cas du roman *Solibo*, où toute l'intrigue tourne autour des rapports difficiles entre écriture et oralité, la question de la réalisation médiale fictive du discours narratorial acquiert une importance particulière. On constate alors que la projection de la réalisation médiale (fictive) du discours narratif de l'instance englobante est ambiguë, voire profondément hybride.

L'ambiguïté de la réalisation médiale fictive du discours du *narrateur englobant* échappe souvent à la critique qui tend à attribuer l'ensemble de la partie principale

---

<sup>23</sup> Suivant l'exemple des analyses des deux chercheurs, les termes « parlé » et « écrit » serviront ici exclusivement à décrire l'aspect conceptionnel (Koch/Oesterreicher 2001, 585).

du roman à « Chamoiseau », le *marqueur de parole*. Chancé soutient que le corps du texte, c'est-à-dire la partie centrale du roman, n'aurait « pas de statut. Imaginairement, il est parole, non-écrit. Aucun narrateur représenté n'avoue avoir écrit l'ensemble qui s'étend de la page 25 à la page 227 » (Chancé 2000, 65). Cette observation doit être nuancée, étant donné ces deux commentaires mentionnés plus haut qui laissent entendre qu'on a en fait affaire à une narration écrite. D'autres éléments impliquent effectivement une réalisation orale : le terme de « parole » dénotant l'oral apparaît déjà au niveau du péri-texte (dédicace). Rappelons que la partie centrale du roman est indirectement qualifiée de « parole » par les titres des deux chapitres qui l'entourent. De même, le *narrateur englobant* emploie à plusieurs reprises l'expression « parole » pour désigner son propre discours (comme dans les formules d'ouverture et de clôture du récit de l'enquête policière déjà mentionnées plus haut).

Rien qu'en considérant ces quelques indices thématiques directement ou indirectement la réalisation médiale fictive de la partie centrale du roman, il devient clair que la caractérisation de celle-ci est loin d'être univoque. Cette ambiguïté est également reflétée par l'articulation de l'aspect conceptionnel. Dans le cadre de cette étude, il n'est malheureusement pas possible de proposer une analyse détaillée et systématique des stratégies déterminant l'aspect conceptionnel selon Koch et Oesterreicher, je me contenterai donc de remarques sommaires sur quelques aspects exemplaires en prenant comme repère certains des paramètres énumérés par les deux chercheurs pour déterminer les conditions de communication de l'immédiat et de la distance (Koch/Oesterreicher 2001, 586) :

Immédiat ←	→ Distance
interlocuteur intime	interlocuteur inconnu
coprésence spatio-temporelle	séparation spatio-temporelle
émotionnalité forte	émotionnalité faible
ancrage situationnel et actionnel	détachement situationnel et actionnel
ancrage référentiel de la situation	détachement référentiel de la situation
dialogue	monologue
communication spontanée	communication préparée

On a déjà vu que l'auditoire auquel s'adresse le *narrateur englobant* n'est pas entièrement anonyme ; il s'agit d'un cercle relativement restreint et intime, sans pour autant être strictement privé. Cette intimité entre les interlocuteurs s'exprime notamment à travers le registre souvent très familier et l'apostrophe « ô amis » ;

l'image du narrataire projetée par le discours du *narrateur englobant* est cependant ambiguë – surtout si l'on tient compte des notes infrapaginales, qui laissent transparaître tantôt un public antillais et créolophone, tantôt un public exogène.

L'articulation du paramètre de « l'émotionnalité » contribue également à l'aspect oral du discours du *narrateur englobant* : On peut relever de nombreuses interjections dans le discours du *narrateur englobant* telles que « tristesse, mi ! » (SM 25), « Cristi ! » (93) ou « Dieu sait comment ! » (106). De même, les interjections à fonction phatique pourraient être interprétées comme des signaux structurels de la coprésence des interlocuteurs, surtout si l'on considère que « la communication face-à-face [...] incite les interlocuteurs à activer, en permanence, tous les moyens qui permettent de contrôler et de confirmer le maintien du contact » (Koch/Oesterreicher 2001, 594). C'est par exemple le cas des exclamations interpellant le narrataire telles que : « amis ho ! » (SM 81) ou les questions rhétoriques : « Ô amis, qui est à l'aise par-ici quand la police est là ? » (83). Ensuite, on peut retenir l'emploi récurrent d'onomatopées que Koch et Oesterreicher comptent également parmi les éléments typiques du parlé en vue de leur mimétisme inhérent qui opère un ancrage situationnel et actionnel : « Charlot [...] reçoit SISSAP ! une calotte » (99) ou « Vlap-vlap ! la portière avant droite et les deux de l'arrière s'ouvrent au vol » (83), « Tchouf ! » (88), « zip ! zip ! » (89), « pin pon pin pon » (110). En outre, les nombreuses digressions (sous forme de parenthèses narratoriales ou de segments plus longs et typographiquement délimités) et les innombrables tirets et points de suspensions, qui articulent des silences et hésitations, imitent ponctuellement le caractère fragmentaire, improvisé et provisoire favorisé par l'immédiat communicatif (cf. Koch/Oesterreicher 2001, 596). Enfin, certaines de ces digressions semblent indirectement inscrire le caractère dialogique de l'immédiat communicatif dans le discours du *narrateur englobant* : on pourrait assigner certaines d'entre elles à d'autres instances énonciatives non-identifiables faisant partie du *nous-collectif*. Cependant, même si la narration extradiégétique présente des modulations internes, le dialogisme n'y fait pas pour autant fonction de principe structurel et c'est certainement le caractère monologique de la distance communicative qui domine dans le récit du *narrateur englobant*.<sup>24</sup> Ce n'est qu'au niveau intradiégétique, où plusieurs personnages prennent tour à tour la parole pour partager leurs souvenirs du conteur Solibo,

---

<sup>24</sup> Ce caractère monologique contraste avec les intertitres de la partie centrale qui mettent en scène des mini-dialogues entre l'instance qui prend en charge le récit de l'enquête et son auditoire.

qu'on pourrait réellement parler du dialogue comme d'un principe structurel et structurant de la voix narrative. Rappelons également que certains éléments péri-textuels qui introduisent (dialogue liminaire en exergue) et rythment (intertitres) l'énoncé romanesque, sont, eux, massivement imprégnés du principe dialogique. Si l'on considère, par exemple, que l'apostrophe du narrataire établit une continuité très ostensible entre l'instance péri-textuelle des intertitres et le *narrateur englobant*, on peut admettre que l'immédiateté dénotée par les intertitres influence la scénographie projetée par l'énoncé narratif de la partie centrale.

Il ne faudrait cependant pas hypertrophier ces stratégies qui restent toujours ponctuelles, alors que l'élaboration ainsi que le caractère compact et explicite des formulations qui caractérisent le discours narratif de la partie centrale du roman sont typiques de la distance communicative où le co-texte linguistique prédomine par rapport au contexte de communication. D'autres facteurs tels que le détachement référentiel relèvent de l'écrit conceptionnel : ainsi, il y a, certes, un ancrage référentiel dans la situation d'énonciation, mais il se limite aux quelques déictiques spatiaux (emploi récurrent de l'adverbe de lieu « ici ») ; le discours du *narrateur englobant* n'a rien en commun avec cette « contextualisation multiple et souple » (Koch/Oesterreicher 2001, 592) de laquelle dépend la cohérence du discours parlé : « Celle-ci n'est pas moins efficace que la cohérence unidimensionnelle et relativement rigide de la distance, où le sujet parlant se voit obligé de produire un texte achevé et bien structuré : progression continue de l'information, phorique textuelle précise, respect des isotopies sémantiques, hiérarchie transparente et explicitement marquée des parties du texte [...] » (ibid. 592). De même, il suffit de penser à l'emploi récurrent de certains temps typiques de textes narratifs écrits pour voir que le discours du *narrateur englobant* est tout aussi imprégné de l'écrit conceptionnel : mis à part l'utilisation omniprésente du passé simple, on relève également des formes temporelles très peu usitées à l'oral telles que la deuxième forme du conditionnel passé : « Diab-Anba-Feuilles se statufia, et, s'il ne tremblait pas comme un chat empoisonné, je l'eusse décrit : immobile » (SM 95). L'aspect conceptionnel du discours du narrateur s'avère donc profondément ambiguë : il est imprégné de l'écrit conceptionnel (langage de la distance), mais il intègre indéniablement des éléments caractéristiques de l'oralité conceptionnelle (langage de l'immédiat). Cet aspect conceptionnel hétéroclite projette l'image d'une narration hybride, tantôt orale, tantôt écrite et cette hybridité de la structure et surtout de l'image projetée de la réalisation médiale fictive relèvent de cet effort

fourni par Chamoiseau de répondre à la « nécessité d'assumer la continuité entre l'oralité créole et notre écriture créole (Chamoiseau 1994, 153).<sup>25</sup> Cette hybridité contribue également à renforcer l'effet de désintégration de l'unité et de l'unicité de la narration extradiégétique, en introduisant des modulations supplémentaires au niveau de l'acte narratif du *narrateur englobant* dont la réalisation médiale fictive oscille entre l'oral et l'écrit.

### 2.3 Les dimensions homodiégétiques : « Chamoiseau » et le *nous-des-témoins*

La dimension homodiégétique comporte également un aspect individuel et un aspect collectif. Le narrateur individuel « Chamoiseau » s'avère relativement complexe, cette instance présente des modulations internes alternant entre les fonctions narratoire et actoriale, et entre les attitudes narratives auctoriale et testimoniale. Avant de commencer l'analyse des deux composantes de la dimension homodiégétique, une observation s'impose : l'autofiction, c'est-à-dire l'apparition d'un personnage-narrateur portant le même nom que l'auteur dans la fiction, est une stratégie narrative extrêmement voyante qui éclipse facilement les autres stratégies mises en place. Même sans prétention référentielle, le nom propre joue un rôle primordial pour la constitution d'un personnage ; le nom propre, selon Barthes, « fonctionne comme le champ d'aimantation des sèmes ; renvoyant virtuellement à un corps, il entraîne la configuration sémique dans un temps évolutif (biographique) » (Barthes 1970, 74). Dans le cas de l'autofiction où le nom propre suscite en plus la tentation d'une lecture référentielle, c'est-à-dire celle d'identifier le personnage à la personne réelle de l'auteur, cet effet d'aimantation et de subordination des éléments disparates sous le méta-schéma de la biographie est encore plus prononcé. L'autofiction encourage donc cette tendance à prétendre que « le substitut patronymique est *plein* d'une personne (civile, nationale, sociale) » (Barthes 1970, 102) ; à la force unificatrice du nom propre se rajoute alors celle de l'auteur comme personne réelle qui contribue également à

---

<sup>25</sup> Pour Chamoiseau, „[i]l s'agit d'envisager une création artistique capable de mobiliser la totalité qui nous est offerte, tant du point de vue de l'oralité que de celui de l'écriture. Il s'agit de mobiliser à tout moment le génie de la parole, le génie de l'écriture, mobiliser leurs lieux de convergence, mais aussi leurs lieux de divergence, leurs oppositions et leurs paradoxes, conserver à tout moment cette amplitude totale qui traverse toutes les formes de la parole, mais qui traverse aussi tous les genres de l'écriture, du roman à la poésie, de l'essai au théâtre. » (Chamoiseau 1994, 158)

synthétiser les occurrences divergentes, à niveler les contradictions et les ambivalences et à mettre toutes les dimensions de la narration dans le même sac en attribuant le tout à une seule instance : l'auteur Patrick Chamoiseau.

Contrairement à Rochmann qui soutient que l'autofiction vise d'abord à assurer la « consolidation de ce que Vincent Colonna nomme le “protocole nominal”, le soutien de l'effet autobiographique » (Rochmann 1996, 85), je ne considère pas que la fonction prédominante de l'autofiction dans *Solibo* soit de consolider la cohésion des éléments constitutifs parfois divergents de la narration en les réunissant sous l'étiquette unifiante de l'autobiographie ; je dirais plutôt que les nombreuses stratégies énonciatives de dissociation et de fragmentation ont pour effet de contrebalancer cette force unificatrice de l'autofiction, et plus généralement celle des concepts organisateurs et schémas cognitifs à travers lesquels un lecteur est susceptible d'aborder le texte.

Il ne faut d'ailleurs pas oublier la force désintégratrice de l'autofiction qui contribue elle aussi à cet effritement des frontières séparant les dimensions textuelle et extratextuelle et à « désenclaver le monde du vécu et celui de la littérature » (Rochmann 1996, 86). Rochmann constate encore que dans *Solibo*, l'autofiction, en dissolvant « les hiérarchies, offre à une possible mauvaise conscience de l'intellectuel coupable de différence un rêve pour côtoyer les exclus » (ibid., 91).

Porter l'accent davantage sur les contradictions que sur les stratégies de consolidation, résulte de la conviction qu'il ne faut pas, comme le formule Chancé, « confondre le livre avec le rêve du livre, prendre le rêve que le narrateur/scripteur de la fiction désire réaliser dans son texte, pour le texte réellement écrit par Patrick Chamoiseau » (Chancé 2003, 882). Se consacrer aux contradictions qui sont au cœur de l'écriture de Chamoiseau devient d'autant plus important que *Solibo Magnifique* présente un écart frappant entre la métaréflexion du *marker de parole* et les structures effectives mises en œuvre dans le texte.

### **2.3.1 Fonction actoriale de « Chamoiseau »**

La première introduction du pendant fictif de l'auteur dans le texte ne le présente pas dans sa fonction narrative, mais actoriale, c'est-à-dire comme un simple personnage parmi d'autres à travers un énoncé pris en charge par l'inspecteur Pilon. Le nom « Patrick Chamoiseau » apparaît pour la première fois à la quatrième page de la partie centrale du roman où il figure en plein milieu de la liste

des témoins extraite du rapport de police entre « Lolita *Boidevan*, surnommée Doudou-Ménar, vendeuse de fruits confits » et « Richard *Coeurillon*, se disant employé d'usine ( ? ) » (SM 30). Cette liste constitue le premier des passages intercalés entre parenthèses auxquels je reviendrai plus loin. Aucune précision au sujet de l'instance responsable de cette insertion ne peut être relevée, mais le sujet de l'énonciation de cette liste enchâssée est clairement Évariste Pilon, l'inspecteur principal, qui prend également en charge le procès verbal faisant l'objet du premier chapitre du roman (« Avant la parole. L'écrit du malheur ») :

(Liste des témoins.

*Extrait du rapport d'ensemble d'enquête préliminaire remis par l'inspecteur principal au commissaire divisionnaire.*

[...]

– Patrick *Chamoiseau*, surnommé Chamzibié, Ti-Cham ou Oiseau de Cham, se disant « marqueur de paroles », en réalité sans profession, demeurant 90 rue François-Arago. [...]

*Ces témoins ont été entendus [...] par moi-même, Évariste Pilon. Leurs auditions, ainsi que les incidents regrettables qui les ont accompagnées, font l'objet des procès-verbaux joints.)* (SM, 29-32)

Dans cette phase du récit, rien n'indique la fonction narrative que « Chamoiseau » occupe ailleurs. De plus, à ce stade aucun indice n'invite à identifier « Chamoiseau » au *narrateur englobant*, qui prend en charge les paragraphes environnants. Mise à part cette liste des témoins placée dans une parenthèse intercalée, il y a trois autres passages qui mettent en scène « Chamoiseau » dans sa fonction purement actoriale. Ces occurrences de « Chamoiseau » comme personnage désigné à la troisième personne se limitent strictement à des scènes en rapport immédiat avec l'enquête et les interrogatoires de la police :

Toutes les dépositions furent les mêmes [...].

— Vous êtes restés combien de temps à écouter ce solo ?

[...] Chamzibié, marqueur de paroles, lui renvoya des questions insensées : Comment savoir le temps qui passe, monsieur l'inspecteur ? (144-145)

Qui a tué Solibo ? L'écrivain au curieux nom d'oiseau fut le premier suspect interrogé. [...] (169-170)

Évariste Pilon rappela l'écrivain, la prostituée et le Syrien, les questionna au sujet de leur journée [...]. (182)

Alors que la fonction actoriale de l'instance « Chamoiseau » est introduite dès le début de la partie centrale, sa fonction de narrateur homodiégétique et testimonial ne se manifeste qu'à la page 43. En effet, après la première évocation de « Cha-

moiseau » sur la liste des témoins, celui-ci disparaît aussitôt et ce n'est qu'une douzaine de pages plus loin, au milieu du récit de la mort du conteur, que se manifeste finalement sa fonction narratoriale. Cependant, avant même que le je-narrant individuel et homodiégétique de « Chamoiseau » ne fasse son apparition, c'est la dimension collective de l'attitude testimoniale – le groupe des auditeurs que je désignerai par *nous-des-témoins* – qui fait son entrée sur scène.

### 2.3.2 *Nous-des-témoins : la dimension collective et homodiégétique*

En effet, c'est à la page 35 qu'apparaît pour la première fois un « nous » qui désigne non plus le vaste groupe hétérodiégétique du *nous-collectif*, mais l'auditoire du conteur la nuit de sa mort parmi lequel figure également « Chamoiseau » : « Autour de nous, les flambeaux s'étaient consumés. Dans la Savane éteinte Carnaval cueillait les restes de sa joie (...) ». Cependant, il s'agit là encore d'une étape transitoire, puisque cette occurrence du « nous » désigne un groupe plus important que celui des quatorze personnages qui sont également évoqués par le rapport de police: en effet, lorsque certains des auditeurs réalisent que le conteur vient de mourir, « ils s'enfuyaient, en épouvante silencieuse, abandonnant nos futurs témoins, quatorze nègres, dont trois madames » (39). Après l'annonce de la mort de Solibo par le vieillard Congo et le départ de Doudou Ménar pour aller chercher un médecin, le « nous » désigne enfin un auditoire réduit au nombre de treize personnages : « La compagnie éleva une maçonnerie de silence devant la vérité ainsi formulée. Seule ressource désormais : attendre le médecin que Doudou Ménar s'en était allée quérir, et soutenir Solibo d'une tristesse immobile. Nous étions comme des yoles échouées sur des cayes : la rivière, la vie, continuait sans nous [...]. Le voir, là comme ça paquet de linge sale dans une touffe de racine, nous afflige. » (42)<sup>26</sup>

Bien que des manifestations du *nous-des-témoins* puissent être relevées tout au long des quatre chapitres de la partie principale, cette dimension homodiégétique

---

<sup>26</sup> Ce *nous-des-témoins* n'a pas de référent entièrement stable : il n'inclut que rarement ensemble les quatorze témoins figurant sur la liste du rapport de police. Sa première occurrence ne renvoie qu'à treize personnages, car Doudou-Ménar vient de quitter la scène, de même le nombre de témoins effectivement désigné varie constamment ; certains témoins sont détenus isolément, deux personnages trouvent la mort pendant l'enquête de police et l'un d'eux reste emprisonné, ce qui fait que le groupe désigné par le « nous » à la fin du roman (comme par exemple dans l'extrait suivant : « On nous a offert du café et des sandwiches. [...] Nous pleurons. Sidonise et Sucette ont disparu. Congo de même », 213) est considérablement réduit par rapport à celui du début.

et collective de la voix narrative est particulièrement présente dans les deuxième et troisième chapitres où les témoins sont d'abord rassemblés autour du corps du conteur en attendant l'arrivée du médecin, puis entassés dans le car de police à travers la fenêtre grillagée duquel ils observent les agissements des policiers. Le discours narratif du *nous-des-témoins* présente nettement moins de commentaires narratoriaux ou de digressions que celui du *narrateur englobant*. La fonction de régie et de mise en forme de cette instance est très peu prononcée, elle n'intervient jamais de façon structurante par des résumés, conclusions, annonces ou autres phénomènes relevant de l'organisation textuelle. De plus, la narration du *nous-des-témoins* se caractérise par une attitude strictement testimoniale : l'accent est mis sur la représentation des événements de la nuit en question et respecte les limites de l'horizon épistémologique des personnages.

Les passages où le *nous-des-témoins* fait son apparition sont dépourvus de traces de subjectivités individuelles et expriment des émotions et des expériences collectives : « Congo ne bouge pas. [...] Nous ne pouvons distinguer ses yeux car il est de profil. [...] Nous tombons dans le car. L'odeur y réveille d'anciennes cicatrices. Entassés autour des vitres à grillages, nous pleurons gueule ouverte. » (SM 108) Malgré le caractère collectif du *nous-des-témoins*, l'image que l'on peut dégager de cette instance n'est pas celle d'un groupe monolithique. La narration à la première personne du pluriel ne construit pas une voix collective homogène, mais un brouhaha enchevêtrant les voix de ceux qui le composent. Le pronom de la première personne du pluriel y fait fonction d'outil de modulation, car il permet d'évincer les frontières qui séparent les actes d'énonciation individuels sans pour autant mener à leur fusion totale. La diversité des membres qui constituent le groupe des témoins se traduit notamment par des variations stylistiques internes (diversité qui se reflète également au niveau des récits intradiégétiques commémoratifs et des interrogatoires dans le quatrième chapitre). Ainsi, on peut relever des passages à caractère fortement soutenu, comme c'est le cas dans les dernières lignes de la « parole » qui sont prises en charge par le *nous-des-témoins* :

[...] ils [les policiers] nous sollicitèrent à nouveau sur la personnalité du conteur. Nous leur redîmes l'histoire du cochon de Man Gnam, [...] cette terreur qui muait en amis les rares ennemis du Magnifique. Ils réapprirent l'essence du mot Solibo, ce qu'y apportait le second terme, et Sidonise leur ouvrit son cœur sur ce mystère qu'ils dirent être de l'amour. Puis, en courant, nous quittâmes leur Hôtel, plongeant nos meurtrissures de peine et d'épouvante dans les ombres joyeuses où Vaval s'éteignait. (SM 220)

D'autres manifestations du *nous-des-témoins*, au contraire, sont plus imprégnées d'éléments de la culture populaire créole, que ce soit sur le plan stylistique et lexical ou bien au niveau des idées énoncées (pensée magique, croyances et pratiques superstitieuses d'ordre culturel et partagées par un certain milieu social auquel on peut supposer que le narrateur-personnage « Chamoiseau » n'appartient pas, malgré ses efforts pour s'y « dissoudre »):<sup>27</sup>

Tout cela semble tellement diabolique que, doigts croisés, nous murmurons le *Notre Père* : à l'époque des fatalités, la prière d'un nègre n'est jamais inutile... (SM 131)

Nos cœurs pompaient une culpabilité inexplicable, avec des accélérations quand le brigadier-chef examinait telle ou telle cochonnerie, et marquait *kritia kritia* on ne sait quoi. (85)

### 2.3.3 La fonction narrative et testimoniale de « Chamoiseau »

Parmi ce groupe des témoins figure aussi « Chamoiseau », le fameux *marqueur de paroles*. Contrairement à ce que l'on pourrait attendre d'une autofiction, le personnage-narrateur portant le nom de l'auteur n'est pas le personnage principal. A y regarder de plus près, on s'aperçoit également qu'il n'est même pas le principal responsable de la narration. « Chamoiseau » comme instance individuelle et testimoniale de la voix narrative est intimement associé à ce groupe des auditeurs qui l'englobe et dont il ne se détache que par moment. Le rapport reliant « Chamoiseau » au *nous-des-témoins* s'établit tant par son implication en tant que personnage dans l'intrigue (aspect homodiégétique de cette instance), que structurellement : il fait partie du référent de ce pronom « nous » et les manifestations de la première personne renvoyant à ce personnage-narrateur sont toujours introduites enchâssées dans des passages pris en charge par le *nous-des-témoins*. Le nombre de passages où l'instance narrative peut être identifiée au personnage-narrateur « Chamoiseau » est en outre extrêmement limité : en effet, il ne prend explicitement en charge que trois passages (je laisse pour l'instant de côté quelques apparitions ponctuelles de la première personne renvoyant à « Chamoiseau » dans le cadre d'énumérations des témoins ainsi que les insertions interca-

---

<sup>27</sup> Ainsi, le « Chamoiseau » lui-même remarque : « J'avais beau, durant mes éclaircies lucides, m'imaginer en *observation directe participante*, [...] je savais que nul ne s'était vu dissoudre ainsi dans ce qu'il voulait rigoureusement décrire » (SM 44). Comme l'auteur, il est écrivain (les notes intertextuelles nous informent qu'il publie dans des maisons d'édition françaises), a une maîtrise impeccable du français et ne le cache pas, au contraire, il emploie par exemple l'imparfait du subjonctif lors de son interrogatoire par la police : « C'est presque symbolique que je fusse là pour la dernière parole du Magnifique » (170).

lées entre parenthèses) : l'analepse portant sur son travail de recherche mené sur les marchés de Fort-de-France, période pendant laquelle il fait la rencontre du conteur Solibo (43-46), la digression sur l'origine du nom de Solibo (76-80) et enfin les dernières pages du quatrième chapitre (221-226) qui décrivent ses efforts pour reconstituer la parole de Solibo.

