



**HAL**  
open science

**Littérature et médiation dans "L'enfant de sable" et "La nuit sacrée" de Tahar Ben Jelloun, "La virgen de los sicarios" de Fernando Vallejo et "Le cavalier et son ombre" de Boubacar Boris Diop.**

Yves Romuald Dissy Dissy

► **To cite this version:**

Yves Romuald Dissy Dissy. Littérature et médiation dans "L'enfant de sable" et "La nuit sacrée" de Tahar Ben Jelloun, "La virgen de los sicarios" de Fernando Vallejo et "Le cavalier et son ombre" de Boubacar Boris Diop.. Littératures. Université Paris-Est, 2012. Français. NNT : 2012PEST0009 . tel-00838085

**HAL Id: tel-00838085**

**<https://theses.hal.science/tel-00838085>**

Submitted on 24 Jun 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**LABORATOIRE LETTRES IDEES ET SAVOIRS (LIS)**

Spécialité : Langues et Littératures étrangères

**THESE DE DOCTORAT NOUVEAU REGIME**

**Présentée et soutenue publiquement par**

M. Yves Romuald DISSY-DISSY

**Titre :**

LITTERATURE ET MEDIATION DANS *L'ENFANT DE SABLE* ET *LA NUIT SACREE* DE  
TAHAR BEN JELLOUN, *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS* DE FERNANDO VALLEJO ET  
*LE CAVALIER ET SON OMBRE* DE BOUBACAR BORIS DIOP.

Sous la direction de

M. PAPA SAMBA DIOP, Professeur des littératures francophones et comparées

Jury

Examineur : M. Romuald FONKOUA, Professeur de littérature générale et comparée à  
l'Université de Strasbourg II

Examineur : Mme Priska DEGRAS, Maître de conférences à l'Université Aix-Marseille III

Rapporteur : M. Nicolas MBA ZUE, Maître de conférences à l'université Omar Bongo  
(Gabon)

Rapporteur : M. Steeve R. Renombo, Maître de conférences à l'Université Omar Bongo  
(Gabon)

Directeur de Thèse : M. Papa Samba DIOP, Professeur de littératures francophones et  
comparées à l'université Paris-Est Créteil (Ex-Paris XII-Val-de-Marne)

**LABORATOIRE LETTRES IDEES ET SAVOIRS (LIS)**

Spécialité : Langues et Littératures étrangères

**THESE DE DOCTORAT NOUVEAU REGIME**

**Présentée et soutenue publiquement par**

M. Yves Romuald DISSY-DISSY

**Titre :**

LITTERATURE ET MEDIATION DANS *L'ENFANT DE SABLE* ET *LA NUIT SACREE* DE  
TAHAR BEN JELLOUN, *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS* DE FERNANDO VALLEJO ET  
*LE CAVALIER ET SON OMBRE* DE BOUBACAR BORIS DIOP.

Sous la direction de

M. PAPA SAMBA DIOP, Professeur des littératures francophones et comparées

Jury

Examineur : M. Romuald FONKOUA, Professeur de littérature générale et comparée à  
l'Université de Strasbourg II

Examineur : Mme Priska DEGRAS, Maître de conférences à l'Université Aix-Marseille III

Rapporteur : M. Nicolas MBA ZUE, Maître de conférences à l'université Omar Bongo  
(Gabon)

Rapporteur : M. Steeve R. Renombo, Maître de conférences à l'Université Omar Bongo  
(Gabon)

Directeur de Thèse : M. Papa Samba DIOP, Professeur de littératures francophones et  
comparées à l'université Paris-Est Créteil (Ex-Paris XII-Val-de-Marne)

## REMERCIEMENTS

---

Aux membres du jury. Qu'ils soient remerciés de nous faire l'honneur de critiquer ce travail.

A notre directeur de recherche, professeur Papa Samba Diop, nous adressons nos sincères remerciements ; ses conseils avisés nous ont permis de réajuster notre regard sur les études littéraires. Nous lui serons toujours reconnaissant de nous avoir enseigné la passion de la recherche et de nous avoir donné l'initiative de l'exprimer aussi bien au séminaire qu'à l'université.

Nos remerciements s'adressent également à nos collègues et amis dont les conseils et les lectures ont agrémenté l'élaboration de cette thèse. Il s'agit, plus particulièrement, de Marjolaine Renvoisé qui a aimablement consacré son temps à la lecture de notre travail, malgré ses multiples obligations professionnelles. Nous n'oublierons pas les membres du GRELIF dont les critiques ont été utiles et nos compagnons d'armes, Mamengui Otouma Prisca et Mounienguet M'Berah Yannick qui nous ont constamment apporté leur soutien moral et intellectuel.

Nous remercions nos parents, notamment notre père, Dissi Alphonse, cet homme peu disert et rigoureux, qui nous a communiqué la passion du livre ; notre chère mère, Maroundou Koudy Brigitte, qui le relayait, rituellement, pour s'assurer que les leçons étaient bien apprises ; et notre sœur aînée, Marie-Agathe Kounga, dont nous saluons le soutien indéfectible. Nous porterons toujours, chers parents, le témoignage de votre dévouement pour notre réussite.