L'attitude narrative de ces passages se distingue très clairement de l'attitude hétérodiégétique et auctoriale de l'instance narrative englobante. « Chamoiseau » (tout comme le *nous-des-témoins*) présente une attitude strictement testimoniale : il tient ses connaissances des événements parce qu'il y a directement participé et dans certains cas par des témoignages interposés (il a rassemblé un grand nombre d'histoires et de rumeurs pendant ses recherches sur les marchés) ; il ne transgresse jamais son horizon épistémologique limité de personnage-témoin et il renonce entièrement aux techniques narratives impliquant l'omniscience.

Contrairement au *narrateur englobant* qui se présente dès les premières lignes de son discours comme instance d'énonciation en thématissant son acte de narration, la première manifestation de « Chamoiseau » dans sa fonction narrative n'est qu'indirectement accompagnée par un tel signal métanarratif. La première occurrence de cette instance homodiégétique est non seulement enchâssée dans un passage pris en charge par le *nous-des-témoins*, mais les informations sur la situation et les circonstances de cette prise de parole sont presque inexistantes. Seule l'identité du narrateur est précisée par le co-texte (les pages suivantes révèlent que l'instance narrative homodiégétique est appelée « Ti-Cham », 44, et « Chamzibié », 45, par les marchandes et le conteur Solibo) et surtout par une note de bas de page appelée dès la première phrase assumée par « Chamoiseau » : « Je l'avais connu durant mes fréquentations du marché en vue d'un travail sur la vie des djobeurs\*. [\* Voir *Chronique des sept misères*, Éd. Gallimard.] » (43). Si ce n'était pour cette note qui établit un rapport autofictionnel entre l'instance énonciative du texte et l'auteur Patrick Chamoiseau, le référent de cette occurrence du « je » serait difficilement identifiable. A ce stade du récit, « Chamoiseau » ne peut guère être considéré comme antécédent plausible car l'unique mention antérieure de cette instance se trouve à la page 30 où le nom figure sur la liste des témoins.

Sans l'effet « magnétique » et unificateur de l'autofiction, la position que le texte accorde ici à la dimension homodiégétique et individuelle « Chamoiseau » serait précaire : structurellement elle risquerait d'être associée au *narrateur englobant*

ou bien d'être prise pour un récit de pensées à la première personne. Mis à part les points de suspensions qui la précèdent, rien ne sépare cette première manifestation du narrateur « Chamoiseau » du discours narratif pris en charge par le *nous-des-témoins*, l'autonomie de son acte d'énonciation n'est pas indiquée par le texte. De plus, la scénographie de cette narration reste diffuse et, en conséquence, il s'avère impossible de déterminer avec certitude s'il s'agit d'une prise de relais de la parole au niveau extradiégétique ou d'un récit enchâssé, que ce soit sous la forme d'une narration intradiégétique s'adressant aux autres témoins rassemblés devant le corps du conteur décédé, ou d'un récit de pensées. Le paramètre temporel, par exemple, ne permet pas de déterminer si cette narration se situe sur le même plan que celle du *narrateur englobant* (temps du discours) ou s'il s'agit d'un acte narratif ou encore d'une réminiscence (récit de pensées) qui a eu lieu la nuit de la mort du conteur (temps de l'histoire). La fin de cette digression analeptique illustre encore mieux cette position indéterminée entre les niveaux narratifs :

Mais un jour Solibo disparut du marché [...] j'abandonnai ma molle poursuite, repris par mon asthme, mes djobeurs, ma somnolence. Alors le *retrouver* là, parmi les racines, sa belle couleur terre fraîche cendrée de malédiction, comment ne pas être pétrifiée en compagnie des autres ?... Aux abords du feuillage, des merles sans doute obituaires chassaient la nuit de leurs plumes. Tout était clair et grisâtre comme sur un mur de cimetière, et nous nous découvriions [...]. (46-47 ; italique ajouté)

Le discours narratif de « Chamoiseau » se termine sur cet infinitif présent « retrouver » qui n'a aucune valeur temporelle et permet donc d'éviter de fixer le moment d'énonciation par rapport aux événements en question (nuit de la mort du conteur). Ainsi, on pourrait considérer cette analepse comme une réminiscence du personnage au moment même des événements. L'infinitif y ferait alors fonction de charnière en signalant la simultanéité de l'acte d'énonciation (pensées du personnage) et de la scène décrite (corps de Solibo étendu sous un arbre) : cette boucle analéptique s'insère alors dans le temps de l'histoire puisqu'elle débouche à nouveau sur la scène racontée de la mort de Solibo, comme si le personnage, après avoir été absorbé dans ses pensées, fixait de nouveau son attention sur le monde extérieur. Cet épisode de la rencontre du conteur et du marqueur de paroles pourrait également être considéré comme une digression de l'instance narrative extradiégétique, c'est-à-dire comme une modulation de l'aspect collectif vers l'aspect individuel de la dimension homodiégétique ; dans ce cas, le moment de narration de cette digression serait ultérieur à celui de l'histoire.

Sa voix est soigneusement enchâssée. L'impression qui se dégage est que le personnage du marqueur tente de se dissimuler derrière ces autres dimensions dont la légitimité et l'authenticité paraît indiscutable. Cette structure particulière de la narration qui enchevêtre les dimensions individuelles et collectives inscrit donc le souci du *marqueur de paroles* de se réintégrer à la communauté. Or, l'indétermination du moment d'énonciation exprime aussi la précarité et le caractère quelque peu artificiel de la présence de « Chamoiseau » parmi ce groupe des témoins. Les récits pris en charge par les autres membres de ce groupe sont, eux, strictement confinés au niveau intradiégétique. Avant d'aborder l'examen de ces rapports complexes qui relient les dimensions de la narration extradiégétique ainsi que les mécanismes qui en assurent l'enchaînement et l'orchestration, il me reste à présenter une dernière particularité de ce personnage-narrateur « Chamoiseau », dont l'attitude narrative – bien que strictement testimoniale dans les trois passages où il prend en charge la narration du récit de l'enquête de police – devient auctoriale dans les insertions entre parenthèses qui ponctuent la partie centrale du roman.

#### **2.3.4 L'attitude auctoriale de « Chamoiseau »**

L'instance « Chamoiseau » acquiert enfin une dimension auctoriale à travers ces paragraphes entre parenthèses qui se détachent typographiquement du reste du texte par un décalage. La partie centrale du roman contient en tout huit de ces passages intercalés.<sup>28</sup> Contrairement aux parenthèses s'insérant directement dans le discours narratorial, ces insertions ne semblent avoir aucun rapport thématique avec leur co-texte immédiat et constituent une interruption apparemment arbitraire du récit. L'instance narrative responsable de ces passages intercalés est « Chamoiseau », à l'exception de la première (liste des témoins signée par Pilon) et de la dernière insertion (remarque digressive sur la manière traditionnelle de transporter les morts dont l'instance narrative n'est pas explicitée et qui est la seule à présenter un rapport thématique avec la scène qui la précède). En ce qui concerne l'énonciation des passages entre parenthèses, il faut également préciser que les insertions 2 à 7 contiennent des bribes de réponses de Solibo (sous forme de discours enchâssés) à des questions posées par « Chamoiseau ». Ces extraits de con-

---

<sup>28</sup> Cf. : SM 29, 52sq., 57, 63, 75sq., 82, 133, 138 sq.

versations portent tous de manière plus ou moins claire sur les questions de l'écriture, de l'oralité ou de l'identité culturelle en général.

A titre d'exemple, revenons sur les trois premières insertions<sup>29</sup> assumées par « Chamoiseau » (c'est-à-dire 2 à 4, en tenant compte du fait que la liste de témoins ne laisse pas percevoir « Chamoiseau » comme instance responsable de l'enchâssement de la première insertion dans le récit) qui interrompent toutes trois l'arrivée de Doudou Ménar au poste de police (47-67). Cet épisode est situé à la fin du premier chapitre de la partie centrale et qu'il s'étend sur une vingtaine de pages. La narration de cet épisode présente un point de vue omniscient associé au *narrateur englobant*, puisqu'il y est question d'événements auxquels ni « Chamoiseau » ni les autres témoins n'ont participé et il contient également de longs passages à focalisation interne sur différents personnages. Cette focalisation interne variable est l'un des traits distinctifs majeurs de la narration de l'instance englobante dont l'omniscience n'est pas compatible avec l'attitude testimoniale du narrateur homodiégétique « Chamoiseau » et du *nous-des-témoins* qui se caractérise au contraire par le savoir limité et la perspective subjective de personnages ayant participé à l'action. Trois fois, ce long épisode au commissariat est donc interrompu par des insertions intercalées dont l'emplacement ne peut être décrit que comme arbitraire : leur contenu ne présente aucun lien avec les événements ou les personnages du récit qui les enchâsse. Par exemple, le co-texte immédiat de la première de ces trois insertions (52-53), qui thématise la distance insurmontable entre oralité et écriture, décrit d'abord la bagarre de Doudou Ménar avec les policiers de garde,<sup>30</sup> puis le brigadier-chef dans son bureau au commencement du vacarme.<sup>31</sup>

Le caractère apparemment arbitraire de l'insertion des parenthèses confère une position auctoriale à leur instance responsable « Chamoiseau » dont elles révèlent la fonction de régie et de coordination, c'est-à-dire son pouvoir d'interrompre et d'arranger le récit comme bon lui semble. Ces parenthèses laissent également

---

<sup>29</sup> Il s'agit d'abord de l'épisode sur la différence entre l'oralité et l'écriture contenant la métaphore du « lambi sorti de la mer » (SM 52-53, cf. chap. sur l'idéalisation de l'oralité), puis d'une réflexion sur l'origine et la signification du nom « Chamoiseau » (57), et enfin d'une remarque du conteur sur l'importance de la tradition (63).

<sup>30</sup> « Quarante années de déveine ont solidifié ses muscles [Doudou Ménar], assaisonné sa hargne, et, sous la tenaille de ses bras ou de ses dents, la horde policière tout soudain langoureuse perçoit l'obstination assassine des méchancetés sans horizon. » (SM 52)

<sup>31</sup> « De son bureau où il auditionnait trois rastas avec l'espoir qu'ils se trouvaient eux-mêmes quelque motif d'inculpation, le brigadier-chef Philémon Bouaffesse avait perçu une rumeur de marché-aux-poissons-vers-midi-moins-le-quart. » (SM 53)

transparaître une activité rédactionnelle de la part de l'instance « Chamoiseau » que celui-ci ne réclame cependant jamais explicitement.

La dimension individuelle « Chamoiseau », qui renferme les attitudes narratives opposées d'un témoin et d'une instance auctoriale à fonction de régie, reflète donc à la perfection les tensions, ambivalences et contradictions qui régissent l'écriture et la réflexion métalittéraire du roman *Solibo Magnifique*. Le fait que ce personnage autofictionnel n'occupe qu'une position marginale dans la narration des événements de l'enquête participe de cette posture de la soumission et de l'abnégation : ainsi, l'autofiction, loin de conférer à ce personnage une place privilégiée, dissout les hiérarchies et offre, comme le souligne Rochmann « à une possible mauvaise conscience de l'intellectuel coupable de différence un rêve pour côtoyer les exclus [...], la fiction d'une totale soumission à leurs dires » (Rochmann 1996, 91). Cette soumission est cependant relativisée par les modulations internes de cette instance qui oscille entre fonction purement actoriale, attitude testimoniale d'un personnage-narrateur parmi d'autres, et enfin interventions auctoriales. Ces modulations confèrent à cette instance une profondeur dont les autres témoins sont dépourvus, et lui attribuent également la fonction d'élément charnière assurant la continuité entre les récits testimoniaux d'individus et la mémoire collective, entre le passé et le présent, l'oralité et l'écriture, le créole et le français.

En raison de l'importance qui revient au rapport difficile entre le *marqueur de paroles* et la communauté, entre de sa pratique et la tradition orale, il paraît utile de déplacer à présent l'examen des différentes composantes et de porter l'accent vers celui des rapports qui les relient ou les séparent : il s'agit de mettre en lumière les stratégies mises en place pour inscrire les tensions et les conflits qui déterminent ces rapports ou pour combler, au contraire, ces ruptures, articuler les transitions d'une dimension à l'autre, et assurer la cohésion de l'ensemble.

### **3 Enchaînements des dimensions de la voix narrative**

Dire que la narration extradiégétique présente des modulations internes alternant entre quatre dimensions suppose l'existence d'un réseau complexe de rapports qui relient ces éléments constituants et en assurent l'enchaînement sans que les tran-

sitions ne soient perçues comme des ruptures ou que la narration ne se décompose en instances autonomes. L'analyse des quatre dimensions laisse déjà transparaître que celles-ci sont étroitement liées par des relations d'inclusion (sur-ensemble), d'appartenance (sous-ensemble), mais aussi d'exclusion et d'extériorité. A ces rapports qui tantôt facilitent les modulations d'une dimension à l'autre, tantôt s'y opposent, se rajoute le fait que les quatre dimensions de la narration extra-diégétique ont des traits en communs et d'autres qui les distinguent. De plus, bien que les manifestations des quatre dimensions ne coïncident jamais au point de fusionner, leur coexistence peut prendre des formes de contiguïté extrême au point que seul un espace ou un simple signe de ponctuation les séparent. Les diverses stratégies d'enchaînement, qu'elles procèdent par transitions graduelles ou juxtapositions, produisent, du moins localement un enchevêtrement très poussé des dimensions constituantes de la narration ; de ce fait, les transitions d'une dimension à une autre ne sont souvent pas perceptibles en tant que ruptures énonciatives. Dans cette dernière partie, il s'agira d'examiner les rapports qui relient les quatre dimensions de la narration ainsi que les mécanismes d'enchaînements d'une dimension à l'autre afin de dégager dans quelle mesure l'articulation de ces transitions traduit structurellement les ambivalences qui caractérisent le projet d'écriture du *marqueur de paroles*.

### **3.1 La narration collective comme outil de modulation**

A propos du rôle de la narration collective comme outil de modulation, on peut remarquer que le *nous-collectif* ne joue que le rôle mineur d'une sorte de chœur qui accompagne le *narrateur englobant* en arrière plan et qui se porte garant de la légitimité de sa parole narrative. Ce pourquoi on ne relève que quelques rares confrontations et enchaînements entre cette dimension et les deux éléments homodiégétiques de la narration. Ces deux dimensions collectives constituent indéniablement l'un des outils majeurs de modulation et d'enchaînement assurant la cohésion de l'ensemble. Elles se prêtent particulièrement à cette fonction de charnière, puisque leurs référents fluctuants sont liés par des relations d'inclusion ou d'appartenance. De plus, la polyvalence du pronom « nous » permet d'opérer des glissements de l'ensemble (*nous-collectif*) au sous-ensemble (*nous-des-témoins*) et inversement sans que cette transition ne soit perceptible au niveau de l'énoncé

narratif. Ce n'est qu'au niveau sémantique et grâce au co-texte qu'il devient possible de détecter de telles modulations d'une dimension collective à une autre. Dans les quelques cas où une occurrence contigüe des deux dimensions peut être relevée, la transition s'avère peu sensible puisqu'elle repose presque toujours sur la logique d'appartenance des témoins au *nous-collectif* et procède par conséquent par généralisation. Dans l'exemple suivant, le *nous-des-témoins* prend en charge une parenthèse narrative contenant un commentaire analytique dont le caractère généralisant provoque un glissement ponctuel vers l'attitude neutre du *nous-collectif* :

*Nous-mêmes, notre terreur de témoins se dissipe sous la venue d'une soif de voir (ô nous aimons ces acmés de sangs, cette violence toujours florissante et disponible sans pourquoi ni comment). (SM 92, italique ajouté)*

### **3.2 Enchaînements des dimensions homodiégétiques : la présence précaire de « je » parmi « nous »**

On a déjà vu que, pour légitimer son écriture, le personnage-narrateur auto-fictionnel « Chamoiseau » tente de se fondre dans le groupe des témoins et de se placer au côté de cette « culture parallèle (non reconnue dans le langage et le circuit économique officiel), celle des travailleurs manuels et des artistes traditionnels, du côté de ceux qu'il fait garants de la créolité » (Moudileno 1997, 89).

Rochmann fait remarquer que ce personnage

[...] ne se distingue par aucune action individuelle ; tout ce qui arrive s'exprime par un prudent « nous », le « nous » de l'aventure commune où l'écrivain rejoint fantastiquement la communauté de ce petit peuple antillais en dérade. Cette image assez peu vraisemblable si l'on y songe, et relativement masochiste, rencontre néanmoins une position connue de l'auteur énoncée dans le discours d'escorte: le personnage est ici un moyen d'échapper à la transcendance obligée de l'écrivain, d'être non plus au-dessus mais au milieu des autres : « nous faisons corps avec le monde » est-il écrit dans l'*Éloge*. (Rochmann 1996, 89-90)

En effet, dans *L'Éloge*, la légitimité de la prise de parole de l'écrivain antillais ainsi que l'authenticité des formes de son écriture sont toujours pensées par rapport à la communauté créole, à son histoire, à sa culture, ses langues et sa tradition orale. Ainsi, pour les auteurs de ce manifeste de la littérature antillaise en train de naître, il s'agit de

[...] revisiter et réévaluer toute notre production écrite. Et cela, non pas tant afin d'être la voix de ceux qui n'ont pas de voix, que de parachever la voix collective qui tonne sans écoute dans notre être, d'en participer lucidement et de l'écouter jusqu'à l'inévitable cristallisation d'une conscience commune. (Bernabé et al. 1993, 39).

Or, si le *marqueur de paroles* espère dans un premier temps légitimer sa pratique d'écriture en essayant de se fondre dans le petit peuple dont l'identité créole est incontestable, ce personnage reconnaît en fin de compte lui-même le caractère illusoire de cette entreprise : « J'avais beau, durant mes éclaircies lucides, m'imaginer en *observation directe participante*, [...] je savais que nul ne s'était vu dissoudre ainsi dans ce qu'il voulait rigoureusement décrire » (44). De même les structures narratives, loin de mettre en scène une telle fusion artificielle, articulent de différentes manières aussi bien le rapport problématique du *marqueur de paroles* à la communauté créole que cette position inévitablement solitaire de celui qui prend en charge cette tâche de « parachever la voix collective », comme le formulent les auteurs de l'Éloge.

### ***3.2.1 De l'émergence nécessaire d'un sujet narrant***

Malgré l'intention déclarée par « Chamoiseau », ce personnage se distingue, s'éloigne et s'exclut par son désir de témoigner du vécu des témoins pendant l'enquête de police. Cette inscription au niveau des structures de la position particulière de l'écrivain, inévitablement à l'écart par rapport au monde qu'il représente, devient notamment manifeste si l'on compare l'articulation de la narration de *Solibo* à celle de la *Chronique des sept misères*. Chancé souligne à juste titre que, contrairement à la *Chronique* qui « ne ménageait guère de place à l'écrivain », le marqueur de paroles, bien qu'il soit « tout entier pris dans une contradiction entre la nécessité d'écrire pour témoigner et la dénégation de l'écriture » (Chancé 2000, 60), est tout sauf exilé ou exclu du roman et de sa narration. La *Chronique* « faisait comme si le passage de l'oral à l'écrit ne posait pas de problème, il se présentait comme une parole contée, sans penser l'écart entre le conte et l'écrit. Il s'installait dans le leurre d'une écriture impensée, transparente, excepté dans l'« annexe » où surgissait soudain un travail de quatre ans d'écriture, un écrivain, une signature » (ibid. 60sq.). Dans *Solibo*, cette transparence fait place à une crise de la représentation et surtout de l'écriture, et c'est en fin de compte cette problématisation de la narration qui fait « apparaître dans

le roman l'acte de narrer » (ibid. 15) et « ce qui, d'habitude, dans le roman, est transparent, évident, ou plutôt invisible, devient étrangement incertain, "opaque", c'est-à-dire visible. Le narrateur et la narration sont ostensiblement représentés, et le lecteur est amené à se demander qui parle ou qui lui parle » (ibid. 15-16). Dans *Solibo*, le passage de la transparence à la problématisation de la narration se traduit notamment à travers l'articulation du rapport entre « Chamoiseau » (dimension individuelle) et la dimension collective du *nous-des-témoins*. Deux occurrences ponctuelles de « Chamoiseau » où la première personne du narrateur-personnage homodiégétique se détache momentanément du groupe des témoins permettent d'illustrer la mise en scène narrative de cette position d'extériorité de l'écrivain par rapport à la communauté qu'il représente. D'abord, l'énumération des membres du groupe décimé et enfermé dans le car de police : « [...] nous l'observons [l'inspecteur] depuis la vitre grillagée du car [...]. Charlot n'est pas avec nous auprès de la vitre [...] et Sucette hoquette et vomit [...]. Sous la vitre latérale [...], Ti-Cal, Congo, Bête-Longue, Zorzor Alcide-Victor, Pipi, Didon, Zaboca, Cœurillon et moi-même mélangeons nos treblades et nos sueurs » (121). Dans ce passage, l'énumération des témoins, qui donne lieu à une apparition soudaine de la première personne, est l'expression d'une décomposition momentanée du collectif sous l'effet d'un choc et de la brutalité de la police. Elle montre des personnages isolés par la terreur, mais cette terreur reste tout de même une émotion collective. En lui-même, cet extrait est peu révélateur de l'isolation du « je » qu'exige l'acte de représentation ; cependant, si on le confronte à des énumérations similaires de la narration collective des djobeurs dans la *Chronique*, on note une modification, minime mais significative d'un roman à l'autre : l'apparition du « je » parmi ce *nous-collectif* : « Nous, Didon, Sirop, Pin-Pon, Lapochodé, Sifilon, maîtres-djobeurs, malgré nos cheveux blanchissant nous nous sentions indestructibles » (CSM 127) ainsi que : « Quant à nous, Didon, Sirop, Pin-Pon, Sifilon, Lapchodé, un autre genre de diablesse nous dévore » (240).<sup>32</sup> Le nous « indivis et communautaire » (Chancé 2000, 27) de la *Chronique* n'admet pas de je-narrant, c'est-à-dire d'instance individuelle qui, en sortant du

---

<sup>32</sup> Une troisième énumération confirme qu'on a affaire à une instance narrative collective qui ne permet pas d'identifier un seul personnage comme étant le représentant du groupe qui serait responsable du discours narratif : « Durant cette renaissance, le marché aux légumes devint le point d'ancrage définitif de notre groupe de djobeurs. D'autres s'étaient cristallisés autour du marché-poissons et du marché aux viandes. Notre clan se composait de cinq grands maîtres : Didon (couli sec, aux beaux cheveux noirs), Sifilon (ancien pêcheur des Anses-d'Arlets, musclé comme un vieux coq), Pin-Pon (nègre d'on ne sait où, mystérieusement habile pour éteindre les incendies),

groupe, prendrait en charge la voix, la mémoire, l'imaginaire, l'histoire, la conscience de la communauté. Les djobeurs eux-mêmes se disent « incapables du *Je*, du *Tu*, de distinguer les uns des autres dans une survie collective et diffuse » (CSM 240). Aucun membre du groupe ne semble capable d'assumer cette voix collective ; ils risquent donc de disparaître définitivement en tombant dans l'oubli. Ainsi, à la fin du roman, les djobeurs luttent dans un dernier souffle contre cette disparition physique et symbolique : « nous disons et redisons ces paroles, ces souvenirs de vie, avec la certitude de devoir disparaître [...] : l'histoire ne compte que par ce qu'il en reste ; au bout de celle-là rien ne subsiste, si ce n'est nous – mais c'est bien peu. [...] personne ne nous voit plus, ni ne nous cherche, il suffirait pourtant d'un souvenir » (CSM 240). Assumer les souvenirs (notamment celui de l'oralité), leur donner forme et assurer ainsi leur pérennité est exactement le projet du *marqueur de paroles* dans le roman *Solibo*, mais il redoute le statut d'extériorité que lui confère sa pratique d'écriture. Cette exclusion se traduit dans le deuxième passage où s'énonce, cette fois, non plus la décomposition du groupe en ses éléments, mais une séparation, pour ne pas dire une isolation, ponctuelle de la première personne de « Chamoiseau ». En prison, celui-ci énonce une promesse de témoignage en présence de ses compagnons : « Nous pleurons. [...] Quelquefois, je leur redis en sanglotant : Je raconterai tout cela par le détail... — Mais, faces insonores, couleur de papaye et d'ennui, à dire ces astres morts qui servaient Saint-John Perse, ils s'en foutent. » (SM 213-214) Ce passage montre que c'est le projet d'écriture du marqueur qui se heurte à l'incompréhension du groupe et l'isole de la communauté des autres témoins (« je » s'oppose à « ils »). Ce n'est donc pas la position inévitablement solitaire de celui qui se distingue par son acte de représentation que le *marqueur de paroles* redoute, mais bien le sort tragique de celui qui ne parvient pas à se faire entendre de la communauté qu'il cherche à atteindre, tous ses efforts pour mettre son écriture au service de la continuité culturelle étant alors dépourvus de sens.

« Chamoiseau » alias le *marqueur de paroles* incarne donc parfaitement cette angoisse constatée par Chancé « qui accompagne l'écriture, dans la décennie 80-90, comme le signe d'une recherche difficile de la position de l'écrivain. Les personnages d'écrivains représentés dans les fictions sont des personnages margi-

---

Lapochodé (brave bougre, rapide comme un cabri, défiguré à l'acide par une concubine) et Sirop (sorte d'ange, puissant mais tout gentil). Autour de nous gravitaient deux apprentis : Bidjoule (fils adoptif d'une marchande ancestrale nommée Man Goul) et, bien sûr, celui qui était appelé à nous étonner tous, Pierre Philomène Soleil, fils de dorlis, Pipi pour le marché. » (CSM 75-76)

naux, mal intégrés à la collectivité [...] ils ne peuvent dire la communauté qu'en la quittant, car devenir écrivain, c'est renoncer à être créole, c'est sortir du cercle » (Chancé 2000, 53-54). L'acte d'écriture comporte le risque d'une exclusion du groupe et le narrateur tente de devancer « le destin tragique de celui qui ne peut pas réintégrer la communauté à laquelle il s'adresse parce qu'elle ne l'entend pas et le rejette » (ibid. 194).

Dans *Solibo*, Chamoiseau ne se contente cependant pas de mettre en scène la position désagréable du marqueur de paroles. Les hésitations et les actes de contritions illusoire de ce personnage-narrateur sont relativisés par configuration de la narration du roman. Celle-ci présente de nombreuses stratégies assurant les transitions d'une voix à l'autre sans produire de rupture et ce faisant symbolise la continuité rétablie entre oralité et écriture, entre communauté et individu. Ainsi, dans *Solibo* la configuration de la narration représente la tentative aussi bien d'inscrire que de combler structurellement cette rupture, notamment en situant le marqueur de paroles dans un espace énonciatif oscillant et ambivalent.

### **3.2.2 « Chamoiseau » ou le pivot entre les niveaux narratifs**

En laissant de côté les dépositions des témoins faites au cours de l'interrogatoire de police dans le quatrième chapitre (SM 169-197), le récit de la mort de Solibo enchâsse à deux reprises des récits pris en charge par des narrateurs intradiégétiques qui font partie de l'auditoire de Solibo. Il s'agit de souvenirs que les personnages échangent entre eux dans une sorte de veillée funèbre, d'abord rassemblés autour du corps de Solibo (71-82 : Sidonise, Didon, « Chamoiseau », Charlot), puis, après l'arrivée de la police, entassés dans le car de police (122-127 : épisode du touffé de requin raconté par Sidonise ; 155-159 : épisode de l'enterrement de Man-Gnam raconté par Fièvre). La narration collective du *nous-des-témoins* laisse donc aussi entendre d'autres voix que celle de « Chamoiseau », mais ces narrations faites en la mémoire du conteur sont toutes situées sans aucune ambiguïté au niveau intradiégétique. Elles sont introduites par le récit cadre comme éléments de l'intrigue parmi d'autres et peuvent donc être localisées dans le déroulement temporel des événements. La voix de « Chamoiseau » échappe cependant à ce confinement au niveau enchâssé et occupe une position intermédiaire qui admet une double interprétation : elle marque autant la distance

inévitables qu'établissent son acte de représentation par rapport au groupe qu'une tentative de dépasser cette rupture.

Le premier récit métadiégétique au début du deuxième chapitre est pris en charge par le personnage féminin Sidonise. Il est introduit de la manière suivante: « C'est un peu plus accablés que nous écoutâmes sa voix *dans le créole du souvenir* : J'ai vécu dans le temps avec Solibo, une bonne charge d'année [...] » (SM 72 ; *italique ajouté*). Mis à part cette précision au sujet de la langue qui laisse transparaître un écart entre *histoire* et *discours*, la narration intradiégétique du personnage s'insère de manière chronologique dans le récit des événements, ce qui n'est pas le cas de la narration de Didon relatant le domptage d'un serpent qui suit immédiatement après :

Didon, maître-djoueur du marché aux légumes, rejoignit Sidonise, [...] il releva le front afin de se dégager la gorge et donner une parole. [...] Compagnie voilà ma tristesse, dit-il, permettez mon souvenir... Nous nous mîmes en attente d'une autre évocation d'un Solibo réconfortant, à la verticale, dans un de ses beaux jours. [...] Quand il se tut et se rassit, le cadavre retrouva sa douloureuse présence. Mais sur nous, [...] l'extraordinaire histoire de la bête-longue [...] flottait comme un parfum — simple, ainsi que Didon l'avait parlée :

La bête longue avait surgi d'un panier d'herbages. [...] Nous-mêmes, djoueurs, restions bloqués comme des moteurs sans huile. Compagnie, tu le sais, *la bête-longue nous épouvante*. [...] (73sq.)

Contrairement au récit de Sidonise, cette deuxième narration intradiégétique introduit un décalage entre l'ordre « pseudo-temporel » (Genette 1972, 78), c'est-à-dire celui de la disposition des événements dans le récit, et leur déroulement dans l'histoire. L'illusion d'immédiateté est sapée et c'est le caractère rapporté du discours au second degré qui est mis en relief au moyen de cette boucle rompant la chronologie des événements : en effet, le discours du narrateur intradiégétique Didon est différé par un résumé extradiégétique de la scène dans laquelle sa narration a eu lieu.

Ces deux récits métadiégétiques sont suivis de ce qui semble d'abord être une digression narrative au niveau extradiégétique sur le nom de Solibo par « Chamoiseau » :

Certains abaissaient leurs paupières, prudemment accrochés à l'écho des paroles. D'autres balançaient les yeux à travers la Savane luisante d'une rosée où les merles venaient boire. Carnaval n'y avait laissé de sa joie que des ruines et des taches, des bouteilles asséchées, des bouts de masques, des godillots inertes... Je n'avais pas vécu le cirque de la bête-longue, le marché bouillonne de tant d'histoires ! ... et il m'échappait

d'autant mieux que j'y appliquais mon regard : regarder n'est plus voir [...]. On m'en avait parlé une, deux, trois fois, dans des versions diverses, aux heures où j'interrogeais les vieilles sur l'origine du Magnifique et sur l'essence de son surnom. (SM 76)

S'ensuit l'explication du mot « *solibo* » ainsi que l'origine du surnom « Magnifique ». Cette digression narrative n'est pas indiquée en tant que récit enchâssé, c'est-à-dire comme communication orale faite par « Chamoiseau » au moment de cette veillée improvisée. En effet, contrairement aux récits des deux autres personnages, aucun élément du discours narratorial extradiégétique n'introduit sa prise de parole, ni *verbum dicendi*, ni signe de ponctuation.<sup>33</sup> Ce récit se présente d'abord comme un passage extradiégétique assumé par « Chamoiseau », c'est-à-dire au même niveau que le récit des événements qui entourent la mort du conteur Solibo. Or, le paragraphe suivant révèle que « Chamoiseau » avait, comme Sidonise et Didon avant lui, pris la parole pendant cette veillée pour partager ce souvenir avec les autres témoins : « Je me levai. Aidé de la compagnie qui soutenait ma voix de la main ou de la bouche, je donnai cette parole auprès de Solibo » (79). Le récit par « Chamoiseau » de l'origine du nom du conteur doit par conséquent être considéré comme un récit pseudodiégétique.<sup>34</sup> Le glissement d'un niveau à l'autre, leur enchevêtrement, est facilité par le fait que « Chamoiseau » occupe le rôle d'un « double narrateur » (Genette 1972, 239, note 2), c'est-à-dire d'une instance homodiégétique qui occupe une fonction narrative à la fois extradiégétique et intradiégétique. Le premier épisode de cet échange de souvenirs sur le conteur se termine, enfin, par le récit de Charlot qui est de nouveau enchâssé sans aucun effet de décalage par le discours narratorial extradiégétique du *nous-des-témoins* : « La lente cadence de nos mains, notre rumeur accablée l'obligèrent à trouver en lui-même, sans instrument, un don de souvenir... Je ne l'ai vu qu'une fois, dit Charlot dans un créole de ville. C'était un jour de Noël [...] » (SM 80).

---

<sup>33</sup> L'identification de ce « je » à « Chamoiseau » est assurée par une insertion entre parenthèse (où « Chamoiseau » apparaît comme sujet de l'énonciation, cf. chapitre sur les passages intercalés) qui sépare la fin de la parole de Didon du passage cité ci-dessus, ainsi que par le trait sémantique de l'ethnographe parcourant les marchés et notant les histoires qu'on lui raconte.

<sup>34</sup> Genette appelle « pseudodiégétique » ou encore « diégétique réduit » le procédé qui « consiste à raconter comme diégétique, au même niveau narratif que le contexte, ce que l'on a pourtant présenté (ou qui se laisse aisément deviner) comme métadiégétique en son principe, ou si l'on préfère à sa source » (Genette 1972, 245), ce qui revient donc à éliminer l'acte narratif au niveau intradiégétique.

Donc, tandis que les récits des témoins sont confinés au niveau intradiégétique, « Chamoiseau » est la seule instance narrative individuelle et testimoniale qui parvient de prendre la parole au niveau extradiégétique. Or, en sortant ainsi du cercle des témoins, « Cahmoiseau » perd sa place de voix intradiégétique. Pour assurer malgré tout la continuité entre les récits des autres témoins et la narration de ce dernier, le texte doit recourir à un subterfuge. Le récit pseudo-diégétique portant sur la signification du nom « Solibo » est rattaché au groupe des témoins par un double encastrement : d'une part, la narration de « Chamoiseau » est subordonnée à celle du *nous-des-témoins* qui prend en charge le récit de cette veillée autour du corps de Solibo, et d'autre part, elle est encadrée par les récits intradiégétiques des autres témoins.

Cette position oscillante qu'occupe « Chamoiseau » dans l'épisode de la veillée des morts entre les niveaux narratifs extradiégétique et intradiégétique symbolise donc aussi bien l'extériorité du *marqueur de paroles* par rapport à la communauté que la tentative de combler structurellement cette rupture. En tant que pivot, « Chamoiseau » assure la continuité entre les témoignages individuels et la mémoire collective, le passé et le présent, l'oralité et l'écriture, le créole et le français, la tradition et la modernité.

### 3.3 Enchaînements du *narrateur englobant* et du *nous-des-témoins*

Alors que le *narrateur englobant* s'identifie clairement au *nous-collectif* du petit peuple des marchés de Fort-de-France, son rapport au *nous-des-témoins* reste à déterminer. Dans les passages assumés par ce *narrateur englobant*, l'opposition entre le *je-narrant* et la troisième personne du singulier ou du pluriel pour désigner l'auditoire signale un rapport de non-appartenance de ce narrateur au groupe des témoins : « Sucette convoqua une compagnie », « un auditoire s'était formé », « ces impatients ne pouvaient deviner qu'un moment plus tard, la police inscrirait leur nom dans un procès verbal » (SM 29). Dans ce dernier exemple, la prolepse laisse en outre transparaître l'attitude auctoriale de l'instance narrative face aux témoins, c'est-à-dire qu'elle se positionne en tant que créateur omniscient dont le savoir embrasse l'ensemble de l'histoire. Cette attitude se confirme alors qu'il est question par exemple de « nos futurs témoins » (39). Cette forme du « nous » ne doit pas être confondue avec celle des deux dimensions collectives : elle renvoie

au *narrateur englobant* et à son auditoire et contient donc un trait métadiscursif qui confère aux témoins le statut de personnages dans un récit et qui rompt ainsi momentanément l'illusion diégétique.

Le texte ne fournit aucun indice qui confirmerait la présence du *narrateur englobant* parmi cet auditoire. L'attitude que le *narrateur englobant* adopte par rapport aux personnages regroupés autour de Solibo le soir de sa mort ainsi que par rapport aux événements relatés qui découlent de cette mort doit par conséquent être considérée comme hétérodiégétique. Certes, le *narrateur englobant* présente son récit comme un témoignage (« il ne me reste plus qu'à en témoigner, dressé là parmi vous, maniant ma parole comme dans un *Vénéré* » SM, 27), mais comme son rapport exact aux événements n'est pas déterminé, la légitimité de l'étiquette « témoignage » proposée pour son récit reste douteuse. Ce narrateur pourrait en effet tenir sa connaissance des faits aussi bien d'une participation directe (témoin oculaire) que de récits.

Pour permettre un enchaînement des dimensions du *narrateur englobant* et du *nous-des-témoins* sans pour autant laisser transparaître un changement d'instance énonciative, le texte met en œuvre un certain nombre de procédures permettant d'articuler les dimensions entre elles. Deux exemples illustrent cette pratique, l'un procédant par transition graduelle, l'autre par juxtaposition. Les deux extraits choisis constituent le début et la fin de l'épisode de la veillée autour du corps de Solibo avant l'arrivée de la police sur « les lieux du crime ».

Le deuxième chapitre de la partie centrale commence avec une attitude narrative hétérodiégétique montrant l'auditoire en face du cadavre du conteur et attendant l'arrivée du médecin. La narration passe ensuite au pronom personnel « on » dont la polyvalence permet une transition quasi imperceptible vers la perspective subjective du *nous-des-témoins*, de laquelle se détache finalement la narration intra-diégétique de Sidonise :

Au bout du petit matin, quand Solibo Magnifique exhala les premiers gaz de morts [...], *la compagnie* quitta sa léthargie pour questionner la hauteur du soleil [...]. *On* se leva. *On* s'étira. [...] *On* se pencha sur Solibo [...]. Maria-Jésus Sidonise s'en était rapprochée et ne l'avait pas quitté des yeux une seconde. [...] *Quelle misère de les voir ainsi !* en déshérence comme des ignames plantées à la pleine lune, trop amères ou trop grasses. Mes enfants, murmurait Sidonise tandis que *nous* baissions les yeux, je vous dis la tristesse [...]. (SM 71, italique ajouté)

Les quatre récits commémoratifs enchâssés de Sidonise, Didon, « Chamoiseau » et Charlot, s'ensuivent. Cet épisode de la veillée qui s'étend sur une dizaine de

pages est dépourvu d'intervention de la part du *narrateur englobant* qui ne réapparaît sur la scène du texte qu'avec l'arrivée de la police :

Mi la hopo, voici la police ! dit-il [Congo] avec un ton que l'on emploie pour signaler les chiens. Nul ne comprit l'avertissement, et le car surgit dans l'allée du monument aux morts (Bondié ! la police...), faisant sauts nos cœurs... Ô amis, qui est à l'aise par-ici quand la police est là ? [...] Avec elle, arrivent aussi les chasseurs des bois d'aux jours de l'esclavage, les chiens à marronnage, la milice des alentours d'habitation, les commandeurs des champs, les gendarmes à cheval, les marins de Vichy du temps de l'Amiral, toute une Force qui inscrit dans la mémoire collective l'unique attestation de notre histoire : Po la poliice ! (SM 82-83)

Dans ce passage, le *nous-des-témoins* (« nos cœurs ») n'est séparé du *narrateur englobant* (« Ô amis ») que par des points de suspensions. Cette juxtaposition abrupte n'enchevêtre pourtant pas les deux dimensions, ce qui pourrait mener à leur (con)fusion, car la modulation est marquée au moyen de quatre facteurs : le passage de l'illusion diégétique à un mode de commentaire analytique et généralisant qui crée une pause dans la narration des événements ; l'emplacement typique de telles interventions autoriales en fin de paragraphe ; l'apostrophe du narrataire qui est l'un des traits distinctifs du *narrateur englobant* et qui représente une dimension communicationnelle dont le récit du *nous-des-témoins* est dépourvu ; enfin, la modulation du *nous-des-témoins* (attitude testimoniale) vers le *nous-collectif* (« notre histoire », attitude neutre). Cette prise de relais narrative correspond d'ailleurs à une péripétie au niveau de l'histoire : la fin de l'épisode de la veillée est interrompue de façon abrupte par la police et ne peut plus être prise en charge par le *nous-des-témoins* qui est réduit au silence par la présence des forces de l'ordre. C'est donc le *narrateur englobant* qui refait surface pour assurer la progression et la continuité du récit. Sa fonction de régie se voit ainsi confirmée.

### **3.4 Le *narrateur englobant* et « Chamoiseau » : entre dissociation et fusion**

Le rapport le plus difficile à déterminer reste probablement celui des deux dimensions individuelles de la voix narrative : elles sont difficiles à distinguer. En effet, leurs étiquettes n'ont pas seulement les pronom « je » en commun, mais aussi ponctuellement l'attitude autoriale. Cependant, un rapport d'identité n'est jamais explicitement ni revendiqué ni dénié.