## DEDICACES

---

*A ma princesse, Aube-Bridget DISSY*

*A mon Orchidée, Annie-Flore WANGHA*

*Au GRELIF, pour les belles expériences que nous avons partagées.*

## ÉPIGRAPHE

---

« La communication artistique *consiste moins à savoir exprimer une expérience E que l'on ressent qu'à savoir provoquer une expérience E chez un récepteur, et c'est à cela que sert la médiation d'une œuvre.* »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doguet, Jean-Paul, *L'art comme communication. Pour une re-définition de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 77.

# TABLE DES MATIERES

---

DEDICACES .....	4
ÉPIGRAPHE.....	5
TABLE DES MATIERES .....	6
AVANT-PROPOS .....	10
INTRODUCTION GENERALE .....	12
I. LECTURE ETIOLOGIQUE DE LA COMMUNICATION DANS LES ŒUVRES ....	29
Introduction .....	30
CHAPITRE 1 : LA VERITE EN PROCES DANS L'ENFANT DE SABLE ET <i>LA NUIT SACREE</i> DE TAHAR BEN JELLOUN .....	31
Introduction .....	31
I. 1. 1. Distorsion identitaire dans <i>L'Enfant de sable</i> .....	32
1. 1. a. La falsification de la vérité .....	32
1. 1. c. Des résistances d'un corps désavoué .....	38
1. 1. d. Identité controversée .....	40
1. 2. La reconquête identitaire dans <i>La Nuit sacrée</i> .....	45
1. 2. a. L'éveil d'une conscience au désir de liberté.....	45
1. 2. b. la rature du passé .....	46
1. 2. c. La Fuite du passé .....	47
I. 1. 3. Le destin tragique de la vérité .....	49
I. 1. 4. Les mirages de la félicité.....	50
Conclusion du chapitre 1 .....	53
CHAPITRE 2 : LA COLOMBIE, THEATRE DU DESASTRE DANS <i>LA VIRGEN DE LOS SICARIOS</i> .....	54
Introduction .....	54
2. 1. Désastre sémantique .....	55
2. 1. a. La mort et la vie .....	55

2. 2. L'interchangeabilité du Bien et du Mal .....	59
2.2. a. Vacance du divin .....	59
2. 3. Une absurdité sociopolitique .....	64
2.3.b. Medellín ou l'éloge du manichéisme .....	69
2. 3. c. L'anomie, un effet boomerang .....	71
Conclusion du chapitre 2 .....	77
CHAPITRE 3 : DU MALENTENDU DE L'HISTOIRE AU RENOUVELLEMENT DU DISCOURS AFRICAIN DANS <i>LE CAVALIER ET SON OMBRE</i> .....	78
Introduction .....	78
3. 1. La mémoire abusée .....	79
3. 1. a. La pensée « décliniste » .....	79
1. b. Des guerres en Afrique .....	82
3. 2. L'artiste face aux silences de l'histoire .....	85
3. 2. a. Afrique, faille de l'Histoire .....	85
3. 2. b. Du mythe à la reconquête de la mémoire collective .....	86
I. 3. 2. c. Le révisionnisme de l'Histoire .....	88
Conclusion du chapitre 3 .....	90
CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE .....	91
II. MEDIATION LITTERAIRE ET MODALITES COMMUNICATIVES .....	92
Introduction .....	93
CHAPITRE 4 : LA MEDIATION COMME PROCEDE DE COMMUNICATION .....	94
Introduction .....	94
4. 1. Le contexte et ses enjeux dans la médiation littéraire .....	95
4. 2. L' <i>ekphrasis</i> et la mise en perspective de la communication .....	112
L' <i>ekphrasis</i> dans <i>La Nuit sacrée</i> .....	123
L' <i>ekphrasis</i> dans <i>L'Enfant de sable</i> et <i>Le Cavalier et son ombre</i> .....	132
Conclusion du chapitre 4 .....	140
CHAPITRE 5. RHETORIQUE DES PERSONNAGES ET TYPOLOGIE COMMUNICATIVE .....	141
Introduction .....	141
5. 1. Personnage idéologue (Exemplaire) .....	143
- Alexis et Wilmar .....	143



- Hadj Ahmed Souleïmane .....	149
5. 2. Personnage tragique (contre-exemplaire).....	158
- Le bouc-émissaire .....	166
- L'Avant-gardiste .....	167
- L'hybride.....	168
5. 3. Personnage figuratif.....	173
- Ahmed .....	179
- Khadidja .....	180
- Silimang Kamara.....	180
- Dieng Mbaalo .....	181
- Tunde.....	184
Conclusion du chapitre 5 .....	187
CHAPITRE 6 : LA METAMORPHOSE ET SES MEDIATIONS .....	190
Introduction .....	190
6. 1. Mythe et bassin poétique .....	191
6. 2. Métamorphose : de la transgénéricité à la méta-médiation .....	213
a) Les genres dans <i>Le Cavalier et son ombre</i> .....	214
- Les contes de Khadidja .....	215
- Roman policier : récit à énigme ou polar ? .....	219
- L'uchronie ou la politique-fiction .....	224
- La photographie.....	225
b) Le genre dans les romans de Ben Jelloun : le <i>diwan</i> .....	228
- Le journal intime .....	229
- L'épître .....	233
- Le Conte .....	238
- Le récit poétique.....	241
c) La question du genre chez Fernando Vallejo .....	248
L'autofiction .....	248
- Le roman-reportage .....	250
Conclusion du chapitre 6 .....	260
CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE .....	261