### 3.4.1 *Éléments de dissociation*

Le *narrateur englobant* ne s'identifie jamais à « Chamoiseau » et ce personnage-narrateur homodiégétique, qui assume trois passages relativement brefs de la partie centrale, ne revendique jamais la narration intégrale de la « parole » sur l'enquête policière. On a déjà vu que le *narrateur englobant* n'est pas hétéro-diégétique au sens d'une absence absolue de l'univers des personnages, mais que son rapport exact aux événements suggère une non-participation. Le rapport de non-identité des deux dimensions individuelles est également renforcé par le fait que la première manifestation de « Chamoiseau » (sur la liste des témoins) se fait sous forme purement actoriale, ce qui augmente l'écart entre les deux instances. De plus, la fonction narratoriale de « Chamoiseau » n'est introduite qu'avec un décalage considérable par rapport à cette manifestation de la fonction actoriale ce qui renforce l'effet général de dislocation. Le texte ne fournit donc dans un premier temps aucun indice qui permettrait d'identifier chaque instance. La dissociation entre le *narrateur englobant* et « Chamoiseau » au début du premier chapitre se voit d'ailleurs confirmée par le quatrième chapitre caractérisé dès le début par une disparition quasi-totale des deux dimensions homodiégétiques de la voix narrative. Alors que les manifestations du *nous-collectif* et du *narrateur englobant* subsistent,<sup>35</sup> le groupe des auditeurs n'est plus évoqué qu'à la troisième personne: « les suspects durent se vider les poches » (SM 165) et plus loin leur perspective limitée fait place à la focalisation zéro du *narrateur englobant* :

C'est ainsi que Sidonise ne rejoignit pas le local de Sûreté, plongeant les autres suspects dans d'étouffantes angoisses : Ils l'ont tuée !... La menue sorbeteuse était simplement gardée dans un bureau à part, mais ils ne surent que le lendemain soir... (SM 195)

Ce ne sera qu'à la fin du récit de l'enquête, lorsque les témoins détenus seront libérés, que la narration intégrera de nouveau la dimension homodiégétique des témoins : « ils revinrent à l'hôtel de police pour libérer les témoins — nous libérer » (SM 220). À la prise de contrôle par la police et la violence policière que subissent les témoins ainsi qu'aux « efforts scientifiques » et à la « logique glaciale » (118) de l'inspecteur Pilon, correspondent, sur le plan du discours, une

---

<sup>35</sup> Le *nous-collectif* se manifeste par exemple dans la mention de « nos mœurs carnavalesques » (SM 165), et l'instance englobante dans le commentaire entre parenthèse sur la lenteur de l'écriture de l'un des agents de police « d'une écriture qui n'atteignait même pas le zéro à l'heure, non » (165).

disparition progressive de la dimension homodiégétique et une segmentation des voix des témoins : quatre paragraphes successifs commencent par la question « Qui a tué Solibo ? » suivie de dépositions plus ou moins au discours direct de Chamoiseau, Zorzor Alcide-Victor, Didon et Conchita. L'interrogatoire de sept autres suspects se présente en outre sous forme de sept sous-chapitres numérotés. La segmentation du discours en voix isolées s'oppose à l'enchevêtrement dialogique des voix intradiégétiques dans le deuxième et troisième chapitre :

La déposition policière est, par excellence, le genre qui fragmente le récit, chacun devant s'y soumettre à son tour. Les paroles des personnages ne se réunissent plus, elles se morcellent, comme l'histoire de Solibo. (Chancé 2000, 28)

La disparition de la dimension homodiégétique dans le dernier chapitre de la partie centrale provoque un important effet de scission entre les deux dimensions individuelles de la voix narrative, puisque il donne lieu à une juxtaposition de deux paragraphes contenant l'un un long commentaire du *narrateur englobant*, et l'autre une manifestation de « Chamoiseau » dans sa fonction purement actoriale. Dans le paragraphe consacré au mode de travail de Pilon, on peut relever une intervention du *narrateur englobant* qui s'étend sur plusieurs lignes:

Messieurs et dames, le cerveau de Pilon, devant sa liste, chauffait comme une Fiat 600. Chaque nom lui renvoyait des détails d'audition, des gestes anodins, des regards, des attitudes imperceptibles. A croire que le méchant policier portait une kodak dans la tête et qu'il visionnait un petit cinéma, pas porno mais personnel, avec sons et couleurs, cadrages et angles de vue dont les lois relevaient certainement des arts policiers en matière criminelle. (SM 168)

Le paragraphe suivant, déjà cité, contient la déposition de « Chamoiseau » lors de son interrogation par l'inspecteur Pilon. Le passage en question commence par une narration de type hétérodiégétique : « Qui a tué Solibo ? L'écrivain au curieux nom d'oiseau fut le premier suspect interrogé. Il parla longtemps, avec la sueur et le débit des nègres en cacarelle. » (169) Cette juxtaposition de manifestations du *narrateur englobant* auctorial et de la fonction actoriale de « Chamoiseau » réactive le rapport de non-identité entre les deux dimensions individuelles que le premier chapitre a institué et déstabilise la triple identité sur laquelle repose le pacte autofictionnel.

Un autre phénomène vient compliquer, sinon empêcher, l'identification du *narrateur englobant* à « Chamoiseau » : l'incompatibilité de l'omniscience de l'un (qui se manifeste notamment dans les passages à focalisation interne sur différents

personnages) et l'attitude testimoniale de l'autre. Le texte opère justement une juxtaposition de ces deux attitudes incompatibles dès la première intervention de « Chamoiseau » (digression analeptique sur sa rencontre avec le conteur Solibo) qui est immédiatement suivie de l'épisode de l'arrivée de Doudou Ménar au poste de police. Cet épisode présente non seulement une focalisation interne variable qui indique l'omniscience, mais il enchâsse également trois de ces passages intercalés qui interrompent abruptement le récit du *narrateur englobant* : ces insertions confirment la frontière qui sépare ces deux instances. Les parenthèses et les blancs entre le récit du *narrateur englobant* et les insertions entre parenthèses donnent à voir cette frontière et prouvent qu'il s'agit bien d'une juxtaposition et non pas d'une fusion entre les deux dimensions individuelles.

### 3.4.2 *Enchevêtrement et fusion*

A ces indices consistant à dissocier les deux dimensions individuelles, on peut opposer des éléments qui produisent un effet inverse, c'est-à-dire qui soutiennent le rapport d'identité. Deux exemples suffiront à illustrer les stratégies qui établissent une corrélation entre les deux instances : la migration de l'apostrophe au narrataire (ô amis) d'une dimension individuelle vers l'autre et la promesse de porter témoignage partagée.

On a déjà rencontré quelques facteurs qui contribuent à la dissociation du *narrateur englobant* et de « Chamoiseau » afin d'empêcher une identification trop facile de ces deux instances. A la fin du quatrième chapitre, on observe cependant un rapprochement structurel des deux dimensions individuelles. En effet, les dernières pages de la partie centrale donnent lieu à la migration d'un trait distinctif du *narrateur englobant*, l'apostrophe « ô amis », d'abord, vers le *nous-des-témoins*, puis vers « Chamoiseau ». Ainsi, le co-texte immédiat de la formule de clôture de la « parole » est pris en charge par le *nous-des-témoins*.

*Nous* leur redîmes l'histoire du cochon de Man Gnam, [...] cette terreur qui muait en amis les rares ennemis du Magnifique. Ils réapprirent l'essence du mot Solibo, ce qu'y apportait le second terme, et Sidonise leur ouvrit son cœur sur ce mystère qu'ils dirent être de l'amour. Puis, en courant, *nous* quittâmes leur Hôtel, plongeant *nos* meurtrissures de peine et d'épouvante dans les ombres joyeuses où Vaval s'éteignait.

*Ô amis, merci de la faveur, la parole est cueillie*, prions pour qu'elle tienne la distance du bois-baume. Solibo fut enterré au cimetière Trabaut, sous la dalle de sa maman Florise, dans une de ces boîtes qu'accorde le

bureau d'Aide sociale. Il partit seul, car *nous* étions serrés dans les trous de la ville, en crainte d'un retour de flamme de l'enquête policière. (SM 220-221 ; *italique ajouté*)

Le paragraphe suivant donne lieu à une dernière modulation de la voix narrative : à partir de là et jusqu'à la fin de la partie centrale, c'est exclusivement « Chamoiseau » qui prend en charge la narration. On remarque cependant un léger changement par rapport aux deux interventions précédentes de cette instance qui, en reprenant l'apostrophe au narrataire (sous une forme, certes, réduite et moins emphatique), établit un lien avec la parole du *narrateur englobant*: « Il [Pilon] s'en alla, *amis*, sans que je ne lui jette un regard » (SM 224 ; *italique ajouté*) ; « Si bien, *amis*, que je me résolus à en [de la performance de Pipi reproduisant la parole de Solibo] extraire une version réduite » (226 ; *italique ajouté*) ; et enfin l'unique occurrence de l'apostrophe complète : « *Ô amis, la parole n'est pas docile !...* » (226 ; *en italique dans le texte*).

Cet enchevêtrement des deux dimensions individuelles opéré par une combinaison des traits distinctifs est renforcée par un autre élément commun à ces deux narrateurs : le projet de témoignage. Il a déjà été question de la promesse que « Chamoiseau » énonce en présence des autres témoins de rendre publique l'injustice et la violence de la police pendant l'enquête sur la mort de Solibo.<sup>36</sup> Le texte nous rappelle encore une fois ce projet lorsque « Chamoiseau », en sortant de prison, dit avoir « voulu tout oublier, même cette promesse légère de porter témoignage » (SM 221). Or, ce projet articulé par « Chamoiseau » à la fin du roman établit un rapport avec le début de la « parole » du *narrateur englobant* qui présente son récit comme un témoignage de la vie de Solibo et de l'enquête policière à la fois :

J'aurais voulu pour lui d'une parole à sa mesure : inscrite dans une vie simple et plus haute que toute vie. Mais autour de son cadavre, la police déploya la mort obscure : l'injustice, l'humiliation, la méprise. Elle amena les absurdités du pouvoir et de la force : terreur et folie. Frappé d'un blanc à l'âme, il ne me reste plus qu'à en témoigner, dressé là parmi vous, maniant ma parole comme un *Vénééré*, cette perdue nuit de tambour et de prières que les nègres de Guadeloupe blanchissaient en souvenir d'un mort. (SM 27)

Cette occurrence de l'idée de témoignage au début et à la fin de la partie centrale du roman crée un effet de cadre, ou mieux : une boucle temporelle. A la fin du roman, on arrive au point de départ de ce récit qui vient pourtant tout juste de se terminer. Cet effet est conforté par le fait que le roman se termine sur un chapitre

---

<sup>36</sup> « Quelquefois, je leur redis en sanglotant : Je raconterai tout cela par le détail... » (SM 214)

contenant la transcription prétendue de la parole que le conteur Solibo avait prononcée la nuit de sa mort ; les derniers mots du roman sont donc précisément ces formules échangées entre le conteur et son public « Patat'sa !... Patat'si ! » (244) qui précèdent immédiatement l'asphyxie de Solibo. La fin du roman nous renvoie à ce moment de l'*histoire* que le récit du *narrateur englobant* aussi bien que l'enquête de police prennent comme point de départ : la mort du conteur.

Cette boucle contribue à relier l'instance englobante et « Chamoiseau » en suggérant un rapport d'identité que ni l'un ni l'autre ne revendiquent cependant jamais. Afin de dépasser cette logique dichotomique apparente qui cherche à identifier ou à distinguer ces deux instances, une lecture sera proposée en guise de conclusion qui conçoit le *narrateur englobant* et le marqueur de paroles comme deux stades d'un même développement.

#### **4 Processus de maturation artistique et ellipse poétologique**

Ce qui sépare ces deux dimensions, ce ne sont pas tellement leurs conceptions irréconciliables de la position de l'écrivain, mais le processus de recherche d'une expression littéraire. Or, cette quête est passée sous silence. En effet, l'attente suscitée par l'annonce du témoignage de « Chamoiseau » est déçue: ce n'est pas la genèse de la « parole » du *narrateur englobant* qui est représentée dans les dernières pages de la partie centrale, mais celle d'un autre texte, le dernier chapitre en annexe, qui contient la transcription de la parole de Solibo.

Les deux dimensions individuelles de la voix narrative extradiégétique – le *narrateur englobant* qui assume tout naturellement son acte narratif et le *marqueur de paroles* qui dénie au contraire l'écriture – semblent incarner des positions irréconciliables. Cependant, au lieu de les considérer comme concurrentes et d'envisager le discours justificatif de « Chamoiseau » comme une tentative de compenser « par tant de soumission [...] la liberté prise par l'écrivain », et de contrebalancer « la « trahison » de ce texte écrit en français » (Rochmann 1996, 88sq.), on pourrait également supposer qu'il s'agit de deux étapes du développement de la littérature antillaise. Le *marqueur de paroles* apparaît alors comme un stade intermédiaire entre le conteur et l'écrivain créoles :

La nostalgie d'un état de culture antérieur ne doit pas faire oublier que la culture d'un peuple donné ne meurt pas d'évoluer. Mais le « marqueur de

paroles » ignore encore cette vérité. La réussite de la transmission, dans une écriture de synthèse, qui assume un héritage et transforme hardiment l'écriture romanesque, est le fait d'un écrivain, Patrick Chamoiseau, et n'est absolument pas revendiquée par le « marqueur de parole », « Chamzibié » ou « Zoiseau », *alias* « Oiseau de Cham ». Le « marqueur de paroles » est un narrateur homodiégétique et un personnage dont les fonctions et la lucidité sont inférieures à celles de l'écrivain. (Chancé 2000, 81-82)

Avec le *marqueur de paroles*, le roman cherche donc à compenser ce que le développement effectif de la littérature antillaise n'a pas permis, de combler une rupture violente, source d'aliénation et d'extériorité, en recourant à la fiction. Si l'on conçoit le *marqueur de paroles* en terme de développement, c'est-à-dire d'une évolution certes violente, mais inévitable, ce concept n'apparaît plus comme la mise en scène d'un anti-écrivain, mais comme celle d'un « anté-écrivain », pour reprendre l'expression de Chancé (2000, 3), ou d'un « scripteur » assurant la transition « naturelle » de l'oralité à l'écriture qui n'aurait pas eu lieu aux Antilles :

Ailleurs, les aèdes, les bardes, les griots, les ménestrels et les troubadours avaient passé le relais à des scripteurs (*marqueurs de parole*) qui progressivement prirent leur autonomie littéraire. Ici, ce fut la rupture, le fossé, la ravine profonde entre une expression écrite qui se voulait universalomodern et l'oralité créole traditionnelle où sommeille une belle part de notre être. Cette non-intégration de la tradition orale fut l'une des formes et l'une des dimensions de notre aliénation. (Bernabé et al. 1993, 35)

Il devient alors possible de comprendre le *marqueur de paroles* comme un effort pour renouer avec le passé, pour assumer du moins au niveau de la fiction, cette étape littérairement peu gratifiante du scripteur afin d'assurer la transition graduelle de l'oralité à l'écriture telle que la revendiquent les auteurs de l'*Éloge*. Seule une telle transition permettrait selon eux de garantir une continuité culturelle. Par le détour de ce personnage hésitant, le roman *Solibo* construit une boucle permettant de répondre à cette revendication de nouer le lien « entre le passé et le présent » en prenant « le relais de la tradition orale » :

Y retourner, oui, pour d'abord rétablir cette continuité culturelle (associée à la continuité historique restaurée) sans laquelle l'identité collective a du mal à s'affirmer. Y retourner, oui, pour enrichir notre énonciation, l'intégrer pour la dépasser. Y retourner, tout simplement, afin d'investir l'expression primordiale de notre génie populaire. Sachant cela [...] *nous fabriquerons une littérature* qui ne déroge en rien aux exigences modernes de l'écrit tout en s'enracinant dans les configurations traditionnelles de notre oralité. (Bernabé et al. 1993, 36)

*Le marqueur de paroles* inscrit donc dans le roman cette volonté de combler la rupture entre l'oralité traditionnelle et la modernité littéraire. Il incarne une phase de transition et de recherche d'une écriture qui serait en mesure de renouer avec l'oralité créole : « L'histoire de l'enquête s'apparente alors à un *Künstlerroman* dans le sens où Chamoiseau raconte comment il apprend, ou réapprend à écrire. » (Moudileno 1997, 106)

*L'ellipse poétologique* : si l'on regarde de plus près les dernières pages de la partie centrale, on s'aperçoit que l'étape décisive de ce processus d'apprentissage est passée sous silence. L'énoncé romanesque, plus précisément celui de la partie centrale, semble cependant être le produit de ce processus de maturation littéraire et fait ainsi fonction de preuve de la réussite de cette recherche.

La « parole » relatant l'enquête policière occupe la grande majorité des quatre chapitres de la partie centrale. Cette « parole » se termine toutefois quelques pages avant la fin du quatrième chapitre, après que les témoins ont été relâchés, par la formule de clôture : « Ô amis, merci de la faveur, la parole est cueillie » (SM 221). La narration des derniers paragraphes est prise en charge par « Chamoiseau », ce qui n'affecte aucunement la continuité de l'histoire. Commençant par « sitôt libre, je voulus tout oublier » (221), le narrateur homodiegétique nous y retrace ses activités durant les mois suivant l'enquête de police : ses efforts pour oublier, puis sa rencontre avec Pilon qui lui présente les résultats de ses recherches privées sur le conteur et, enfin, son propre travail de reconstitution et de transcription de la parole du conteur qu'il nous donne à lire sous forme de chapitre en annexe (« Après la parole. L'écrit du souvenir »). Bien que cette prise de relais de l'énonciation par « Chamoiseau » n'introduise pas de rupture chronologique dans l'histoire, on peut y détecter une sorte d'anachronisme au niveau de la narration, plus précisément de l'attitude qu'adopte l'instance narrative par rapport à l'écriture. En effet, l'instance « Chamoiseau », qui prend en charge la narration des dernières pages du roman, représente un stade de développement antérieur à celui de l'instance englobante, qui elle est responsable notamment du début de la partie centrale. Ainsi, la fin du roman nous met paradoxalement en présence d'une instance narrative n'étant pas encore en mesure d'assumer la « parole » qu'on vient cependant de lire ; « Chamoiseau » tel qu'il se présente sur ces dernières pages est loin de revenir sur la promesse faite à ses compagnons de faire un témoignage de l'enquête policière. Il y est uniquement question de ses

efforts pour reconstituer la parole de Solibo. Il s'agit donc bien d'un stade intermédiaire précédant celui du *narrateur englobant* assumant la « parole », mais déjà ultérieur à cette phase où « Chamoiseau » affirmait avec infatuation devant l'inspecteur de police qu'un *marqueur de paroles* « recueille et transmet » pour préserver l'oralité. Dans cette première phase « optimiste », il évoque également un projet d'écriture sur la vie du conteur tout en soulignant que, contrairement à Solibo, il ne rejette pas l'écriture comme instrument capable de saisir « l'essence des choses » (169sq.). Comme le révèle la citation suivante tirée des dernières pages de la partie centrale, l'attitude de « Chamoiseau » a déjà légèrement changé ; d'ailleurs, au niveau du temps de l'histoire (*erzählte Zeit*), huit mois passent (SM 221) avant que Pilon ne vienne voir « Chamoiseau » pour lui exposer le résultat de son enquête privée sur le conteur, rencontre qui déclenchera finalement l'effort de « Chamoiseau » pour reconstruire la parole du conteur.

Mais écrire ? Comment écrire la parole de Solibo ? En relisant mes premières notes du temps où je le suivais au marché, je compris qu'écrire l'oral n'était qu'une trahison, on y perdait les intonations, les mimiques, la gestuelle du conteur, et cela me paraissait d'autant plus impensable que Solibo, je le savais, y était hostile. Mais je me disais « marqueur de paroles », dérisoire cueilleur de choses fuyantes, insaisissables, comme le coulis des cathédrales du vent. [...] Je m'étais fait scribouille d'un impossible, et je m'enivrais à chevaucher des ombres, si bien que je passai des semaines à me remémorer le dit du Maître [...]. Je rencontrai mes compagnons, rescapés de cette garde à vue criminelle, et j'essayai d'ordonner avec eux le feuillage verbal de la nuit du conteur, ne prenant aucune note, laissant jouer ma mémoire. [...] chacun formulait à la manière du Magnifique les thèmes retenus, les autres donnant les réponses, et Sucette le soutien de son ka. *Ô amis, la parole n'est pas docile !...* [...]. Pipi, maître-djoueur, par un désir aigu de sauver les mots du Magnifique, approcha la performance, sur plus de trois heures, à l'allure des chevaux de bois de nos manèges créoles. Il fut enregistré, et je passai la saison des quénettes à traduire l'ensemble sur tout un lot de pages, tourbillonnantes et illisibles. Si bien, amis, que je me résolus à en extraire une version réduite, organisée, écrite, sorte d'ersatz de ce qu'avait été le Maître cette nuit-là : il était clair désormais que sa parole, sa vraie parole, toute sa parole, était perdue pour tous – et à jamais.

J'en étais si affecté que je me rendis à l'hôtel de police (ô inconscience !) afin d'informer Pilon de cette dernière tristesse, lui communiquer l'affligeante écriture \*.

[\* Voir annexe : « Après la parole ».] (SM 225sq.)

Cette longue citation montre bien qu'il n'est plus question du projet biographique, mais uniquement de la préservation de la parole du conteur. « Chamoiseau » ne procède cependant plus en prenant des notes (qui s'avèrent toutes illisibles),

comme il le faisait encore sur les marchés, mais en se basant sur sa mémoire et sur celle des autres auditeurs. Le personnage n'a plus confiance en l'écriture comme moyen adapté à son projet de saisir la parole car cela lui semble désormais être une entreprise impossible et vaine. Bien qu'il se déclare « scribouille d'un impossible », c'est bien là l'unique écriture que « Chamoiseau » assume pleinement. C'est la transcription de la parole du conteur décédé qui clôt le roman (« Après la parole. L'écrit du souvenir »). Mais cette écriture de la parole est « affligeante » : non tellement parce que l'occasion qui donne lieu à cette transcription est cause de chagrin, mais parce que la nature même de cette écriture lui est devenue pénible et déplorable. « Chamoiseau » se rend compte qu'il s'agit d'un substitut (il parle d'une « sorte d'ersatz ») tout à fait insuffisant. Cette version écrite n'est même pas basée sur une transcription de la parole du conteur, mais sur les performances de ses anciens auditeurs qui tentent tant bien que mal de reproduire la parole de Solibo en se basant sur leur mémoire. C'est à partir de ce travail de reproduction collectif que se fait finalement la transcription et la traduction retravaillées.

*Le marqueur de paroles* n'est donc pas un personnage à thèse qui incarnerait les préceptes poétiques d'une littérature antillaise : ni la métaréflexion, ni l'évolution de ce personnage ne laissent rien transparaître en ce qui concerne les stratégies mises en place pour établir cette filiation entre l'oralité et l'écriture ; ce roman est bien plus éloquent sur les difficultés de cette entreprise. A la fin du roman, le fameux *marqueur de paroles* a plus de doutes concernant son projet qu'il en avait au début, sa phase de maturation étant passée sous silence. Cette ellipse serait-elle la reconnaissance de l'échec de la fiction en tant que stratégie pour combler les blancs de l'histoire antillaise ? Ou serait-elle plutôt à interpréter comme une mise en scène structurelle de cette fameuse thèse formulée au début de *l'Éloge* affirmant que la littérature antillaise n'existait pas encore ? Faudrait-il en conséquence concevoir le *narrateur englobant* comme une attitude utopique, encore hors de portée des écrivains antillais ? Je propose de répondre à de telles questions par ce paradoxe apparent que Chancé prend comme point de départ pour son étude :

Des œuvres aussi difficiles et fouillées que les romans antillais contemporains en égard à leur structure narrative, au foisonnement des personnages et à la nouveauté de leur discours, peuvent-elles apparaître comme pré-littéraires ? (Chancé 2000, 3)

Ainsi, l'analyse de la configuration de la narration du roman ramène précisément à cette contradiction constatée initialement : le métadiscours justificatif est

dépassé par la réalité littéraire du texte qui le produit. Sans vouloir prétendre le résoudre, je propose d'envisager précisément ce « paradoxe pragmatique »<sup>37</sup> non seulement comme l'une des caractéristiques du roman *Solibo*, mais surtout comme son principe générateur.

Cette ellipse n'est donc pas un pis-aller ; au contraire, on est tenté lui conférer une portée poétologique. Cette absence donne forme à l'idée du « mystère de la création » que Chamoiseau formule dans l'un de ses essais sur la littérature antillaise :

Depuis le temps que je m'applique, j'ai acquis le sentiment que le passage de l'oral à l'écrit exige une zone de mystère créatif. Car il ne s'agit pas, en fait, de passer de l'oral à l'écrit, comme on passe d'un pays à un autre ; il ne s'agit pas non plus d'écrire la parole, ou d'écrire sur un mode parlé, ce qui serait sans intérêt majeur ; il s'agit d'envisager une création artistique capable de mobiliser la totalité qui nous est offerte, tant du point de vue de l'oralité que de celui de l'écriture. Il s'agit de mobiliser à tout moment le génie de la parole, le génie de l'écriture, mobiliser leurs lieux de convergence, mais aussi leurs lieux de divergence, leurs oppositions et leurs paradoxes, conserver à tout moment cette amplitude totale qui traverse toutes les formes de la parole, mais qui traverse aussi tous les genres de l'écriture, du roman à la poésie, de l'essai au théâtre. (Chamoiseau 1994, 157-8)

La création artistique n'admet donc pas de « recette », elle ne peut que se manifester de manière performative. C'est encore une fois *Solibo*, le maître idéalisé de l'art de la parole, qui nous donne cette leçon dans l'épisode de la préparation du « touffé de requin » qui se situe au cœur même du roman. Cette scène nous est rapportée par le personnage Sidonise sous forme de récit enchâssé :

Faut dire aussi que je guettais le travail de ses mains, car *Solibo* était fort dans le manger ! Quand il t'avait préparé une daube ou une soupe d'habitant, tu risquais de te mordre chaque doigt tellement ta bouche battait ! (Oh, belle parole, Sidonise...) J'espionnais sa marinade avec des yeux pointus, je comptais les citrons qu'il purgeait, ses poignées de sel, sa manière d'écraser le piment rouge et de tailler le vert, de pilonner le poivre, les gousses d'ail et l'huile avant de les ajouter. Mais après les oignons et l'eau tiède, quand un parfum de bénédiction fit chanter le poisson, je compris que *Solibo* m'avait encore couillonnée : sa marinade était restée secrète ! (SM 124)

---

<sup>37</sup> Moura entend par là une « contradiction entre ce que *dit* l'énoncé et ce que *montre* l'énonciation. » (Moura 2007a, 77)

## VI Synthèse et conclusion

Le présent projet de recherche était parti d'une double observation : d'abord que les configurations de la narration multiple dans les trois romans sont si voyantes qu'elles détournent l'attention du lecteur du contenu narratif vers les mécanismes mis en place. Ensuite que, malgré la saillance des structures narratives, les analyses critiques mentionnent et abordent parfois en passant l'une ou l'autre des particularités structurelles des trois romans sans cependant proposer une analyse détaillée et systématique des procédés énonciatifs. L'intérêt de la recherche a donc été de dégager les scénarios narratifs spécifiques des trois romans et d'en questionner les enjeux qui les sous-tendent.

L'analyse du roman *Le Temps de Tamango* (1981) de Boubacar Boris Diop a abouti à une conclusion aussi ouverte que l'est la structure du roman : en effet, le caractère déroutant de la configuration de la narration ne semble pas admettre d'interprétation univoque. J'ai commencé à montrer que la multiplication de points de vue de personnages à l'aide d'une focalisation interne variable et de narrations homodiégétiques enchâssées entraîne une coexistence de perspectives idéologiques parfois inconciliables. Mis à part cette prolifération de perspectives, on peut dans la majorité des chapitres numérotés relever des indices d'une instance auctoriale omnisciente qui semble à première vue être responsable de l'orchestration de cette multiperspectivité. En effet, l'attitude qu'adopte l'instance narrative des chapitres numérotés vis-à-vis de certains personnages (notamment au moyen de l'ironie) introduit un système de valeur, donc une hiérarchisation des perspectives en concurrence. En contrepartie, la fonction de régie et de coordination de cette instance appelée ici « narrateur-romancier » ainsi que le système de valeurs de référence introduit sont sapés par des stratégies telles que l'indétermination des transitions entre les chapitres ainsi que les transgressions métaleptiques. On peut, en effet, observer un effacement de cette énonciation organisatrice et de son discours narratif intégrateur, surtout aux emplacements stratégiques que sont les frontières intérieures entre chapitres, niveaux narratifs, foyers de perceptions, etc. Le narrateur-romancier exerce donc sa fonction de

régie et d'orchestration uniquement localement, sans prendre systématiquement en charge la coordination de l'ensemble. Comme cette instance présumée omnisciente et auctoriale faillit par moment à présenter une hiérarchisation claire des éléments constitutifs de son récit (notamment entre le discours encadrant et les récits enchâssés) ainsi qu'à déterminer la nature des rapports qui les relient, le texte oblige le lecteur à adopter une attitude critique, à développer son propre point de vue sur le monde représenté, à devenir co-producteur de sens en somme. Les chapitres numérotés oscillent donc entre deux modalités narratives divergentes, mais enchevêtrées au point d'en devenir inséparables : le foisonnement de perspectives et de points de vue de statuts plus ou moins égaux et disposés en désordre et la construction de l'illusion d'une instance narrative surplombante dont le discours intégrateur domine les différentes perspectives, attitudes et voix narratives qu'elle encadre et coordonne.

Ensuite, les trois chapitres pseudo-péritextuels « Notes » situés à la fin de chaque partie, loin d'apporter des éclaircissements, ne font que contribuer au cryptage du contenu narratif que de la question de la responsabilité énonciative. On a d'une part vu qu'il n'y est pas toujours possible de déterminer avec certitude les frontières séparant les discours des deux narrateurs (l'éditeur et l'historien), et on a constaté d'autre part que le rapport ambivalent reliant les deux catégories de chapitres contribue à tenir la cohérence de l'ensemble en échec. En effet, les deux catégories de chapitres sont intimement liées par un système de rappels et de correspondances ainsi que de ruptures et de discordances. Il paraît donc impossible de répondre avec certitude à la question de la responsabilité de l'orchestration de l'ensemble du texte.

La métaréflexion qui se développe dans le roman s'avère elle aussi être pluri-voque et ne fournit pas de réponse simple quant à la conception qui sous-tendrait ces constellations narratives. Dans le cas du roman *Le Temps de Tamango*, la désintégration de l'unicité et de l'unité de la narration apparaît d'abord comme le résultat d'un scepticisme épistémologique et d'un questionnement ontologique au sujet du fonctionnement des représentations en général. A cette prise de conscience de la relativité générale des discours s'ajoute le désenchantement d'un écrivain soucieux d'adopter une pratique littéraire responsable et engagée face à la double logique de contrôle et de domination inhérente aux productions discursives (mécanismes de domination externes et internes). Dans ce contexte, les structures fragmentées, labyrinthiques et parfois indéterminées apparaissent comme une

autocensure sceptique qui cherche à éviter d'aliéner le lecteur en lui imposant une certaine perspective inévitablement relative. La structure ouverte viserait ainsi à laisser au lecteur la liberté, éventuellement la responsabilité, de la constitution du sens. Ainsi, le roman refuse au lecteur un sens, une perspective idéologique ainsi qu'une position poétique préconstruits et l'invite, au contraire, à les chercher dans la synthèse des multiples points de vue. Enfin, nous avons vu que cet impératif d'accepter des positions incommensurables est lui aussi, sinon remis en question, du moins relativisé : en effet, face à la souffrance de ceux qui deviennent victimes d'injustices, de violences et d'oppressions le roman laisse transparaître un malaise face à ses propres préceptes qui semblent interdire toute prise de position catégorique.

Dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar, la narration multiple peut être attribuée au projet de l'écrivain de ramener et d'inscrire les perspectives et les voix occultées, particulièrement celles de femmes algériennes, dans le texte romanesque pour les faire participer au discours de l'Histoire. L'hétérogénéité du discours narratif relève avant tout du fait que la particularité de ce questionnement de l'histoire consiste en un brassage de matériaux discursifs divers. Je me suis proposée d'examiner les mécanismes permettant d'articuler cet enchevêtrement d'ensembles discursifs aussi divergents que le sont les archives françaises relevant principalement de l'écriture, l'oralité traditionnelle des femmes algériennes et le récit personnel de la vie de la narratrice principale. Le roman met en place une mécanique narrative complexe pour assurer l'orchestration de ces ensembles discursifs concurrents, dont l'élément prééminent se présente sous la forme de la narratrice principale. Malgré sa fonction fondamentale d'instance de régie et d'encadrement, cette narratrice présente elle aussi d'importantes modulations internes et s'avère tout aussi plurivoque que les ensembles discursifs qu'elle tente de brasser au fil de sa narration. Pour mettre en lumière la configuration complexe de cette instance, trois postures narratives distinctes, qui traduisent le rapport particulier que la narratrice principale entretient avec les ensembles discursifs, ont été dégagées : la narratrice autodiégétique, la transmettrice et l'historienne.

Le récit personnel de la vie de la narratrice se caractérise par des efforts pour décentrer l'attitude narrative singularisante, pour ne pas dire solipsiste, qu'est l'autodiégèse. Fidèle à son intention de ramener les femmes algériennes dans le texte, la narratrice principale tente d'enchevêtrer sa propre histoire et celles des

femmes de sa famille et de son entourage proche. La narratrice va, d'une part, se retirer comme personnage dans une position d'observatrice et de témoin, et elle va d'autre part chercher constamment par sa narration à entrecroiser les dimensions individuelle et collective.

L'attitude de transmettrice, que la narratrice adopte à l'égard des témoignages oraux de femmes de sa tribu, est elle-même composite et comporte différentes postures : celles de l'interlocutrice qui écoute, de la traductrice qui assure le transcodage technique, et enfin, celle de l'écrivain qui entreprend la réécriture épique des témoignages. Sa fonction d'entremetteuse permet à ceux-ci de circuler hors de l'espace privé qui leur est traditionnellement assigné. Cependant, la narratrice ne parvient pas à transmettre ces témoignages sans leur faire violence à son tour, c'est pourquoi elle place son travail d'écriture « sous surveillance » : sa position de transmettrice et son projet d'écriture font continuellement l'objet d'une méta-réflexion critique. On a encore vu que, pour ne pas enfermer la parole traditionnelle plurielle des femmes dans cette impasse de l'écriture aliénante en français, Djébar établit un système de transferts réciproques entre les langues ainsi qu'entre l'oralité et l'écriture. Ce faisant, elle remet en question la présupposition implicite posant l'écriture littéraire en français comme l'ultime forme d'expression à laquelle il serait tout naturel pour un écrivain algérien de soumettre sa parole pour la valoriser. Du moins sur le plan du texte, les femmes deviennent ponctuellement les destinataires du discours littéraire de la narratrice qui écrit en français et qui cherche ainsi à transgresser la logique qui associe la parole des femmes à l'oralité et confirme ainsi leur exclusion de l'écriture. Ceci témoigne donc de la recherche d'une forme permettant de contourner la posture narrative autoritaire de porte-parole aussi bien que celle d'un ventriloque pour établir, au contraire, par des réfractions diverses une boucle dans l'écriture qui rendrait possible le retour vers la parole des femmes.

Enfin, l'attitude de l'historienne se caractérise par son travail de réécriture intertextuel des documents primaires de militaires français ayant participé à la première phase de la conquête coloniale de l'Algérie. Ce travail entraîne une stratification extrême du discours narratif en enchevêtrant les discours et les perspectives concurrents des conquérants français et de la narratrice principale, femme algérienne qui revisite et réécrit l'histoire de son pays. L'originalité de cette réécriture de l'histoire est la véritable *reformulation* de l'intertexte documentaire. Ainsi, la narratrice historienne revisite certains épisodes de la première phase de la

conquête de l'Algérie en se basant sur des sources à caractère testimonial qu'elle analyse et critique, puis déconstruit pour les recouvrir ensuite de sa propre inscription au moyen d'une multitude de stratégies de manipulations dont les plus importantes ont été présentées.

La narration de l'historienne s'avère être d'une opacité énonciative extrême et s'oppose ainsi à tout désir de transparence. Elle remet également en question la possibilité d'une représentation objective, univoque et définitive de l'histoire. Cette conception perspectiviste de l'histoire a aussi une fonction critique, qui constitue la spécificité postcoloniale de ce roman. Ainsi, la textualisation de la problématique selon laquelle toute représentation de l'histoire est inévitablement le produit de processus interactifs et subjectifs d'observation, d'écriture et de lecture permet de démanteler les discours de légitimation de la conquête et de la domination coloniale. L'entreprise de réécriture, en déconstruisant la perspective ethnocentrique des sources, et indirectement celle du discours colonial, contribue donc à créer un espace dans lequel il devient possible d'inscrire la perspective occultée de ceux que ces discours marginalisent ou excluent.

En dernier lieu, dans le cadre de l'analyse du scénario de la narration multiple mis en place dans *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau, j'ai proposé de mettre en lumière ces procédés qui articulent les tensions et contradictions qui habitent le discours métalittéraire et l'écriture du roman au niveau de la structure. Celui-ci présente, en effet, un paradoxe pragmatique entre les hésitations ou le déni de l'écriture du personnage du « marqueur de paroles » *alias* « Chamoiseau » et la réalité structurelle du texte dont la mécanique complexe révèle au contraire la revendication d'une expression littéraire d'un écrivain en position de maîtrise. Pour mieux faire ressortir les procédés affectant l'unité et l'unicité de la narration et de ses instances responsables, j'ai proposé de distinguer entre plusieurs dimensions constituantes de la narration extradiégétique (*narrateur englobant, nous-collectif, nous-des-témoins, marqueur de paroles*). Il devient ainsi possible de montrer que le *marqueur de paroles* n'assume que quelques passages du discours narratif de la partie centrale du roman, dont la majorité est prise en charge par le narrateur englobant qui ne connaît pas les hésitations du marqueur de paroles. L'analyse de « l'aspect conceptionnel » de sa narration a révélé que celle-ci oscille entre l'oral et l'écrit. On peut aussi remarquer que, contrairement au *nous-collectif* qui accompagne le *narrateur englobant* comme une sorte de chœur, le

*nous-des-témoins* prend le dessus dans de la dimension homodiégétique. Les voix solos (que ce soit celle du personnage-narrateur « Chamoiseau » au niveau extradiégétique, par moment pseudodiégétique, ou celle des autres auditeurs témoins au niveau intradiégétique) ne se détachent que momentanément de cette voix collective dominante. Cette répartition de la responsabilité parmi les dimensions individuelles et collectives de la voix extradiégétique a une fonction de stratégie de légitimation qui traduit structurellement le souci du *marqueur de paroles* de se réintégrer à la communauté. De même, elle permet d'éviter de lui conférer trop visiblement le rôle privilégié de représentant du groupe qui se mettrait en avant pour assumer à lui tout seul la voix collective du *nous-des-témoins*. La caractérisation du personnage-narrateur « Chamoiseau » présente une profondeur et une complexité dont les autres témoins sont dépourvus. Le caractère quelque peu artificiel de la tentative du *marqueur de paroles* de se fondre dans le groupe des témoins se voit contrebalancé par la structure narrative qui le situe aux marges de l'appartenance et de l'exclusion. En effet, « Chamoiseau » présente des modulations en ce qu'il alterne non seulement entre les fonctions narrative et actoriale, mais aussi entre les attitudes narratives auctoriale et testimoniale. De plus, sa position narrative ambivalente qui oscille entre les niveaux narratifs extradiégétique et intradiégétique symbolise autant la précarité de son rapport à la communauté qu'il tente d'atteindre, que l'effort d'occuper la fonction de passerelle qui comblerait cette rupture et se porterait garante de la continuité entre le passé et le présent, l'oralité et l'écriture, le créole et le français.

En outre, compte tenu de l'importance du thème de la filiation ainsi que du rapport difficile de l'écrivain à la communauté, j'ai proposé de porter l'accent sur les rapports reliant ou séparant ces quatre dimensions. Il s'avère que l'articulation des modulations internes de la narration est assurée par des stratégies d'enchaînement très subtiles qui opèrent des glissements à peine perceptibles d'une dimension à l'autre, sans que la narration ne se découpe visiblement en discours d'instances autonomes. Mais ces rapports reliant ou séparant les quatre dimensions de la narration, qui assurent leur orchestration dans le déroulement linéaire du texte, reflètent également les contradictions inhérentes au roman en ce qu'ils produisent des effets de dislocation et de consolidation. Cette narration fluctuante peut être comprise comme une tentative d'échapper à la double isolation de l'écrivain (qui se voit confronté à la solitude de l'écriture et au risque d'extériorité par rapport à la culture créole) en s'assurant au moyen de cet enchevêtrement intense une

légitimité que seule l'appartenance à la communauté peut fournir sans pour autant renoncer aux libertés créatrices et à la position de maîtrise de la position auctoriale.

Enfin, au lieu de concevoir les deux dimensions individuelles – le *narrateur englobant* qui assume pleinement sa parole narrative et le *marqueur de paroles* qui dénie au contraire l'écriture – comme les incarnations de positions irréconciliables, j'ai avancé l'hypothèse qu'il s'agit de deux étapes du développement de la littérature antillaise. Le marqueur de paroles apparaît alors comme un stade intermédiaire du processus de recherche d'une expression littéraire proprement antillaise qui mène finalement vers une pratique d'écriture pleinement assumée et assurant la continuité culturelle entre l'oralité créole et le texte écrit en français.

On pourrait certainement tenter de dégager de ces analyses des stratégies et des enjeux similaires et divergents, mais je me contenterai ici de souligner que ce qui constitue indéniablement le trait commun aux trois romans du corpus, c'est qu'ils déplacent ostensiblement l'accent du message vers la forme. Ce déplacement se manifeste notamment à travers une structure commune aux trois textes : en effet, ces romans mettent tous en place non seulement des constellations narratives affectant et désintégrant l'unité, l'unicité et le caractère unifiant de la narration, mais aussi une structure d'enquête.<sup>1</sup> Comme j'ai déjà eu l'occasion de le montrer dans le cadre de l'analyse du roman *Solibo Magnifique*, cette structure de l'enquête présente une qualité métaréflexive particulière, en ce qu'elle contribue à attirer l'attention sur la narration, c'est-à-dire sur le processus de représentation, ses modalités d'existence, ses stratégies et ses mécanismes internes, c'est-à-dire sur son caractère construit et performatif. Ainsi, dans *Le Temps de Tamango*, les chapitres intitulés *Notes* mettent en scène la reconstruction de l'histoire des émeutes populaires par un duo de narrateurs. *L'Amour, la fantasia* nous met en présence d'une narratrice dont le projet est de reconstruire l'histoire de la conquête coloniale de l'Algérie d'une part, et l'épisode de la Guerre d'Algérie, à partir du point de vue des femmes algériennes d'autre part. En ce qui concerne *Solibo Magnifique*, l'enquête de police sur la mort du conteur est doublée par une

---

<sup>1</sup> Rappelons que Todorov dégage initialement cette structure de l'enquête dans le cadre de ses réflexions sur le roman policier : « A la base du roman à énigme on trouve une dualité, et c'est elle qui va nous guider pour le décrire. Ce roman ne contient pas une mais deux histoires : l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête. [...] Cette seconde histoire, l'histoire de l'enquête, jouit donc d'un statut tout particulier. [...] elle consiste, en somme, à expliquer comment ce récit même peut avoir lieu, comment ce livre même a pu être écrit. » (Todorov 1978, 11)

enquête du *marqueur de paroles* qui tente de sauvegarder l'art de parole de Solibo. Or, tandis que Todorov déclare que l'enquête « n'a aucune importance en elle-même » et « sert seulement de médiateur entre le lecteur et l'histoire du crime » (Todorov 1978, 12), cette priorité s'inverse dans les trois romans: c'est l'*histoire* (au sens de contenu narratif), la réalité représentée, qui n'a plus aucune importance en elle-même, étant donné qu'elle ne peut exister qu'à travers les représentations qu'on en donne, ce qui explique aussi l'importance que les textes accordent au travail d'écriture. Ce n'est plus au niveau du contenu, mais au niveau du traitement de la forme que réside la responsabilité et l'engagement de l'écrivain.

Or, il s'agit là bien sûr d'une position qui ne manque de faire penser aux débats théoriques autour de la question du caractère autotélique de la littérature qui ont marqué les décennies précédant les publications des trois romans. Mais, il est tout aussi évident que de part la forte conscience de leur responsabilité sociale et politique et l'importance que ces romans accordent à la question des rapports des représentations au politique et au social ainsi que de l'écrivain à la communauté, ces textes se distinguent des conceptions attestant à la littérature un caractère intransitif et autotélique.

Ainsi, les structures narratives mises en œuvre et la métaréflexion qui les accompagne articulent un positionnement par rapport à d'autres conceptions et pratiques littéraires plus ou moins contemporaines: conformément à l'idée de « l'enveloppement réciproque » des niveaux textuel et institutionnel, les procédés formels – loin de répondre uniquement à des impératifs esthétiques immanents à l'œuvre – ont aussi une fonction de prise de position stratégique par rapport à d'autres positions littéraires, conventions littéraires, constellations discursives, rapports de pouvoir, etc. qui déterminent le contexte d'émergence des trois romans. Les résultats recueillis dans la présente étude demandent ainsi une réflexion que je propose d'esquisser ici en abordant sommairement le fonctionnement des constellations de la narration multiple en tant que stratégies de positionnement. L'analyse détaillée des structures narratives que j'ai proposée a certainement contribué à faire valoir leur complexité et leur ingéniosité, mais la qualité esthétique des structures ne dit rien de leur fonctionnement institutionnel.

L'approche consistant à appréhender les structures narratives comme des stratégies d'auteurs en quête de reconnaissance et cherchant à accumuler du capital

symbolique s'inscrit dans la pensée de Pierre Bourdieu selon lequel tout choix esthétique doit être pensé comme une prise de position dans le champ littéraire : <sup>2</sup>

Pour lire adéquatement une œuvre dans la singularité de sa textualité, il faut la lire consciemment ou inconsciemment dans son intertextualité, c'est-à-dire à travers le système des écarts par lequel elle se situe dans l'espace des œuvres contemporaines; mais cette lecture diacritique est inséparable d'une appréhension structurale de l'auteur correspondant qui est défini [...] par les relations objectives qui définissent et déterminent sa position dans l'espace de production [...]. (Bourdieu 1987, 175).

Comme tout texte se réalise inévitablement par rapport à des modèles, des traditions, des mouvements, des codes et des normes antérieurs, toute stratégie mise en place peut être perçue comme une prise de position que ce soit par rapport à d'autres positions esthétiques et poétiques ou bien par rapport aux contraintes du champ littéraire et de ses institutions, aux attitudes de réception du public, etc. Je me base ici sur les travaux de Pierre Halen qui soutient que les productions littéraires relevant du système francophone occupent une position marginale d'entrée dans le champ littéraire franco-parisien, lequel laisserait deux voies aux écrivains francophones pour obtenir la reconnaissance institutionnelle : l'assimilation, c'est-à-dire l'éradication de toute marque d'une identité non-française, ou au contraire la spécification, c'est-à-dire l'exploitation de marques spécifiant leur appartenance culturelle. Or, à mon sens, en faisant ostensiblement du travail d'écriture leur préoccupation majeure, ces trois romans cherchent à attirer l'attention sur les mécanismes à l'œuvre de ces constructions identitaires. Ainsi, les constellations de la narration semblent davantage articuler une volonté de revendication et de prise de position par rapport à cette inégalité des statuts à dans le champ littéraire franco-parisien, que relever d'une stratégie d'exploitation des marques exotiques que Halen considère être la stratégie d'émergence la plus courante (Halen 2001a, 66). Mais une question se pose tout de même : dans quelle mesure les constellations narratives des trois romans contribuent à produire l'image de ce que Halen appelle les « zones imaginaires d'identification » (Halen 2003, 29) ?