III. LITTERATURE DE (RE) MEDIATION : COMMENT PENSER LA COMMUNICATION LITTERAIRE ?.	262
Introduction .....	263
CHAPITRE 7 : A LA RECHERCHE D'UNE ORTHODOXIE DE L'ELABORATION DE L'ŒUVRE D'ART	
.....	265
Introduction .....	265
7. 1. Réductionnisme instrumentaliste.....	266
7. 2. Réductionnisme formaliste.....	277
Conclusion du chapitre 7 .....	284
CHAPITRE 8 : AU-DELA DES SPECULATIONS THEORIQUES.....	286
Introduction .....	286
8. 1. Lecture et esthétique du comprendre.....	287
8. 2. La pertinence et son évaluation littéraire.....	293
Conclusion du chapitre 8 .....	303
CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE.....	304
CONCLUSION GENERALE.....	306
BIBLIOGRAPHIE .....	317
INDEX 354	
A. INDEX DES NOMS .....	355
B. INDEX DES NOTIONS .....	359

## AVANT-PROPOS

---

Le lecteur de cette thèse pourrait, à juste titre, s'étonner de la longueur des notes de bas de pages. Qu'il ne s'en offusque pas, car c'est pour être en adéquation avec l'une des exigences de la médiation que nous nous sommes permis d'être plus exubérant à certains endroits de ce travail. Il s'agit en effet de répondre à une exigence à la fois intellectuelle et pédagogique, c'est-à-dire renforcer les arguments développés dans le corps de la thèse afin de rendre celle-ci plus accessible à la lecture. Dans cette même perspective, nous avons forgé quelques concepts pour les besoins de la démonstration.

Nous tenons à souligner, d'une part, l'inégale répartition des chapitres et des sections dans la thèse, l'emploi indifférencié de certains concepts qui permettent la désignation des « acteurs » de la communication. C'est le cas des concepts tels que « émetteur », « récepteur », « narrateur », « narrataire », « auditeur », « orateur », « énonciateur » et « énonciataire » que nous employons pour éviter de saturer le travail des concepts qui leur sont apparentés, notamment « *ethos* » et « *pathos* ». D'ailleurs, tous renvoient à la communication.

Nous tenons également à avertir les lecteurs de ce travail que nous avons préféré la forme adjectivale « communicatif(ve) » à « communicationnelle ». Il n'y a aucune nuance sémantique, les deux formes se valent et sont acceptées. Nous avons préféré l'une à l'autre, parce qu'il est courant de la retrouver dans plusieurs travaux universitaires qui traitent du langage, notamment en pragmatique.

Il y a en outre l'inégale répartition des axes de l'analyse. Le déséquilibre observable dans l'épaisseur de certaines sections par rapport à d'autres se justifie par le caractère transversal des unes contrairement aux autres ; en effet, l'importance d'un axe de réflexion nous a souvent obligé à être plus démonstratif. C'est l'exemple de « Métamorphose : de la transgénéricité à la méta-médiation » qui est la section la plus importante, en termes de page. Il nous a fallu identifier les différents genres sollicités et montrer en quoi leur présence occasionne une réflexion sur la médiation générique, ce faisant, la communication romanesque.

Nous dirons que toute la thèse n'est en définitive qu'une réflexion sur la médiation en tant que procès de la communication, négociation virtuelle entre acte de création et acte de réception de l'œuvre d'art, en l'occurrence le roman. Celui-ci est considéré comme le lieu où

s'exerce la médiation fictionnelle, comme un opérateur des modes de communication en littérature. Nous espérons que les lecteurs verront dans ce travail non pas une procédure avant-gardiste de la compréhension des œuvres littéraires, mais plutôt un apprentissage des actes possibles de lecture, des modalités du comprendre, par conséquent du répondre.

Les questions relatives à l'institution littéraire ne seront donc pas au cœur de notre préoccupation ; ce sont plutôt les conditions de la mise en œuvre de la signification du discours littéraire entre les instances créatrice (écrivain, narrateur) et réceptrice de l'énoncé (narrataire, lecteur). La médiation éditoriale ou auctoriale ne feront pas partie de la réflexion que nous allons mener. Il en va de même des questions relevant de la sociologie de la réception.