Pour ce qui est du roman de Diop, la fragmentation et la désintégration de la narration résultent avant tout du questionnement épistémologique et ontologique sur la nature des représentations d'une part, et du projet critique de démanteler le fonctionnement des discours totalisants tout en laissant au lecteur la liberté de la

---

<sup>2</sup> cf. aussi Bourdieu 1992.

constitution du sens d'autre part. A aucun moment le roman ne suggère que les structures spécifiques de la narration multiple auraient un soubassement culturel ou bien la fonction de produire l'effet d'un scénario narratif spécifiquement sénégalais qui porterait les traits caractéristiques des formes et des traditions de la culture wolof de l'auteur. Les structures de la narration ne fournissent donc pas de marqueurs qui spécifient l'identité et l'appartenance culturelle. La problématique du choix de la langue et du rapport de l'écriture à la tradition orale wolof de l'auteur est quasiment absente. De même, à part les noms des personnages, le texte est dépourvu d'éléments linguistiques qui pourraient donner une « couleur locale » au discours narratif. En ce qui concerne la scène socioculturelle et géographique dans laquelle la narration des trois instances extradiégétiques (narrateur-romancier, historien et commentateur) prend place, il est certes possible de l'ancrer dans un espace-temps qu'on peut situer au Sénégal vers le milieu du XXI<sup>e</sup> siècle, mais cette scène est si peu caractérisée que la zone de référence imaginaire reste indéterminée.

La situation se présente différemment dans *L'Amour, la Fantasia* dont la narratrice principale est fortement ancrée dans un contexte postcolonial. Elle est caractérisée comme une femme algérienne de culture arabo-musulmane qui passe par l'école française pendant la colonisation et dont la métaréflexion est fortement marquée par une problématique identitaire de l'entre-deux.<sup>3</sup> L'un des thèmes majeurs est le rapport ambivalent sinon conflictuel qu'entretient la narratrice avec les langues. Son discours narratif ne comporte cependant que relativement peu d'éléments arabes qui sont en outre soigneusement intégrés au texte français et ne dérangent donc pas le cours de la lecture (cf. Thiel 2005). En ce qui concerne la question de la tradition orale, celle-ci occupe non seulement une place importante dans la réflexion de la narratrice principale, mais la structure polyphonique de la troisième partie du roman établit aussi ouvertement un rapport avec l'oralité traditionnelle des femmes algériennes et a de ce fait une fonction de marqueur spécifiant au sens où elle participe à la construction d'une zone imaginaire d'identification qui est l'univers des femmes algériennes. Or, ce phénomène de narration multiple n'est pas exclusivement rattaché au contexte algérien et féminin : la fragmentation et la stratification prononcée de la narration des chapitres « historiographiques » résulte de la réécriture de documents primaires des

---

<sup>3</sup> L'indication « Paris/Venise/Alger » (AF 314) à la fin du roman ancre le lieu d'énonciation dans un espace qui se situe entre l'Algérie et la France.

archives françaises et s'inscrit donc dans des discussions autour des notions d'intertextualité et du fonctionnement dialogique de la langue qui ont fortement marqué la théorie littéraire française depuis l'introduction du concept de d'intertextualité par Julia Kristeva en 1967 dans l'article « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman ».

Enfin, les quatre dimensions de la narration extradiégétique et les narrateurs intradiégétiques du roman *Solibo* de Patrick Chamoiseau sont tous fortement ancrés dans l'univers culturel et linguistique antillais. Le lieu de l'énonciation est en corrélation avec celui de l'univers diégétique, comme le soulignent de manière insistante les déictiques spatiaux (notamment l'adverbe récurrent « ici ») qui renvoient, comme si cela allait de soi, à l'espace antillais et plus précisément à la Martinique et son chef-lieu Fort-de-France. Ce n'est qu'à travers l'instance du narrataire que s'inscrit dans le texte une réalité non-antillaise qui n'est d'ailleurs jamais spécifiée et que le texte prend soin de ne pas limiter à la France métropolitaine. La forte présence d'éléments créoles et basilectaux français au niveau de l'énoncé narratif ainsi que l'« aspect conceptionnel » qui tend souvent vers l'oralité contribuent également de manière décisive à la spécification de la narration. De plus, la méta-réflexion est entièrement centrée sur des problématiques antillaises. En ce qui concerne la constellation narrative du roman, les modulations et les formes d'enchaînements des quatre dimensions de la narration ne relèvent cependant pas du souci d'inscrire des caractéristiques de l'oralité créole dans les structures du texte pour produire l'image d'une zone imaginaire d'identification. Cette constellation spécifique sert avant tout à légitimer la pratique narrative des dimensions individuelles, d'une part en les ancrant dans la collectivité, et d'autre part en mettant en scène un processus de la prise de relais des fonctions du conteur créole par les écrivains antillais. Ce que vise la configuration interne de la narration, c'est donc la légitimation de l'écriture davantage que la spécification exotique de la scénographie.

Du moins en ce qui concerne les structures narratives, les trois romans du corpus ne permettent donc que partiellement de confirmer la théorie de la définition forte de l'espace d'énonciation (Moura) comme caractéristique des littératures francophones ou celle de la spécification exotique qui consiste à produire dans le public l'image d'une zone imaginaire d'identification (Halen). Le caractère voyant et défamiliarisant des configurations de la narration multiple se présente cependant comme une stratégie d'émergence en ce qu'il rend ces romans reconnaissables et

qu'il contribue à établir la poétique du « divers irréductible mais assumés » comme signe distinctif. Vouloir limiter le fonctionnement institutionnel de ces configurations à la satisfaction ou, au contraire, à la désobéissance, d'une demande d'exotisme me paraît toutefois réducteur. J'en viens donc à examiner en quoi ces constellations de la narration multiples pourraient occuper la fonction de positionnements stratégiques. Compte tenu de la situation d'émergence complexe des productions littéraires francophones, les constellations de la narration multiple que les romans mettent en place, aussi diverses et divergentes que leur formes et enjeux puissent paraître, expriment toutes la revendication d'une identité littéraire propre ainsi qu'un besoin important de positionnement. Cette prise de position qui s'énonce à travers ces coups d'audace esthétiques a plusieurs raisons d'être.

Pour esquisser au moins sommairement quelques unes de ces raisons, on pourrait commencer par évoquer le souci des écrivains francophones, qui entrent sur la scène littéraire dans les années 80, de se distancier par rapport à certaines pratiques romanesques des générations précédentes. Ainsi, en faisant du travail d'écriture leur préoccupation majeure, les trois écrivains cherchent à se démarquer, d'une part d'une littérature dite d'imitation du modèle européen, notamment le roman réaliste, et d'autre part, de productions littéraires nées dans le contexte du processus de décolonisation qui concevaient le texte avant tout comme un instrument de la lutte politique permettant d'informer les consciences des lecteurs et de manifester le militantisme de l'écrivain.

Puis, en empruntant largement aux procédés esthétiques de l'avant-garde (auto-référentialité, discours métalittéraire et métafictionnel, crise du langage et de la représentation, mise en cause du sujet comme entité autonome, intertextualité poussée, parodie, déconstruction d'oppositions binaires, refus des formes romanesques traditionnelles, etc.), ces romans établissent un rapport intertextuel plus ou moins revendiqué avec d'autres courants littéraires auxquels on attribue communément l'étiquette « postmoderniste ». Le positionnement littéraire qui s'établit par le biais des références intertextuelles (explicites ou non) dans les trois romans appellerait en soi une analyse approfondie. En me basant à titre d'exemple sur une référence intertextuelle au roman *Nedjma* de Kateb Yacine qu'on peut observer dans *Le Temps de Tamango* de Diop, je me contenterai d'avancer que les trois romans évitent des références trop explicites à des représentants du postmodernisme littéraire occidental. Bien que le roman *Nedjma* ne soit jamais explicitement mentionné, plusieurs éléments tels que le personnage féminin

énigmatique de Léna et les structures labyrinthiques du *Temps de Tamango* établissent un rapport intertextuel avec ce texte fondateur de la littérature maghrébine, sinon francophone. Par le biais de la référence à cette œuvre fondatrice, Diop inscrit son roman dans une tradition littéraire avant-gardiste francophone non européenne et revendique ainsi ses efforts d'un renouveau formel du roman comme un mouvement intrinsèquement francophone qui ne relève pas de l'imitation du modèle européen. A ce titre, il est aussi intéressant de rappeler que bien qu'on ait souvent comparé les techniques narratives de *Nedjma* avec celles du Nouveau Roman, Kateb Yacine a toujours gardé une très grande distance vis-à-vis des écoles et modèles littéraires occidentaux, notamment vis-à-vis des Nouveaux Romanciers (cf. Bonn 1990, 19 sq.). Selon Bonn, malgré les affinités structurelles que présente *Nedjma* avec certains de leurs textes, Kateb Yacine « était agacé quand on assimilait son œuvre aux recherches des Nouveaux Romanciers [...] car *Nedjma* n'attire pas l'attention sur les formes romanesques pour elles-mêmes. [...] Certes, *Nedjma* n'est jamais un roman "engagé" sur le mode du réalisme socialiste [...] Mais l'essentiel de la signification du roman n'en est pas moins politique, au sens large du terme » (ibid. 47).

Cette prise de distance par rapport à une conception autotélique du texte littéraire caractérise également l'écriture des trois écrivains Diop, Djébar et Chamoiseau et ils partagent aussi bien cette méfiance à l'égard de l'autonomie absolue de la littérature que le refus de dissocier leur pratique littéraire d'un sentiment de responsabilité sociale et politique. Ainsi, la question de la responsabilité de l'écrivain et de son rapport à la communauté occupe une place importante dans les trois romans, bien que sous des formes tout à fait différentes, ce qui se reflète aux niveaux des constellations narratives et de la métaréflexion.

Cette attitude réservée vis-à-vis des mouvements littéraires avant-gardistes français, me permet encore d'aborder le rapport complexe des littératures francophones au concept de la postmodernité. Le nivellement des discours en tant que stratégie critique ainsi que la déconstruction du modèle littéraire européen rattachent les trois romans au projet de contestation des littératures dites postcoloniales et, comme le souligne Moura, cette « contestation de l'autorité culturelle s'inscrit dans le sillage ou joue comme le complément des études post-modernistes. On peut s'intéresser ici aux rencontres entre post-colonialisme et post-modernisme, particulièrement à la fin des "grands-récits" théorisée par Jean-François Lyotard. Pour la théorie post-coloniale, le premier de ces récits autoritaires à

s'êtr e écroulé est celui de l'hégémonie de la civilisation européenne. » (Moura 2001, 159) Or, s'il est incontestable que les littératures francophones participent des mouvements esthétiques et philosophiques contemporains, leur contribution à ces développements ainsi que la note particulière qu'ils apportent notamment au courant de pensée postmoderne mériteraient également d'être étudiées de manière plus approfondie.<sup>4</sup>

On peut également envisager les constellations de la narration multiple comme positionnement par rapport aux attentes et contraintes auxquelles les écrivains se voient confrontés au niveau des champs littéraires dont ils cherchent à obtenir la reconnaissance. Ainsi, le travail d'écriture approfondi qui se manifeste à travers le caractère voyant des structures narratives se positionne par rapport à une attitude de réception qui concevrait le texte francophone avant tout comme un témoignage d'une lutte anticoloniale. Il s'agit également d'une réponse à cette attitude de la critique littéraire qui a longtemps privilégié les approches thématiques et contextuelles aux dépens de l'étude du travail sur la forme – et le fait toujours en partie. Bonn souligne qu'une telle « lecture exotique, ou simplement documentaire, de cette littérature manque le plus souvent sa dynamique véritable : elle installe une sorte de paternalisme qui interdit aux meilleurs textes de manifester leur dimension littéraire essentielle. Comme si l'écrivain issu d'un espace politiquement et économiquement dominé [...] ne pouvait produire que des textes en situation de

---

<sup>4</sup> Je renvoie dans ce contexte à deux observations faites au sujet du rapport du courant de pensée postmoderne à la littérature postcoloniale africaine, l'une de Lüsebrink qui souligne l'importance de rendre compte de l'apport spécifique de ces littératures aux théories postmodernes, et l'autre de Sellin, qui conseille de ne pas hâtivement attribuer certains procédés esthétiques exclusivement à l'influence de la littérature et théorie européennes :

« Le concept de "postmodernité" revêt en Afrique et pour les littératures et cultures africaines une signification différente, voire radicalement autre que celle qu'il a reçue, depuis une quinzaine d'années, en Occident. S'il est possible de parler de "postmodernité" dans le contexte africain, en l'occurrence dans le contexte des littératures francophones d'Afrique, ce concept paraît étroitement associé au concept de "postcolonialisme" et à l'évolution des représentations de l'époque postcoloniale dans les littératures et cultures de l'Afrique Subsaharienne. [...] Les littératures africaines, en l'occurrence de langue française, ont ainsi donné une inflexion spécifique à cet ensemble de théorèmes à la fois esthétiques et épistémologiques que l'on englobe sous le terme de "postmoderne". Ses composantes majeures – la mise en cause du concept ontologique de culture, l'effritement du sujet comme entité autonome, la remise en question de la notion de progrès et des idéologies qui en découlent et la fragmentation d'unités pensées jusqu'ici monolithiques et souveraines, comme "Histoire", "Société", "Nation", "Réalité" – se voient ainsi considérées de manière significative, et culturellement spécifique. » (Lüsebrink 2004, 7-8)

« Several problems inhere in the analysis of postmodernism in African literature. [...] For reasons inherent in African society [...] African orature and writings [...] tend to favor episodicity, digression, repetition, hyperbole, abrupt transitions, juxtaposition of symbols or loaded objective signifiers or "ideo-images" and the like. [...] Thus many Francophone works may appear on a superficial level to have some kinship with postmodern expression whereas they actually reflect a profound fidelity to a particular African world view. » (Sellin 1987, 470).

dépendance par rapport à une “commande” occidentale implicite. Et en ce domaine la “commande” la plus bienveillante s’avère précisément la plus perverse. En demandant aux textes de décrire d’abord la société dont leurs auteurs sont issus, on gomme la dimension de travail littéraire de ces textes. » (Bonn 1996, 254-255) A travers les configurations ingénieuses et voyantes de la narration, les œuvres revendiquent donc ouvertement leur statut de créations littéraires. Or, d’une certaine manière, ce déplacement ostensible vers le travail formel, qui va de pair avec une tendance autoréférentielle ainsi qu’une métaréflexion prononcée, ne fait paradoxalement pas preuve de l’autonomie de l’expression littéraire des textes. L’importance qu’ils accordent à la forme indique aussi leur soumission au champ littéraire français et à son système de valorisation, puisque dans les années 80, ce sont surtout de telles expérimentations narratives et formes autoréférentielles qui permettent aux écrivains d’accumuler du capital symbolique.

Enfin, de tels efforts de positionnement et de revendication du statut de création ne visent pas seulement la critique et la lecture paternalistes européennes, mais sont également dirigés vers les champs locaux. Pour ce qui est de la littérature francophone d’Afrique, Mouralis dégage ainsi un certain type de discours sur la littérature qui n’accorderait « qu’une importance très limitée au *travail* même de l’écrivain, c’est-à-dire à la pratique de l’écriture et de la littérature » (Mouralis 1984, 465). En se référant notamment à des textes tels que le *Manifeste culturel Panafricain* (1960) et le *Manifeste d’Alger* (1969), Mouralis parle d’ « une méfiance ou du moins une réserve à l’égard de la créativité » (idem 465). En considérant la culture « comme un donné préexistant, situé de préférence dans le passé collectif des peuples africains, le discours sur la littérature s’opposait au principe même qui est à la base de toute création littéraire ou artistique, limitant ainsi le rôle des écrivains à reproduire ou à prolonger un héritage constitué en dehors de leur initiative. » (Mouralis 470)

Ces quelques pistes de réflexions non exhaustives ne font que confirmer le besoin de positionnement et de légitimation des écrivains francophones soucieux de s’imposer comme égaux dans le champ français et comme représentants légitimes dans leurs espaces d’origine. Or, ce qui caractérise avant tout les stratégies de positionnements dans les trois romans étudiés, c’est qu’elles consistent moins à affirmer leur appartenance à des traditions et des mouvements littéraires en espérant ainsi autoriser leur pratique d’écriture, qu’à assumer et à compenser les ruptures que leurs textes risquent d’entraîner. Ce faisant ces trois auteurs font

leurs preuves en tant qu'écrivains en position de maîtrise, puisque, pour reprendre les mots de Boubacar Boris Diop, « [s]'assumer comme une conscience singulière, ce n'est pas trahir sa communauté mais s'abreuver aux sources mêmes de l'art. La fiction est un acte de rupture. Elle cherche moins à dissimuler les conflits et les faillites du groupe social qu'à les faire éclater au grand jour. L'écrivain est, par définition, un traître. » (Diop 2007b, 168)

## VII Bibliographie

### Romans du corpus

Chamoiseau, Patrick 1988. *Solibo Magnifique*, Paris :

Diop, Boubacar Boris 1981. *Le Temps de Tamango, suivi de Thiaroye, terre rouge*. Préface de Mongo Béti, Paris : L'Harmattan, 1981.

Diop, Boubacar Boris 2002 [1981]. *Le Temps de Tamango*. Paris : Le Serpent à Plumes.

Djebar, Assia 1995 [1985]. *L'Amour, la fantasia*, Paris : Albin Michel.

### Textes essayistes et entretiens des trois auteurs

Bernabé, Jean/Chamoiseau, Patrick/Confiant, Raphaël 1993 [1989]. *Éloge de la créolité*, Paris : Gallimard.

Chamoiseau, Patrick 1988 [1986]. *Chronique des sept misères*, Préface d'Éduard Glissant, Gallimard, Paris.

Chamoiseau, Patrick 1994. « Que faire de la parole? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit », in : *Ecrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, Ralph Ludwig, dir., Paris : Gallimard 1994, 151-158.

Chamoiseau, Patrick 1997. « Un rapport problématique », propos recueillis par Lise Gauvin, in : Gauvin 1997, 35-47.

Diop, Boubacar Boris 1999. « Entretien avec B.B. Diop », propos recueillis par Alain Mabanckou », in : *Notre Librairie*, 136 (1999), 70-73.

— 2000. « Le Rwanda m'a appris à appeler les monstres par leur nom », propos recueillis par Boniface Mongo-Mboussa, in : *Africultures*, 01.09.2000, en ligne, s.p.,  
<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=1465>  
(interrogation du 06.12.2011)

— 2003. « Interview with Boubacar Boris Diop », propos recueillis par Yolande Bouka et Chantal Thompson, in *Lingua Romana* 2, 1 (2003), en ligne, s.p.,  
<http://linguaromana.byu.edu/diop.html> (interrogation du 06.12.2011)

— 2006. « La tragédie de l'Afrique, c'est la trahison de l'élite ». Entretien avec El Hadji Gorgui Wade NDOYE, in : *Nettali*, 03.05.2006, en ligne, s.p.,

<http://www.nettali.net/La-tragedie-de-l-Afrique-c-est-la.html> (interrogation du 06.12.2011)

- 2007a. *L'Afrique au-delà du miroir*, Paris : Philippe Rey.
  - 2007b. « Écris et... tais-toi », in : Diop 2007a, 163-172.
  - 2010, « Aller au cœur du réel », propos recueillis par Liana Nissim, in: *Boubacar Boris Diop*, Liana Nissim, dir., *Intercultural Francophonies* 18 (2010), 23-49
- Djebar, Assia 1995 [1980]. *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris : Édition des Femmes.
- Djebar, Assia 1997. « Territoires des langues », propos recueillis par Lise Gauvin, in : Gauvin 1997, 17-34.
- Djebar, Assia 1999. *Ces Voix qui m'assiègent*, Paris : Albin Michel.

### **Autres textes et documents primaires**

- Barchou de Penhoën, Auguste Théodore Hilaire 1935, *Mémoires d'un officier d'état major* Paris: Charpentier.
- Bey, Maïssa 2006. *Bleu blanc vert*, La Tour d'Aigues : Editions de l'aube.
- Bosquet, Pierre-Joseph-François 1877, *Lettres du maréchal Bosquet à sa mère*, 1829-1858, tome 2, Pau.
- Bosquet, Pierre-Joseph-François 1894. *Lettres du maréchal Bosquet*, Paris.
- Christian, P. 1853 [1846]. *L'Afrique française, l'empire de Maroc et les déserts de Sahara*, s.l.
- Dib, Mohammed 1989, *Le Sommeil d'Eve*, Paris : Sindbad.
- Fromentin, Eugène, 1984 [1857]. *Un été dans le Sahara*, in: *Œuvres complètes*, Fromentin Eugène, Paris : Gallimard.
- Gautier, E.-F. 1920. *L'Algérie et la métropole*, Paris : Payot&Cie.
- Hadji-Ahmed-Efendi 1863. *La prise d'Alger*, traduit du Turc par Ottocar de Schlechta, s.l.
- Huston, Nancy 1999. *Prodige*, Paris : Actes Sud.
- Leulliette, Pierre 1961. *Saint Michel et le dragon*, Paris: Éditions de Minuit.
- Matterer, Amable 1960 [1830]. *Journal de la prise d'Alger*, présenté et commenté par Pierre Jullien, Paris : Éditions de Paris.
- Merle, Jean-Toussaint 1831. *Anecdotes historiques et politiques pour servir à l'histoire de la conquête d'Alger en 1830*, Paris : G.-A. Dentu.

Pélissier, Aimable Jean Jacques 1971 [1907]. « Rapport du Colonel Pélissier au Maréchal Bugeaud, Gouverneur Général de l'Algérie du 22 juin 1845 », in : *Revue Africaine* (Société historique algérienne) 51 (1907), Nendeln/Liechtenstein : Kraus Reprint, 1971, 145-154.

## **Bibliographie générale**

Adam, Jean-Michel 1976. *Linguistique et discours littéraire*, Paris : Larousse.

Adam, Jean-Michel 1990. *Eléments de linguistique textuelle. Théorie et pratique de l'analyse textuelle*. Liège : Mardaga.

Al-Ghadeer, Moneera 2008. « Conquest's Spectacle : Djebbar's *L'amour, la fantasia* and Lacoue-Labarthe's *Musica Ficta* », in: *symploke* 16, 1-2 (2008), 241-271.

Amrane, Djamilia 1991. *Femmes algériennes dans la guerre*, Paris: Plon.

Ashcroft, Bill/Griffith, Gareth/Tiffin, Helen 2002 [1989]. *The Empire writes back*, London/New York : Routledge.

Asholt, Wolfgang 1994. *Der französische Roman der achtziger Jahre*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Bakhtine, Mikhaïl 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.

Barthes, Roland 1970. *S/Z*, Paris: Seuil.

Barthes, Roland 1972 [1953]. *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil.

Barthes, Roland 1974. « Au séminaire », *L'Arc*, 56 (1974), 48-56.

Barthes, Roland 1978, *Leçon*. Paris : Seuil, 1978.

Barthes, Roland/Nadeau, Maurice 1980. *Sur la littérature*, Grenoble : PUG.

Barthes, Roland 1984 [1966]. « Écrire, verbe intransitif ? », in : *Le Bruissement de la langue*, Roland Barthes, Paris : Seuil 1984.

Baumann, Christiane/Lerch, Gisela 1989. *Extreme Gegenwart. Französische Literatur der 80er Jahre*, Bremen : Manholt.

Beaugrande, Robert-Alain de/Dressler, Wolfgang Ulrich 1981. *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen : Max Niemeyer Verlag.

Beniamino, Michel 1999. *La Francophonie littéraire : Essai pour une théorie*, Paris : L'Harmattan.

Bénichou, Paul 1973. *Le Sacre de l'écrivain*, Paris : Corti.

Benslimane Redouane, Radia 2010. *De la pratique intratextuelle à l'écriture autofictionnelle dans les romans d'Assia Djebbar et de Rachid Boudjedra*

(Thèse de doctorat, Université Mentouri-Constantine), en ligne,  
<http://www.limag.refer.org/Theses/BenslimaneRedouane.pdf>  
(interrogation du 06.12.2011)

- Benveniste, Émile 1966. *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris: Gallimard.
- Bessière, Jean/Moura, Jean-Marc 2001a. *Littératures postcoloniales et francophonie : Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Paris: Honoré Champion éditeur.
- Bessière/Moura 2001b. « Introduction », in : Bessière/Moura 2001a, 7-10.
- Béti, Mongo 1981. *Préface*, in: *Le Temps de Tamango*, Boubacar Boris Diop, Paris : L'Harmattan 1981, 5-9.
- Bleeker, Liesbeth de 2007. « Vers une étude de la scénographie et de l'espace romanesque dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau », in : *Caribbean Interfaces*, Lieven D'hulst et al., dir., Amsterdam/New York : Rodopi 2007, 263-282.
- Bleeker, Liesbeth de 2008. « Scénographie postcoloniale et surconscience traductive dans *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau », in: *The Caribbean Writer as Warrior of the Imaginary. L'écrivain caribéen, guerrier de l'imaginaire*, Kathleen Gyssels et Bénédicte Ledent, dir., Amsterdam/New York: Rodopi 2008, 83-105.
- Blödorn, Andreas/Langer, Daniela 2006. « Implikationen eines metaphorischen Stimmenbegriffs : Derrida – Bachtin – Genette », in: Blödorn/Langer/Scheffel 2006a, 53-82.
- Blödorn, Andreas/Langer, Daniela/Scheffel, Michael, dir., 2006a. *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*, Narratologia 10, Berlin/New York : Walter De Gruyter, 2006a.
- Blödorn, Andreas/Langer, Daniela/Scheffel, Michael 2006b. « Einleitung : Stimmen – im Text? », in: Blödorn/Langer/Scheffel 2006a, 1-8.
- Bonn, Charles 1990. *Kateb Yacine : Nedjma*, Paris: PUF.
- Bonn, Charles 1996. « Conclusion », in : Bonn/Khadda/Mdarhi-Alaoui 1996, 251-255.
- Bonn, Charles 2001. « Postcolonialisme et reconnaissance littéraire des textes francophones émergents: l'exemple de la littérature maghrébine et de la littérature issue de l'immigration », in : Bessière/Moura 2001a, 27-42.
- Bonn, Charles/Khadda, Naget/Mdarhi-Alaoui, Abdallah, dir., 1996. *Littérature maghrébine d'expression française*, Vanves : Edicef.
- Bougherara, Nassima 2000. *Assia Djebar en pays de langue allemande*. Textes réunis par N. Bougherara à l'occasion du Colloque organisé les 3 et 4 décembre 1998, *Chroniques allemandes* 8 (2000), Grenoble : Centre

d'études et de recherches allemande et autrichiennes contemporaines -  
CERAAC.

- Bourdieu, Paul, 1987. *Choses dites*, Paris : Les Editions de minuit.
- Bourdieu, Paul 1992. *Les règles de l'art*, Paris : Seuil.
- Brenkman, John 2000. « On voice », in : *Novel* 33, 3 (2000), 281-306.
- Calle-Gruber, Mireille 2001, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, Paris: .  
Maisonneuve et Larose.
- Calle-Gruber, Mireille, dir., 2005. *Assia Djébar, nomade entre les murs– : pour  
une poétique transfrontalière*, Paris : Maisonneuve & Larose.
- Castillo, Monique 1995. « Les embarras de l'individualisme postmoderne »,  
manuscrit inédit d'une intervention au colloque international de Göteborg en  
avril 1995, en ligne,  
<http://www.monique-castillo.net/resource/pdf/goeteborg1995.pdf>  
(interrogation du 06.12.2011).
- Charolles, Michel 1988. « Les études sur la cohérence, la cohésion et la connexité  
textuelles depuis la fin des années 1960 », in : *Modèles linguistiques* X, 2  
(1988), 45-66.
- Chancé, Dominique 2000. *L'auteur en souffrance. Essai sur la position et la  
représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain*, Paris :  
PUF.
- Chancé, Dominique 2003. « De *Chronique des sept misères* à *Biblique des  
derniers gestes*, Patrick Chamoiseau est-il baroque ? », in : *MLN* 118, 4  
French Issue (2003), 867-894.
- Charaudeau, Patrick/Maingueneau, Dominique : *Dictionnaire d'analyse du  
discours*, Paris : Seuil, 2002.
- Chatman, Seymour 1980. *Story and discourse: narrative structure in fiction and  
film*, Ithaka, N.Y. : Corenll Univ. Press.
- Chaulet-Achour, Christiane 2010. *Dictionnaire des écrivains francophones clas-  
siques : Afrique subsaharienne, Caraïbe, Maghreb, Machrek, Océan  
Indien*, Paris : Champion.
- Chevrier, Jacques 1984. *Littérature nègre. Afrique, Antilles, Madagascar*, 2<sup>e</sup> éd.  
augmentée, Paris: Armand Colin.
- Chikhi, Beïda 1997. *Littérature algérienne. Désir d'histoire et esthétique*, Paris :  
L'Harmattan.
- Chikhi, Beïda 2007. *Assia Djébar. Histoires et fantaisies*, Paris : PUPS.
- Chomsky, Noam/Miller, George 1971. *L'analyse formelle des langues naturelles*,  
Paris : École Pratique des Hautes Études.

- Clerc, Jeanne Marie, 1997. *Assia Djébar. Ecrire, Transgresser, Résister*, Paris/Montréal : L'Harmattan.
- Combe, Dominique 1995. *Poétiques francophones*, Paris: Hachette, 1995.
- Combe, Dominique 2010. *Les littératures francophones. Questions, débats, polémiques*, Paris : PUF.
- Culler, Jonathan 1994 [1975]. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London : Routledge.
- Dabla, Séwanou 1986. *Nouvelles Ecritures Africaines. Romancier de la Seconde Génération*, Paris : L'Harmattan.
- Dällenbach, Lucien 1977. *Le récit spéculaire : contribution à l'étude de la mise en abyme*, Paris : Seuil.
- Déjeux, Jean 1992. *La littérature maghrébine d'expression française. Que sais-je?* Paris: PUF.
- Déjeux, Jean 1993. *Maghreb - littératures de langue française*, Paris : Arcantère Éditions.
- Dijk, Teun van 1973. « Grammaire textuelle et structures narratives », in : *Sémiotique narrative et textuelle*, Claude Chabrol, dir., Paris : Larousse 1973, 177-222.
- Donadey, Anne 1998. « “Elle a rallumé le vif du passé” : l'écriture-palimpseste d'Assia Djébar », in : Hornung/Ruhe 1998, 101-115.
- Donadey, Anne 2001. *Recasting Postcolonialism. Women writing between worlds*, Portsmouth, NH : Heinemann.
- Ducrot, Oswald 1984. *Le dire et le dit*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Erickson, John D. 1991 : « Writing Double: Politics and The African Narrative of French Expression », *Studies in Twentieth Century Literature* 15 (1991), 101-122.
- Ferro, Marc 1985. *L'Histoire sous surveillance : science et conscience de l'histoire*, Paris: Calmann-Lévy.
- Fielder Adrian V. 2000. « Historical Representation and the Scriptural Economy of Imperialism: Assia Djébar's *L'Amour, la fantasia* and Cormac McCarthy's *Blood Meridian*, in: *Comparative Literature Studies* 37, 1 (2000), 18-44.
- Figueiredo, Euridice 1992. « La réécriture de l'histoire dans les romans de Patrick Chamoiseau et Silviano Santiago », in : *Études littéraires* 25, 3 (1992-1993), 27-38.
- Fludernik, Monika 1993. « Second person fiction Narrative *You* as addressee and/or protagonist », in : AAA, 445-479.

- Fludernik, Monika 1996. *Towards a « Natural » Narratology*. London/New York: Routledge.
- Fludernik, Monika 2005. « Histories of Narrative Theory (II) : From Structuralism to the Present », in : *A Companion to Narrative Theory*, James Phelan et Peter J. Rabinowitz, dir., Oxford : Blackwell Publishing, 36-59.
- Foucault, Michel 1971. *L'ordre du discours*, Paris : Gallimard.
- Gbanou, Sélom Komlan 2004. « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », in: *Tangence 75* (2004), 83-105.
- Gafaiti, Hafid 1998. « L'autobiographie plurielle. Assia Djebar, les femmes et l'histoire », in : Hornung/Ruhe 1998, 149-159.
- Gauvin, Lise 1997a. *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Entretiens, Paris : Karthala.
- Gauvin, Lise 1997b. « Introduction. D'une langue à l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone », in : Gauvin 1997a, 5-15.
- Gauvin, Lise 2007. *Ecrire pour qui? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris : Karthala.
- Genette, Gérard 1972. *Figures III*, Paris : Seuil.
- Genette, Gérard 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil.
- Genette, Gérard 1983. *Nouveau Discours du récit*, Paris : Seuil.
- Genette, Gérard 1987. *Seuils*, Paris : Seuil.
- Gibson, Andrew 1996. *Towards a postmodern theory of narrative*, Edinburgh : Edinburgh University Press.
- Glaudes, Pierre/Reuter, Yves 1998. *Le personnage*, Paris : PUF (Que sais-je ?).
- Glissant, Édouard 1988. « Un marqueur de paroles », in : *Chronique des sept misères*, Patrick Chamoiseau, Paris : Gallimard 1988 [1986], 3-6.
- Godin, Jean Cléo, dir., 2001. *Nouvelles écritures francophones : vers un nouveau baroque ?*, Montréal : PU Montréal.
- Gouvard, Jean-Michel 1998. *La pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire*, Paris : Armand Colin.
- Green, Mary Jean 1993. « Dismantling the Colonizing Text: Anne Hébert's *Kamouraska* and Assia Djebar's *L'Amour, la fantasia* », in: *The French Review* 66, 6 (1993), 959-966.
- Greimas, Julien Greimas/Courtés, Joseph 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris : Hachette.
- Gueye, Papa 2001. « L'histoire comme fiction et la fiction comme histoire : récit contestataire et contestation du récit dans les romans de Boubacar Boris Diop », in : Godin 2001, 242-253.

- Halen, Pierre 2001a. « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone ». In: *Littératures et sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles*, Papa Samba Diop et Hans-Jürgen Lüsebrink, dir., Tübingen: Gunter Narr 2001, 55–68.
- Halen, Pierre 2001b. « Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone », in : *Études françaises* 37, 2 (2001), 13-31.
- Halen, Pierre 2003. « Le "système littéraire francophone" : quelques réflexions complémentaires », in : *Les études littéraires francophones : état des lieux*, Lieven D'Hulst et Jean-Marc Moura, dir., Villeneuve d'Ascq : Editions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle 2003, 25-37.
- Hamon, Philippe 1977 [1972]. « Pour un statut sémiologique du personnage », in : *Poétique du récit*, Roland Barthes et al., Paris : Seuil 1977, 115-180.
- Hamon, Philippe 1983. *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans le Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève : Droz.
- Heiler, Susanne 2005. *Der maghrebinische Roman. Eine Einführung*, Tübingen: Gunter Narr.
- Helbig, Jörg, dir., 2001. *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger*, Heidelberg: Winter, 13-47.
- Herman, David 1997. « Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology », in : *PMLA* 112 (1997), 1046-1059.
- Herman, David 1999. *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus : Ohio State University Press.
- Hessling, Gerti 1985. *Histoire politique du Sénégal. Institutions, droit & société*, Paris : Afrika-Studiecentrum.
- Hornung, Alfred/Ruhe, Ernstpeter, dir., 1998. *Postcolonialisme et autobiographie: Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin*, Amsterdam : Rodopi.
- Horváth, Miléna 2002. « L'intertextualité dans l'écriture de la romancière Assia Djebar », in: *L'intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones*, Martine Mathieu-Job, dir., Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux 2002, 141-148.
- Hutcheon, Linda 1990. *A poetics of postmodernism : history, theory, fiction*, New York : Routledge.
- Hutcheon, Linda 1996. « Postmodern Paratextuality and History », in : *Texte - Revue de critique et de théorie littéraire* 5 (1996), en ligne, 301-312, <http://hdl.handle.net/1807/9477> (interrogation du 06.12.2011).

- Jakobson, Roman 1960. « Linguistics and Poetics », in : *Style in language*, Thomas Albert Sebeok, dir., Cambridge, Mass.: MIT-Press 1960, 350-377.
- Jongeneel, Els 2006. « Silencing the Voice in Narratology? A Synopsis », in : Blödorn/Langer/Scheffel 2006a, 9-30.
- Jouve, Vincent 1992. *L'effet-personnage dans le roman*, Paris : PUF.
- Kamecke, Gernot 2005. *Die Orte des kreolischen Autors – Patrick Chamoiseau*, Bielefeld : Aisthesis.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine 1999 [1980]. *L'énonciation. De la Subjectivité dans le langage*, 4<sup>e</sup> éd., Paris : Armand Colin.
- King, Adèle 1985. « Temps de Tamango : Eighteen Hundred Years of Solitude », in : *Komparatistische Hefte XII* (1985), 77-89.
- Kirsch, Fritz Peter 2000. « Quelques réflexions sur l'Histoire dans les oeuvres narratives d'Assia Djébar », in: Bougherara 2000, 91-104.
- Knepper, Wendy 2007. « Remapping the Crime Novel in the Francophone Caribbean: The Case of Patrick Chamoiseau's *Solibo Magnifique* », in: *PMLA* 122, 5 (2007), 1431-1446.
- Koch, Peter/Oesterreicher, Wulf 2001. « Gesprochene Sprache und geschriebene Sprache. Langage parlé et langage écrit », in: *Lexikon der romanistischen Linguistik, I.2 Methodologie*, Günter Holtus, Michael Metzeltin et Christian Schmitt, dir., Tübingen : Niemeyer 2001, 584-627.
- Krauß, Henning/Asholt, Wolfgang, dir., 2007. *Französische Literatur. 20. Jahrhundert. Roman*, Tübingen : Stauffenburg-Verlag.
- Lacoue-Labarthe, Philippe/Nancy, Jean-Luc 1978. *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris : Seuil.
- Landragin, Frédéric 2004. « Saillance physique et saillance cognitive », in : CORELA 2, 2 (2004), en ligne, s.p., <http://corela.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=603> (interrogation du 06.12.2011).
- Lang, George 1998. « Deux non-classiques de la littérature africaine : V. Y. Mudimbe, L'Ecart Et Boris Boubacar Diop, *Le Temps de Tamango* », in : *The growth of African literature : twenty-five years after Dakar and Fourah Bay*, Edris Makward, Thelma Ravell-Pinto et Aliko Songolo, dir., Trenton/Asmara : Africa World Press 1998, 105-114.
- Lanser, Susan Snaider 1981. *The narrative act: point of view in prose fiction*, Princeton, NJ : Princeton Univ. Pr.
- Lanser, Susan Sniader 1992. *Fictions of authority. Women writers and narrative voice*, Ithaca, NY: Cornell Univ. Press.
- Lebrun, Marlène 2007. « Rapport à l'écriture, posture auctoriale et ouverture culturelle », in : *Revue des sciences de l'éducation* 33, 2 (2007), 383-399.

- Lepaludier, Laurent, dir., 2002a. *Métatextualité et Métafiction. Théorie et analyses*, Centre de Recherches Inter-Langues d'Angers : PU de Rennes.
- Lepaludier, Laurent 2002b. « Introduction », in : Lepaludier 2002a, 9-16.
- Laurent Lepaludier 2002c. « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs », in : Lepaludier 2002a, 25-38.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen 2004. « Introduction », in : *Les Littératures africaines de langue française à l'époque de la postmodernité*, Hans-Jürgen Lüsebrink et Katharina Städtler, dir., Oberhausen : Athena, 2004, 7-12.
- Liotard, François 1979. *La Condition postmoderne*. Paris : Minuit.
- 1983, *Le Différend*. Paris : Minuit.
- Maingueneau, Dominique 1976. *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris : Hachette.
- Maingueneau, Dominique 2004. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris: Armand Colin.
- Maingueneau, Dominique 2005. *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Armand Colin.
- Maingueneau, Dominique/Cossutta, Frédéric 1995. « L'Analyse des discours constituants », in : *Les analyses du discours en France, Langages* 117 (1995), 112-125.
- Margolin, Uri 2000. « Telling in the Plural: From Grammar to Ideology », in : *Poetics Today* 21, 3 (2000), 591-618.
- Marti, Marc, dir., 1999. *Espace et voix narrative*, Nice : PU Nice (Cahiers de narratologie 9)
- McHale, Brian 1996. *Postmodernist fiction*, Londres : Routledge.
- Merleau-Ponty, Maurice 2003 [1960]. « Le philosophe et la sociologie », in : Merleau-Ponty, Maurice 2003. *Signes*, Paris : Éditions Gallimard, 123-142.
- Michelman, Fredric 1990. « From Tamango to Thiaroye – the Revolution Back on Course ? », in : *Research in African Literatures* 21, 2 (1990), 59-65.
- Milne, Lorna 2006. *Patrick Chamoiseau. Espaces d'une écriture antillaise*. Amsterdam/New York : Rodopi.
- Milò, Guiliva 2007. *Lecture et pratique de l'histoire dans l'oeuvre d'Assia Djebar*, Bruxelles/Vienne : .PIE-Peter Lang.
- Mitterand, Henri 1996. *La littérature française du XXe siècle*, Paris : Nathan.
- Moudileno, Lydie 1997. *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature. Mises en scène et mise en abyme du roman antillais*, Paris : Karthala.

- Moura, Jean-Marc 2001. « Sur quelques apports et apories de la théorie postcoloniale pour le domaine francophone », in : Bessière/Moura 2001a, 149-168.
- Moura, Jean-Marc 2007a [1999]. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, 2<sup>e</sup> éd., Paris : P.U.F.
- Moura, Jean-Marc 2007b. « Des discours caribéens », in : *Caribbean Interfaces*, Lieven D'hulst et al., dir., 2007 : Amsterdam/New York : Rodopi, 185-202.
- Mouralis, Bernard 1984. *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris : Silex Éditions.
- Mouralis, Bernard 2001. « Des comptoirs aux empires, des empires aux nations: rapport au territoire et production littéraire africaine », in : Bessière/Moura 2001, 11-26.
- Mudimbe-Boyi, Elisabeth 1999. « The State, the Writer, and the Politics of Memory », in : *Studies in Twentieth Century Literature* 23, 1 (1999), 143-161.
- Murray, Jenny 2008. *Remembering the (Post)Colonial Self. Memory and Identity in the Novels of Assia Djébar*, Oxford/Vienne : Peter Lang.
- N.N. 2002. *Lexique des règles typographiques en usage à l'imprimerie nationale*, Paris: Imprimerie Nationale.
- NDiaye, Christiane 2001. « De l'authenticité des mensonges chez Boubacar Boris Diop », in : Godin 2001, 319-337.
- Nickenig, Annika 2007. *Diskurse der Gewalt, Spiegelung von Machtstrukturen im Werk von Elfriede Jelinek und Assia Djébar*, Marburg : Tectum-Verlag.
- Nissim, Liana, dir., 2010a. *Boubacar Boris Diop*, Lecce : Alliance Française (Intercultural Francophonies 18).
- Nissim, Liana 2010b. « Boubacar Boris Diop ou “Des Mille et une fables de la vie et de la mort” », in: Nissim 2010a, 7-22.
- Nølke, Henning/Flottum, Kjersti/Norén, Coco 2004. *ScaPoLine. La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Paris : Kimé.
- Nünning, Ansgar 1997. « Die Funktionen von Erzählinstanzen. Analysekategorien und Modelle zur Beschreibung des Erzählerverhaltens », in: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 4 (1997), 323-349.
- Nünning, Ansgar 1999. « “Beyond the great story” : Der postmoderne historische Roman als Medium revisionistischer Geschichtsdarstellung, kultureller

- Erinnerung und metahistoriographischer Reflexion », in : *Anglia* 117, 1 (1999), 15-48.
- Nünning, Ansgar/Nünning Vera 2000. « Von “der” Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte: Überlegungen zur Definition, Konzeptualisierung und Untersuchbarkeit von Multiperspektivität », in: Nünning, Ansgar/Nünning, Vera, dir., 2000. *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Trier : WVT, 3-38.
- Nünning, Ansgar/Nünning, Vera 2002. « Von der strukturalistischen Narratologie zur “postklassischen” Erzähltheorie : Ein Überblick über Ansätze und Entwicklungstendenzen », in : *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, Ansgar Nünning et Vera Nünning, dir., Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002, 1-33.
- Olson, Greta 2003. « Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators », in : *Narrative* 11, 1 (2003), 93-109.
- Pageaux, Daniel-Henri 1985. « Entre le renouveau et la modernité : vers de nouveaux modèles ? », in : *Notre Librairie* 78 (1985), 31-35.
- Pageaux, Daniel-Henri 2001. « La Créolité antillaise entre postcolonialisme et néo-baroque », in : Bessière/Moura 2001a, 83-116.
- Patron, Sylvie 2009. *Le Narrateur*, Armand : Colin.
- Perret, Delphine 1994. « La Parole du conteur créole : *Solibo magnifique* de Patrick Chamoiseau », in : *The French Review* 67, 5 (1994), 824-839.
- Perret, Delphine 2001. *La créolité. Espace de création*, Martinique/Paris : Ibis rouge Éditions.
- Perrot, Michèle, 2005. « Histoire et mémoire des femmes dans l’œuvre d’Assia Djebar », in : Calle-Gruber 2005, 33-42.
- Picanco, Luciano C. 2000, *Vers un concept de littérature nationale martiniquaise*, New York/Vienna : Lang.
- Pier, John/Schaeffer, Jean-Marie, dir., 2005. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris : Éditions de l'EHESS.
- Prince, Gerald 2006. « Narratologie classique et narratologie post-classique », in: *Vox Poetica, Lettres et sciences humaines*, en ligne, s.p., <http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html> (interrogation du 06.12.2011)
- Prince, Gerald 2008. « Classical and/or Postclassical Narratology », in : *L'Esprit Créateur* 48, 2 (2008), 115-123.
- Ricard, Alain 1995. *Littératures d’Afrique noire. Des langues aux livres*. Paris: Karthala.
- Ricœur, Paul 1983. *Temps et récit I*, Paris : Seuil.