---

## INTRODUCTION GENERALE

---

Notre préférence pour le langage a initialement motivé le choix de notre sujet. Nous étions, en effet, tributaire d'un discours structuraliste dont certaines catégories barthésiennes de l'écriture organisaient la prose : la belle langue, la prose chantée des romantiques français et les romans de Julien Gracq qui nous ont initié à la recherche constituaient pour nous des préoccupations majeures, de la « vraie » recherche littéraire. Cependant, au fil de nos lectures, nous nous sommes ouvert à la littérature maghrébine, avec Ben Jelloun, puis à la littérature hispanophone avec Pedro Juan Gutiérrez et Zoé Valdés qui ont élargi notre conception de la littérature non sans corriger nos habitudes esthétiques. La rencontre avec l'œuvre de Fernando Vallejo n'a fait que renforcer notre désir de scruter de nouveaux horizons esthétiques, ce qui nous a fait constater les limites de nos connaissances sur le langage littéraire qui devenait beaucoup plus complexe que nous le pensions. Après avoir pris conscience du destin équivoque de l'héritage laissé par Saussure, nous avons décidé d'approfondir notre réflexion sur la question du langage littéraire et de son mode de fabrication du savoir. Le sujet qui naît de ce questionnement se formule comme suit : « Littérature et médiation dans *L'Enfant de sable*<sup>2</sup> et *La Nuit sacrée*<sup>3</sup> de Ben Jelloun, *La Virgen de los sicarios*<sup>4</sup> de Fernando Vallejo et *Le Cavalier et son ombre*<sup>5</sup> de Boubacar Boris Diop ».

### **Présentation du sujet**

Le vocable littérature est un terme générique qui désigne l'ensemble des œuvres écrites. A ce titre, on parle de littératures scientifique, religieuse (biblique, coranique, talmudique) ou fictionnelle. Mais seule la dernière va constituer le cœur du présent travail. Dans la tradition occidentale, le terme « littérature » est lié à la production des œuvres écrites, auxquelles on reconnaît des qualités esthétiques. Or, dans les sociétés dites de l'oralité, qu'elles soient occidentales ou africaines, on trouve des productions verbales telles que le conte, l'épopée, la berceuse et bien d'autres récits oraux qui ont également des qualités esthétiques indéniables. Eno Belinga définit la littérature orale africaine comme « d'une part, l'usage esthétique du langage non écrit, et d'autre part, l'ensemble des connaissances et les activités qui s'y rapportent »<sup>6</sup>. En partant de cette approche de Belinga, l'ambiguïté sur

---

<sup>2</sup> Ben Jelloun, Tahar, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, « Points », 1985.

<sup>3</sup> Ben Jelloun, Tahar, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987.

<sup>4</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, Madrid, Alfagura (1994 1<sup>o</sup> éd.), Suma de letras, « punto de lectura », 2001 pour la présente édition.

<sup>5</sup> Diop, Boubacar Boris, *Le Cavalier et son ombre*, Abidjan, NEI, 1999.

<sup>6</sup> Eno Belinga, Samuel-Martin, *Comprendre la littérature orale africaine*, Paris, Saint-Paul, « Les Classiques africains », 1978, p. 7.

l'expression littérature orale peut être levée. En effet, la littérature est définie comme l'usage esthétique du langage dans des œuvres écrites et orales.

Selon Jean-Paul Sartre, la littérature est un engagement idéologique que l'artiste prend à l'égard de son lecteur. D'ailleurs, il ne dit pas autre chose, lorsqu'il affirme que « la fin du langage [littéraire] est de communiquer »<sup>7</sup>. Il laisse entendre que la littérature est un vecteur de communication, un moyen de communiquer des idées au lecteur. C'est à ce titre un média.

Le point de convergence de toutes ces approches terminologiques réside dans le fait que la littérature est avant tout, et même au-delà de toutes les considérations esthétiques, un mode de communication entre un énonciateur et un énonciataire. Quant à la médiation, elle a plusieurs acceptions. Mais nous allons d'abord interroger son étymologie avant de nous intéresser à ses différentes définitions.

La médiation a une origine multiple. Elle serait par la racine *med* d'origine médique ; c'est assurément par son rapprochement à la Médie voisine des Perses. Elle pourrait aussi être d'origine celtique par le biais de la Gaule qui désignait « Mediolanon », devenue Milan dans l'actuelle Italie, sous la forme périphrastique « la ville du centre » ; d'origine romaine, cette même racine, *med*, sert à désigner géographiquement la « Méditerranée », c'est-à-dire la « mer entre deux terres ». C'est finalement le latin qui semble avoir institutionnalisé sa double étymologie. La médiation doit d'abord son sens à *media* pluriel de *medium* qui signifierait « entre », « milieu », « lien » ou « moyen » ; puis à *mediatio*, « entremise, médiation », du verbe *mediare*, qui signifierait « être au milieu de ». La médiation implique l'intervention d'une tierce personne dans un conflit. C'est ce qui explique que dans la religion chrétienne le Christ est considéré comme un médiateur, celui qui intervient pour réconcilier l'Homme avec Dieu ; en effet, c'est par sa médiation, son entremise que celui qui croit en lui peut espérer l'absolution de ses péchés.