- Richardson, Brian 1994. « I etcetera: on the poetics and ideology of multipersoned narratives », in : *Style* 28, 3 (1994), 312-28.
- Richardson, Brian 2006. *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus: The Ohio State University Press
- Richardson, Brian 2009. « Plural Focalization, Singular Voices: Wandering Perspectives in “We”-Narration », in: *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Peter Hühn, Wilf Schmid et Jörg Schönert, dir., Berlin : de Gruyter 2009, 143-159.
- Riegel, Martin/Pellat, Jean-Christophe/Rioul, René 2004 [1994]. *Grammaire méthodique du français*, 3e éd., Paris : PUF.
- Riffard, Claire 2006. « Francophonie littéraire : quelques réflexions autour des discours critiques », en ligne, Site de l’Institut des textes & manuscrits modernes, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=207602> (interrogation du 06.12.2011)
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1984. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London: Methuen.
- Rochmann, Marie-Christine 1996. « Une autofiction: *Solibo magnifique* de Patrick Chamoiseau », in : Mathieu, Martine, dir., 1996. *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Paris : L’Harmattan, 83-91.
- Rosello, Mireille 1992. *Littérature et identité créole aux Antilles*. Paris : Karthala.
- Salgas, Jean-Pierre 1989 : « Die Unsichtbarkeit der französischen Gegenwartsliteratur », in: *Extreme Gegenwart*, Baumann Christiane et Gisela Lerch, dir., Bremen 1989, Manholt, 51-58.
- Schmid, Wolf 2008 [2005]. *Elemente der Narratologie*, 2<sup>e</sup> éd., Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Schuchardt, Beatrice 2006. *Schreiben auf der Grenze. Postkoloniale Geschichtsbilder bei Assia Djebar*, Köln/Weimar/Wien : Böhlau.
- Sellin, Eric : « Postmodernism and African Francophone Literature », in : *International Postmodernism. Theory and Literary practice*, Hans Bertens et Douwe Fokkema, dir., Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1987, 469-476.
- Sob, Jean 2007. *L’Impératif romanesque de Boubacar Boris Diop*, Ivry/Seine : Éditions A3.
- Spivak, Gayatri Chakravorty 1999. *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge, Massachusetts/ London : Harvard University Press.
- Stanzel, Franz K. 2001 [1979]. *Theorie des Erzählens*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.

- Stora, Benjamin 1991. *La gangrène et l'oubli: la mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris: Découverte.
- Stora, Benjamin 2005. « Guerre d'Algérie: 1999-2003, les accélérations de la mémoire », en ligne, Site internet de la section de Toulon de la *Ligue des Droits de l'Homme* : <http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article900>, (interrogation du 06.12.2011).
- Terdiman, Richard 1990 [1985]. *Discourse/Counter-Discourse. The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*, Ithaca/London : Cornell University Press.
- Thiel, Veronika 2005. *Assia Djébar. La polyphonie comme principe générateur de ses textes*, Vienne: Praesens (Beihefte zu Quovadis, 21).
- Thiel, Veronika 2008. « La Querelle des discours : techniques formelles de la réécriture de l'histoire dans *L'Amour, la fantasia* », in : *L'Esprit Créateur* 48, 4 (2008), 34-46.
- Thiel, Veronika 2010. « L'autoréflexion dans *Le Temps de Tamango* entre relativisme postmoderne et urgence d'engagement », in : Nissim 2010a, 127-148.
- Todorov, Tzvetan 1978. *Poétique de la prose*, Paris : Seuil.
- Tonnet-Lacroix, Éliane 2003. *La Littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, Paris : L'Harmattan.
- Toumson Roger 2003. « Les littératures caribéennes francophones. Problèmes et perspectives », In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 55 (2003), 103-121.
- Viart, Dominique/Vercier, Bruno 2008 (2005). *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, 2<sup>e</sup> éd., Paris : Bordas.
- Wagner, Birgit 2006a. « Erzählstimmen und mediale Stimmen. Mit einer Analyse von Assia Djébars Erzählung *Die Frauen von Algier* », in : *Narration und Geschlecht. Texte – Medien – Episteme*, Siegrid Nieberle et Elisabeth Strowick, dir., Köln/Weimar/Wien : Böhlau 2006, 141-158.
- Wagner Birgit 2006b. « Mirages du récit. La voix plurielle d'Alger dans *Les Oranges* d'Aziz Chouaki », in : *Dzayer, Alger. Ville portée, rêvée, imaginée*, Zohra Bouchentouf-Siagh, dir., Alger : Casbah Editions 2006, 135-146.
- Wagner, Frank 2004. « Du structuralisme au post-structuralisme », in: *Études littéraires* 36, 2 (2004), en ligne, 105-126, <http://id.erudit.org/iderudit/012906ar> (interrogation du 06.12.2011)
- Weber, Max 1988 [1922]. *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen : Mohr.

Wolf, Werner 2001. « Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst. Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur “*mise en cadre*” und “*mise en reflet/série*” », in : *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*, Jörg Helbig, dir., Heidelberg : C. Winter 2001, 50-58.

Zach, Hubert 1999. « Literatur und Geschichte in der Postmoderne. Vorwort », in : *Anlgia* 117, 1 (1999), 1-3.

Zeraffa, Michel 1969. *Personne et personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris : Klincksieck.

### **Abréviations**

AAA - *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*

AF – *L’Amour, la fantasia*

CSM – *Chronique des sept misères*

SM – *Solibo Magnifique*

TT – *Le Temps de Tamango*



## VIII Zusammenfassung in deutscher und englischer Sprache - Abstract in German and English

**Eine Stimme ist nicht genug. Multiples Erzählen in drei frankophonen Romanen der 1980er Jahre: *Le Temps de Tamango* von Boubacar B. Diop, *L'Amour, La fantasia* von Assia Djébar und *Solibo Magnifique* von Patrick Chamoiseau.**

Wer spricht in einem Erzähltext? Laut Gérard Genettes lautet die Antwort: die (Erzähl-)Stimme. Die Metapher der Stimme suggeriert einen in Analogie zur mündlichen Aussagesituation individuellen Ursprung in Form eines Erzählers. Dieser Vorstellung der Erzählinstanz stehen jedoch Strategien gegenüber, die dazu beitragen, die Konstruktion des Erzählers als alleinige und homogene Urheberinstanz und somit als Garant für die organische Einheit und den zu konstituierenden Sinn des narrativen Diskurses zu untergraben. Dergleichen Erzählstrategien werden in der vorliegenden Arbeit unter dem Begriff „multiples Erzählen“ (*narration multiple*) zusammengefasst.

Die Romane des Korpus - *Le Temps de Tamango* (1981) von Boubacar Boris Diop (Senegal), *L'Amour, la fantasia* (1985) von Assia Djébar (Algerien) und *Solibo Magnifique* (1988) von Patrick Chamoiseau (Martinique) – zeichnen sich alle drei durch eine auffällig komplexe Gestaltung der narrativen Äußerung (*narration*) aus: die Ebene der (Erzähl-)Stimme ist polyphon, fragmentiert und vielschichtig, oftmals ambivalent, manchmal sogar widersprüchlich, und stets selbstreflektierend. Die Autoren der drei untersuchten Romane können zu einer frankophonen Avantgarde gezählt werden. Die frankophone Romanliteratur erlebt in den 1980er Jahren eine Phase des Um- und Aufbruchs. Die auffälligen Erzählkonstellationen sowie die Poetik des Fragmentarischen und der nicht reduzierbaren Diversität werden zum Markenzeichen dieser Romane.

Trotz der Auffälligkeit der untersuchten Erzählkonstellationen gibt es kaum systematische Untersuchungen und nur wenige Einzelstudien über solche

multiplen Erzählkonfigurationen und deren Funktionen im frankophonen Roman der 1980er Jahre.

Die vorliegende Dissertation geht der Forschungsfrage nach, welche besonderen Formen und Strategien des multiplen Erzählens in den Romanen zum Einsatz kommen und in welcher Weise eben diese Erzählkonstellationen als Legitimationsdispositiv fungieren. Die Erzählkonstellationen werden auf ihre Funktion als Bedeutungsträger hin untersucht und mit der in den Romanen allgegenwärtigen repräsentationstheoretischen Selbstreflexion in Zusammenhang gebracht. Dabei gilt es v.a. auch herauszuarbeiten, in welcher Weise die Formen des multiplen Erzählens die Schwierigkeiten und Ambivalenzen, mit denen sich die zahlreichen Erzählinstanzen konfrontiert sehen, auf der Ebene der Form umzusetzen bzw. zu überwinden versuchen.

Die Gemeinsamkeit der Texte beruht auf ihrer Bemühung um eine literarische Selbstbestimmung und Neupositionierung, ohne dass es sich jedoch um eine einheitliche literarische Bewegung handeln würde. Die Anstrengung um eine eigene literarische Identität manifestiert sich vor allem auch auf der Ebene der Form: Indem diese frankophonen Schriftsteller traditionelle Erzählformen aufbrechen, grenzen sie sich einerseits vom europäischen Vorbild, andererseits von den literarischen Praktiken früherer frankophoner Autoren ab.

Institutionell tragen die Erzählstrategien dazu bei, die literarische Qualität der Texte sowie den Anspruch auf eine eigene Formensprache gegenüber dem französischen literarischen Feld zu behaupten.

Auf der Ebene der dargestellten Welt kommt der Gestaltung des Äußerungsakts (énonciation) als Legitimationsdispositiv, das ermöglicht Erzählpositionen zu legitimieren oder aber diskursive Praktiken zu problematisieren, eine besondere Bedeutung zu.

**One voice is not enough. Multiple narration scenarios in three francophone novels of the 1980s: *Le Temps de Tamango* by Boubacar B. Diop, *L'Amour, La fantasia* by Assia Djébar and *Solibo Magnifique* by Patrick Chamoiseau.**

Who speaks in a narrative text? In accordance with Genette the answer would be: the narrative voice. Analogous to oral communication, the metaphor of “voice” suggests an individual source of enunciation in the form of a “narrator”. However, this conception of the narrative instance is in opposition to strategies subverting the construction of the narrator, who, as the unique and uniform originator of the narrative discourse, ensures the organic unity of the discourse and the constitution of sense. In this thesis, such strategies are subsumed under the concept of “multiple narration” (*narration multiple*).

The three authors analyzed belong to the francophone literary avant-garde. The narration of the three novels - *Le Temps de Tamango* (1981) by Boubacar Boris Diop (Senegal), *L'Amour, la fantasia* (1985) by Assia Djébar (Algeria) and *Solibo Magnifique* (1988) by Patrick Chamoiseau (Martinique) – is extremely complex: the configuration of the narrative voice is polyphonic, fragmented, stratified, often ambivalent, sometimes even contradictory, and always self-reflexive.

Despite their conspicuous nature, there are scarcely any systematic analyses and only few single case studies of multiple-narration scenarios, their function, and underlying issues in the francophone novel published in the 1980s, period in which the francophone novel prospers and diversifies.

The three novels analyzed in this thesis have in common the respective authors' endeavors to reposition their literary production and to develop a self-determined literary expression. However it is worth noting that these novels do not constitute a homogenous literary movement. The authors' efforts to assert their proper and distinctive literary identity become manifest most notably on the level of form: by breaking up traditional narrative structures, these writers seek to distinguish themselves both from the European model and from certain writing practices of a former francophone generation of novelists, the conspicuous narrative configurations as well as a poetic of fragmentation and irreducible diversity becoming a trademark of these novels.

What are the specific narrative configurations put in place in the three novels? In what way do these narrative structures act as a legitimizing device? These research questions are addressed through analysis of the narrative configurations in terms of their signifying impact (role as signifiers) and association of these narrative structures with the ubiquitous meta-reflexive discourse on representation that

characterizes the three novels. In doing so, this thesis aims to explicate in which way – on the formal level – these multiple narration scenarios translate, negotiate or even overcome the difficulties and ambivalences the various narrative instances are facing.

On the institutional level, those narrative innovations and experimentations operate as acts of positioning within the French literary field given that they are aimed at vindicating the authors' claim to a proper literary expression.

On the textual level, enunciation operates as a legitimizing device of the fictional narrative act. Therefore the configuration of enunciation is of great importance for both authorizing the narrative instances and showing the problems of their discursive practices.

## IX Curriculum Vitae

---



### Mag. Veronika Thiel

Geboren am 13.10.1980 in Oberndorf/Salzburg  
Staatsbürgerschaft: Österreich

### 1. Ausbildung

---

Seit 03/2006	<b>Doktoratsstudium</b> Romanistik/Französische Literaturwissenschaft, Universität Wien
09/1999 - 25/11/2004	<b>Diplomstudium</b> , Universität Wien Französisch, Germanistik, Publizistik  <b>Diplomprüfung mit Auszeichnung</b> Diplomarbeit zum Thema: „La polyphonie comme principe générateur du texte djébarien“ (2005 bei Praesens erschienen)
09/1998 - 06/1999	<b>Musikstudium (Saxophon)</b> , Brucknerkonservatoriums in Linz, Abteilung für Jazz und Populärmusik
09/1995 - 07/1998	Oberstufe am Lycée International des Pontonniers in Straßburg/Frankreich Matura mit Auszeichnung
09/1991 - 06/1995	Unterstufe am Musischen Gymnasium in Salzburg (BG III)

### 2. Forschungsbedingte Auslandsaufenthalte

---

09/2006 - 06/2007	<b>Forschungsaufenthalt</b> an der <b>École Normale Supérieure</b> in Paris (Austauschprogramm mit der Universität Wien)
-------------------	--

### 3. Stipendien & Auszeichnungen

---

2008/2009	Graduiertenförderung „Internationale Mobilität und wissenschaftlicher Austausch“ des BMWF
2007	<b>DOC-Stipendium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW)</b>
2003 - 2008	Förderung durch Pro Scientia
2002/2004	Leistungsstipendien der Universität Wien

## 4. Berufliche Tätigkeiten

---

Seit 01/2008

### **Assistentin am Institut für Romanistik, Universität Wien**

Arbeitsbereich Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann, Lehrstuhl für französische und spanische Literatur- und Medienwissenschaften.

#### **Lehraufträge:**

- WiSe 11/12: Literaturwissenschaftliche Übung
- SoSe 11: PS – „Der erzählanalytische Werkzeugkasten“
- WiSe 10/11: PS – „Literarische Selbstschau im frankophonen Roman der 80er Jahre“
- SoSe 10: PS – „Der erzählanalytische Werkzeugkasten“
- WiSe 09/10: PS – „Wer erzählt da, bitte? Erzählanalyse französischer und frankophoner Romane des 20. Jahrhunderts“
- SoSe 09: PS – „Wenn Texte über sich selbst nachdenken: narrative Strategien und Funktionen literarischer Selbstschau im frankophonen Roman“

2007

### **Selbstständige Forschung als Doc-Stipendiatin der ÖAW**

2006

### **Selbstständige wissenschaftliche Tätigkeit**

Antragstellung für ein Doc-Stipendium der ÖAW, Vorbereitung des Forschungsaufenthalts an der École Normale Supérieure in Paris

2005

### **Redakteurin** bei der Wochenzeitung **Die Furche**

Ressortleitung: Gesellschaft und Umwelt

2003 - 2004

### **Freie Mitarbeiterin** der Wochenzeitung **Die Furche**

2003/2004

### **Mitarbeit** beim „**Mauthausen Survivors Documentation Project**“

- Transkription, Übersetzung und Untertitelung französischsprachiger Interviews
- Übersetzung des einleitenden Textes für den Besucherraum im Museum Mauthausen ins Französische

2001 – 2003

### **Praktika** bei

der Wochenzeitung **Die Furche**

- Eigenständige Recherche und Redaktion von Beiträgen

### **Ö1** (Hauptabteilungen Kultur und Religion)

- Einbindung in die Konzeption und Produktion von verschiedenen Sendungsformaten

### **ARTE** Straßburg (Themenabend Redaktion)

- Einbindung in die Konzeption, Organisation und Abwicklung von Themenabenden

1999 - 2005

### **Mitarbeit bei der Verleihung** des **Msgr. Otto Mauer-Preises**

- Selbständige Abwicklung der Einreichung und Rückgabe
- Mitarbeit bei Organisation der Jurysitzung und Preisverleihung
- Ausstellungsbetreuung

## 5. Sprachen

---

<b>Deutsch &amp; Französisch</b>	Fließend in Wort und Schrift
<b>Englisch</b>	Ausgezeichnet in Wort, Schrift und Leseverständnis
<b>Spanisch &amp; Italienisch</b>	Gutes Leseverständnis, Grundkenntnisse in Wort und Schrift
<b>Arabisch</b>	Grundkenntnisse

## 7. Persönliche Interessen

---

Kunst, Musik, Literatur, Theater, Zeichnen und Malen,  
Mathematik (Dyskalkulie Förderung), Sport

## Publikationen und Vorträge

---

### Monographien

---

- 2005 *Assia Djébar. La polyphonie comme principe générateur de ses textes*, Beihefte zu Quo vadis, Romania? Nr. 21, Wien: Edition Praesens.
- 2002 Pia Janke (Hrsg.) & StudentInnen, *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*, Salzburg: Jung und Jung.

### Aufsätze

---

- 2010 „L'auto-réflexion dans *Le Temps de Tamango* entre relativisme postmoderne et urgence d'engagement», in : Diana Nissim 2010 (Hrsg.), *Boubacar Boris Diop, Interculturel Francophonies* 18, Lecce: Alliance Française, 127-148.
- 2010 „Von der Selbstzensur zur Selbstbehauptung. Repräsentationskrise und narrative Objektivierungsstrategien in *Le Temps de Tamango* von Boubacar Boris Diop“, in: Niklas Bender/Steffen Schneider (Hrsg.), *Objektivität und literarische Objektivierung seit 1750*, Tübingen: Narr, 225-241.
- 2009 „Die Zeichen des Erzählers“, in: Beiträge zum XXIV. Forum junge Romanistik, Bonn: Romanistischer Verlag, 147-160.
- 2008 La Querelle des discours: techniques formelles de la réécriture de l'histoire dans *L'Amour, la fantasia*. In : Anne Donadey (Hrsg.), *Assia Djébar: L'Amour, la fantasia - avant et après*, Esprit Créateur 48, 4 (2008), Baltimore : John Hopkins University Press, 34-46.
- 2007 Geschichtsbilder auf dem Verhandlungstisch. Der Dialog der Stimmen in Assia Djébars Roman „L'amour, la fantasia“. In: Elisabeth Bauer et al. (Hrsg.), *Handeln und Verhandeln. Beiträge zum XXII. Forum junge Romanistik*. Bonn, Romanistischer Verlag, 261-276.

### Lektorate

---

- 2011 Türschmann, Jörg/Wagner, Birgit (Hrsg.), *TV global. Fernsehformate im internationalen Vergleich*, Bielefeld: Transcript.
- 2009 Türschmann, Jörg/Aichinger, Wolfram (Hrsg.), *Das Ricœur-Experiment. Mimesis der Zeit in Literatur und Film*, Tübingen: Narr.

## Rezension

---

- 2011 (im Druck) Böhm, Roswitha/Stephanie Bung/Andrea Grewe (Hrsg.), *Observatoire de l'extrême contemporain. Studien zur französischsprachigen Gegenwartsliteratur*, in: *Romanische Forschungen* 123, 4 (2011).

## Übersetzungen

---

- 2011 Jost, François, „Mode oder monde? Zwei Wege zur Definition von Fernsehgenres“, in: Tüschmann, Jörg/Wagner, Birgit (Hrsg.), *TV global. Fernsehformate im internationalen Vergleich*, Bielefeld: Transcript, 19-35.
- 2006 Glucksmann, André, „Somalisierung oder Vietnamisierung“, *Der Standard* 05. Juli 2006.

## Vorträge

---

- 2011 „Relecture d'un concept hypertrophié et de structures méconnues: le rapport difficile du marqueur de parole à la communauté créole au miroir des structures énonciatives dans *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau“, internationale Konferenz „Visions of the Coming Community“, 30.06. – 01.07.2011, University of Birbeck, London (Publikation vorgesehen).
- 2009 „Dislocation culturelle et construction de l'identitaire littéraire chez Boubacar B. Diop“ internationalen Tagung „*Dislocation culturelle et construction identitaire en littérature et dans les artsK*“, 01.10 - 03.10 2009. Universität Metz, (Im Druck).
- 2009 „Auswege aus dem konstruktivistischen Dilemma – Repräsentationstheoretische Selbstschau bei Boubacar Boris Diop“, Deutscher Romanistentag, Sektion „Objektivität und literarische Objektivierungsstrategien vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart“, 27.09 – 1.10.2009, Universität Bonn.
- 2008 „Narration polyphone? Stratégies de désintégration de l'unité et de l'unicité du sujet narrant“, Studientagung « Polyphonie et argumentation » unter der Leitung von Marion Carel und Oswald Ducrot, 05.06.2008, EHESS (Paris).
- 2008 „Die Zeichen des Erzählers. Die Erzählinstanz zwischen Konvention und Kreativität“ Forum Junge Romanistik „Zeichen setzen – Konvention, Kreativität, Interpretation“ 14.05 - 17.05.2008, Universität Tübingen.
- 2007 „La réécriture de l'histoire et ses stratégies narratives et intertextualité dans les romans d'Assia Djebar“, Jahreskonferenz der *Society for French Studies*, 02.07 - 04.07.2007, University of Birmingham.
- 2006 „Geschichtsbilder auf dem Verhandlungstisch. *Der Dialog der Stimmen in Assia Djebars Roman L'Amour, la fantasia*“, Forum Junge Romanistik „Handeln und Verhandeln“, 07.06 - 10.06.2006, Universität Regensburg.