Laurence Corroy et Jacques Gonnet, de façon plus générale, définissent la médiation ainsi : « On entend par médiation une pratique de résolution de conflits excluant le recours à la force. »<sup>8</sup> Cette définition met en exergue le caractère conciliant, voire apaisant de la médiation. Mais, ici, une information utile s'est ajoutée : le terme « pratique ». Ce terme renvoie à l'idée de méthode, d'attitude ou d'un ensemble de procédés censés aider à la réussite de l'intervention. De fait, si l'on assimile la médiation à une « pratique », au sens de

---

<sup>7</sup> Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1948, 2008 pour la préface d'Arlette Elkaim-Sartre, p. 27.

<sup>8</sup> Corroy, Laurence et Gonnet, Jacques, *Dictionnaire d'initiation à l'info-com*, Paris, Vuibert (2<sup>e</sup> éd.), 2008, p. 204.

procédure ou de méthode, il n'en demeure pas moins que l'usage qui en est fait varie d'une situation à une autre ; ce qui peut expliquer partiellement l'amplification sémantique importante qu'elle connaît aujourd'hui.

En effet, la médiation devient un champ qu'investissent des discours pluridisciplinaires, un instrument d'analyse, en somme, une pratique sociale multisectorielle – formelle et informelle. C'est du reste ce qui explique l'existence des médiations, dont la médiation religieuse à laquelle nous avons sommairement fait allusion, les médiations familiale, judiciaire, sociale, culturelle, pour ne citer que ces quelques exemples. Il n'est guère besoin de s'étendre davantage sur la dimension multiple de ses domaines d'application, dans la mesure où la médiation n'obéit qu'à un seul mode opératoire. Voici ce qu'en dit Michèle Guillaume-Hofnung :

Globalement la médiation se définit avant tout comme un processus de communication éthique reposant sur la responsabilité et l'autonomie des participants, dans lequel un tiers – impartial, indépendant, neutre, sans pouvoir décisionnel ou consultatif, avec la seule autorité que lui reconnaissent les médiateurs – favorise par des entretiens confidentiels l'établissement, le rétablissement du lien social, la prévention ou le règlement de la situation en cause.

La médiation remplit une fonction fondamentale de rétablissement ou d'établissement de la communication. Le conflit ne fait pas partie de la définition globale de la médiation mais la définition globale de la médiation ne lui interdit pas de résoudre les conflits.<sup>9</sup>

De prime abord, nous soulignons que dans cette définition globale la communication est mise au cœur de la médiation. Le recours à la médiation suppose une rupture ou suspension de la communication. Celle-ci est perçue comme le lien fondamental entre les membres du corps social ; c'est pourquoi l'appel à la médiation ne doit pas attendre qu'il y ait nécessairement conflit pour se mettre en place. Elle doit en revanche le prévenir afin que la fracture, due à l'échec ou à l'absence de compréhension et partant de la communication, ne rende impossible la relation entre les individus. C'est pour cette raison que, quel que soit son domaine d'application, la médiation est foncièrement ternaire et fait des participants de véritables partenaires ; il n'y a de ce fait ni hiérarchisation, ni partialité dans une situation de médiation. La sollicitation d'un tiers participant consiste donc à donner plus de force à la neutralité, à ennoblir la communication, soit en l'établissant lorsqu'il faut prévenir une

---

<sup>9</sup> Guillaume-Hofnung, Michèle, *La Médiation*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », (1<sup>e</sup> éd. 1995) 2007 pour la présente édition, p. 71.



situation conflictuelle, soit en la rétablissant lorsque deux partenaires, « médiateurs », sont en rupture de communication ou en situation de malentendu.

La médiation, selon Michèle Guillaume-Hofnung, peut par ailleurs être considérée comme une « philosophie de la connaissance » qui fait de la troisième voix, notamment celle du médiateur, le fondement de l'éthique de la médiation, voire de la communication. Philosophie de la connaissance, la « médiation est passeuse de compréhension. Le médiateur, neutre, n'ajoute rien au message de chaque partenaire, il facilite leur ajustement, permet les déplacements nécessaires à la rencontre. »<sup>10</sup> Ethique de la communication, la « médiation implique, ajoute Michèle Guillaume-Hofnung, la reconnaissance mutuelle et l'autonomie des partenaires. Le médiateur garantit l'éthique de la communication. »<sup>11</sup> Il s'ensuit que la médiation, à la différence de l'arbitrage qui « "tranche" un litige, tel un juge étatique »<sup>12</sup> et qui « présente un risque puisque la sentence a une valeur obligatoire »<sup>13</sup>, consiste dans la facilitation de la communication sans parti pris ; elle est un instrument utile pour la création des situations de dialogue et des réseaux relationnels entre les différents médiateurs. C'est pourquoi la communication en est le nerf vital.

Nous avons pu remarquer, dans cet éclairage terminologique de notre sujet, qu'un élément revient de façon quasi itérative : c'est la communication. La coordination des termes clés du sujet pourrait de ce fait paraître superflue, dans la mesure où la littérature et la médiation supposent déjà une communication. Il s'agirait donc d'un pléonisme. Il n'en est cependant pas ainsi : la conjonction de coordination joue un rôle moins additif que consécutif.

Assurément, les termes se réfléchissent, mais ils n'ont pas la même fonction. La littérature, parce qu'elle fait du langage le moyen de représentation du monde, est un art ; et « comme toute forme d'art, dit Florent Gaudez, [la littérature] est une pratique »<sup>14</sup> qui se prête aisément à l'exercice de la médiation : elle (r)établit une communication entre énonciateur et énonciataire, dans un roman, sur des questions données.

Quant à la médiation, si nous nous en tenons à la définition de Michèle Guillaume-Hofnung, elle est une pratique éthique, voire une épistémologie de la communication. Elle passe également par le langage. A ce titre, le point de vue que Bernard Lamizet et Ahmed

---

<sup>10</sup> Guillaume-Hofnung, Michèle, *La Médiation*, *op. cit.*, p. 92.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 93.

<sup>12</sup> Pomiès, Olivier, *Dictionnaire de l'arbitrage*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Didact Droit », p. 31.

<sup>13</sup> Guyon, Yves, *L'Arbitrage*, Paris, Economica, « Droit Poche », 1995, p. 6. Alors que la médiation est provoquée des situations de dialogue pouvant en vue de trouver des solutions aux conflits, l'arbitrage rend des décisions à force exécutoire.

<sup>14</sup> Gaudez, Florent, *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire. Approche sociologique du texte-acteur chez Julio Cortázar*, préface de Bruno Péquignot, Paris, L'Harmattan, « Logiques Sociales », 2000, p. 16.

Silem énoncent nous apporte un éclairage intéressant. En effet, lorsqu'ils disent que le « langage est, sans doute, la première médiation »<sup>15</sup>, ils supposent qu'il y a une médiation qui se fait à un autre niveau, un second degré. C'est, pour ainsi dire, que la littérature suppose l'articulation de la communication fictionnelle, et la médiation au second degré implique une réflexion sur l'organisation de cette communication entre des partenaires, énonciateur et récepteur, tout en arborant les effets poétiques et herméneutiques qui y sont subséquents. Vue dans cette perspective, la médiation et la médiologie font cause commune. En effet, selon Régis Debray, une « médiologie n'a pas pour finalité la délivrance d'un message. Elle se contente d'étudier les procédés par lesquels un message s'expédie, circule et « trouve preneur ». Elle n'a pas de croyance à promouvoir. Elle voudrait seulement aider à comprendre comment nous croyons, et par l'effet de quelles contraintes d'organisation. »<sup>16</sup> Du fait qu'elle s'intéresse à l'édifice littéraire, la médiation littéraire partage un intérêt commun avec la médiologie parce qu'elle met en lumière le processus d'élaboration du sens dans œuvre littéraire ; la mise en évidence des contraintes liées à la construction de l'opinion dans la relation entre l'écrivain et le lecteur à travers une œuvre d'art constitue, comme l'indique Debray, l'une des préoccupations majeures de la médiation et de la médiologie. Cependant, celles-ci ne sont pas à confondre car le projet de la médiologie repose sur la transmission, que Debray oppose à la communication. Celle-ci serait, selon l'auteur, axée sur l'intéressement de l'auditeur ou du lecteur, alors que la transmission se préoccuperait davantage de la conversion de ce dernier à une idéologie énoncée dans le discours. La médiologie peut à ce titre être considérée comme une réflexion philosophique sur les différents visages de la médiation ; c'est pourquoi elle peut être assimilée à une théorie des médiations. Nous ne nous étendrons pas davantage sur cette dualité observée par le philosophe, mais nous retiendrons que la médiation tout comme la médiologie s'intéressent au circuit du sens dans les interactions, fussent-elles littéraires.

### **Etat des lieux de la recherche**

Notre travail est loin d'être inaugural ; il s'inscrit dans la continuité des recherches qui mettent la médiation au cœur des réflexions littéraires. La recherche universitaire, aussi bien par le biais des thèses, des ouvrages collectifs que par des essais, regorge de nombreuses

---

<sup>15</sup> Lamizet, Bernard et Silem Ahmed, *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*, Paris, Ellipses, 1997, p. 364.

<sup>16</sup> Debray, Régis, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, 2000, p. 181.

références sur la question que nous examinons. Au sujet des thèses qui traitent de la médiation, nous en avons recensées quelques unes d'entre elles, selon les domaines de recherche. C'est du reste d'après ce critère que nous allons les présenter.

Les premières sont des thèses qui s'inscrivent dans le domaine des Sciences de l'information et de la communication. En effet, il s'agit de la thèse de Céline Beneus-Frechard, intitulée *Médiation esthétique du texte*<sup>17</sup>. Cette approche met l'accent sur le caractère moderne de l'expérience littéraire, telle qu'elle s'actualise dans le cyberspace<sup>18</sup>. Le texte électronique est donc perçu comme le lieu d'une phénoménologie de la création esthétique qui, selon l'auteur, redynamise l'acte de communication. En substance, l'auteur de la thèse nous demande de retenir que la rencontre entre le média internet et la fiction littéraire oblige à reconsidérer le concept d'information.

Dans le même sillage que le premier, la thèse intitulée *La littérature de jeunesse en ligne [Ressource électronique] : médiation et pratiques médiatiques*, présentée et soutenue par Karel Soumagnac<sup>19</sup>, s'organise selon la rationalité des sciences de la communication et de l'information. L'auteur de cette thèse prend également appui sur les catégories de lecture des Sciences de l'information et de la communication pour appréhender la production littéraire de jeunesse sur internet. Si les deux études sont apparentées du point de vue du choix méthodologique et de l'objet d'étude, elles se distinguent par l'accent que la seconde thèse met sur l'émergence d'un sujet-producteur de contenus, vecteur de médiatisation de l'information dans la sphère publique.

Dans la deuxième catégorie des thèses qui abordent notre sujet, mais dans une perspective différente, il y a le travail de Geneviève Bukhardt *Pensée pratique, pensée complexe : la formation des professeurs de lettres par le mémoire professionnel*<sup>20</sup>. La particularité de cette thèse est qu'elle s'illustre dans ce que nous pouvons appeler la médiation pédagogique. Il s'agit principalement, par le biais des sciences de l'éducation, de mettre

---

<sup>17</sup> Beneus-Frechard, Céline, *Médiation esthétique du texte [Ressource électronique] : la modernité de la pensée du texte par l'introduction d'une problématique de la communication dans la réflexion sur l'expérience poétique, conçue comme expérience de la communication*, 281p. Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, soutenue à l'Université Lumière de Lyon 2, en 2004, sous la direction de Bernard Lamizet.

<sup>18</sup> Cyberspace ou cybermonde : Il s'agit d'un espace ou d'un monde virtuel dans lequel les usagers du multimédia internet circulent pour s'informer, pour discuter, etc.

<sup>19</sup> Soumagnac, Karel, *La littérature de jeunesse en ligne [Ressource électronique] : médiation et pratiques médiatiques*, 396p. Thèse de doctorat en science de l'Information et de la communication, présentée et soutenue à l'Université Charles de Gaulle Lille 3, le 6 novembre 2006, sous la direction de Madame Elisabeth Fichez.

<sup>20</sup> Bukhardt-Mathis, Geneviève, *Pensée pratique, pensée complexe : la formation des professeurs de lettres par le mémoire professionnel*, 306p. Thèse de doctorat en Sciences de l'éducation, soutenue à l'Université de Bordeaux 2, 2000, sous la direction de par La Borderie René.

l'accent sur la complexité de la médiation enseignante en lettres, à partir d'un outil fondamental, le mémoire professionnel. Celui-ci n'est pas perçu comme une réflexion sommative d'un parcours universitaire mais plutôt comme une mise en dialogue entre le projet théorique et les réalités complexes de l'ensemble du système éducatif. C'est donc une thèse qui s'inscrit dans une perspective didactique, voire épistémologique de l'enseignement des lettres.

La thèse de Philippe Clauzard, *Médiation grammaticale en école élémentaire : éléments de compréhension de l'activité enseignante*<sup>21</sup>, s'inscrit dans la même logique, à la seule différence qu'elle pointe non pas l'enseignement des lettres, mais l'importance de la grammaire dans le processus de compréhension. En prenant appui sur les théories des sciences de l'éducation, Philippe Clauzard inscrit sa réflexion dans une perspective de didactique de la langue française.

La thèse de Marie-Françoise Fradet-Le Coz, *La construction de la fiction dans l'écriture de textes narratifs à visée littéraire à l'entrée au collège : quand le dialogue pédagogique interfère avec le dialogue intérieur chez les jeunes scripteurs*<sup>22</sup>, malgré la lecture linguistique qu'elle fait de la fiction, s'inscrit également dans une perspective didactique. C'est la médiation du professeur, accompagnement dans l'appropriation et la maîtrise des procédés d'écriture par les élèves, qui est examinée.

La thèse de Stellio Antonio est celle qui aborde la médiation sous un angle purement littéraire. En effet, dans son travail intitulé *Maîtrise du devenir, médiation et permanence de la création dans « A la recherche du temps perdu » de Marcel Proust*<sup>23</sup>, l'auteur montre, par le biais d'une lecture poétique de l'œuvre proustienne, une conscience esthétique de la dissidence qui atteste que la permanence de la création n'est pas incompatible avec l'exigence de transmettre un savoir. C'est à ce résultat que semble aboutir cette thèse.

En marge de ces quelques thèses que nous venons de présenter, il y a d'autres travaux universitaires qui ont abordé notre sujet. Il s'agit, de prime abord, des actes du colloque international sous l'intitulé : *Médiation : marquage en langue et en discours*. La médiation est

---

<sup>21</sup> Clauzard, Philippe, *Médiation grammaticale en école élémentaire : éléments de compréhension de l'activité enseignante*, 297p. Thèse de doctorat en Sciences de l'éducation, présentée et soutenue au CNAM le 22 mai 2008, sous la direction de Pierre Pastre.

<sup>22</sup> Fradet-Le Coz, Marie-Françoise, *La construction de la fiction dans l'écriture de textes narratifs à visée littéraire à l'entrée au collège : quand le dialogue pédagogique interfère avec le dialogue intérieur chez les jeunes scripteurs*, 1112p. Thèse de doctorat en Sciences du langage, présentée et soutenue à l'Université Paris-Est- Créteil, le 26 septembre 2009, sous la direction de Marie-Emmanuelle Plagnol-Dieval et Sylvie Plane.

<sup>23</sup> Stellio, Antonio, *Maîtrise du devenir, médiation et permanence de la création dans « A la recherche du temps perdu » de Marcel Proust*, 379p. Thèse de doctorat en littérature française, présentée et soutenue à l'Université Marc Bloch Strasbourg 2, 28 novembre 2008, sous la direction de Luc Fraisse.

perçue comme un ensemble de formes linguistiques et discursives dotées de fonctions « médiatrices », capable de rendre raison ou de marquer de façon caractéristique « les domaines de l'activité sociale, des acteurs sociaux, des pratiques langagières »<sup>24</sup>. La médiation est sollicitée ici comme grille ou procédé permettant d'évaluer la dynamique des échanges sociaux, par le biais du langage. Les deux volumes de *Médiations langagières volume I : Des faits de langue aux discours*<sup>25</sup> et *Des discours aux acteurs sociaux volume II*<sup>26</sup> dirigé par Régine Delamotte-Legrand le démontrent par les différentes contributions.

Il y a, en outre, la revue *Médiation et médiateurs*<sup>27</sup> qui consacre un bon nombre d'articles à la médiation. Les mécanismes de celle-ci sont mis au jour grâce aux approches pluridisciplinaires. Il y a également l'article de Karel Soumagnac, dont nous avons cité la thèse, qui paraît dans la revue en ligne *Etudes de communication*. Son article s'intitule « La construction de la médiation littéraire sur internet : vers un changement de paradigme des pratiques d'écriture »<sup>28</sup>. Toujours dans une perspective orientée vers les sciences de l'information et de la communication, son domaine de recherche, Karel Soumagnac montre comment internet modifie, reconfigure les catégories de la création littéraire. L'article s'attèle à définir les « organes » de cette médiation littéraire et les catégories de la communication qui en émergent.

Il y a, enfin, un ouvrage collectif assez récent qui se penche à nouveau sur la médiation en littérature. Sous la direction d'Audrey Alvès et Maria Pourchet, sont rassemblés des articles qui interrogent la médiation écrivaine. L'ouvrage s'intitule *Les médiations de l'écrivain. Les conditions de la création littéraire*. L'écrivain, ou sa manifestation fictionnelle, est perçu dans l'ensemble des articles comme le lieu où se joue la médiation : c'est le cas d'Alain Mabanckou qui apparaît, dans l'article de Buata Malela<sup>29</sup>, comme médiateur d'une

---

<sup>24</sup> Lire l'Avant-propos de Delamotte-Legrand, Régine (sous la dir. de), *Les Médiations Langagières, Volume I, Des faits de langue aux discours*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2004, p. 6.

<sup>25</sup> *Médiations langagières : Des faits de langue aux discours*, op cit., p. 6.

<sup>26</sup> Delamotte-Legrand, Régine (sous la dir. De), *Médiations langagières. Des discours aux acteurs sociaux volume II*, Rouen, Publications de l'université de Rouen, 2004.

<sup>27</sup> Thonon, Marie (Dir), *Médiations et médiateurs. Communication, médias*, Paris, MEI, n° 19, 2004.

<sup>28</sup> Soumagnac, Karel, « La construction de la médiation littéraire sur internet : vers un changement de paradigme des pratiques d'écriture », *Etudes de communication*[en ligne], 31, 2008, mis en ligne le 01 décembre 2010. URL : <http://edc.revues.org/index796.html>, éditeur : Groupe d'Etudes et de Recherche Interdisciplinaire en Information et communication de l'Université Lille 3. <http://edc.revues.org> / <http://www.revues.org> . Consulté le 07 avril 2011.

<sup>29</sup> Malela, Buata, « Médiation médiatique et posture de l'écrivain francophone : l'exemple de Mabanckou dans le champ littéraire à Paris », in Audrey Alvès, Maria Pourchet (sous la direction de), *Les Médiations de l'écrivain. Les conditions de la création littéraire*, Paris, L'Harmattan, « Communication et civilisation », 2011, pp. 201-225.

aire culturelle africaine qui se mue en (en)jeu médiatique d'une francophonie littéraire, grâce à la célébrité de son roman *Verre cassé*.

Toutes ces recherches antérieures à celle dont nous entamons l'élaboration apportent un éclairage particulier et enrichissant aux questions de médiation, et partant de communication. Notre analyse ambitionne d'apporter un supplément, une contribution aux importantes réflexions déjà menées jusqu'ici sur les notions que nous venons de citer, c'est-à-dire la médiation et la communication. Nous notons que ce qui pourra distinguer l'analyse que nous allons faire de celle des autres réside dans l'approche et le corpus.

La différence se situe d'abord au niveau du corpus. Celui-ci est culturellement et linguistiquement hétérogène : nous ferons une étude comparée de l'articulation de la médiation dans les œuvres de notre corpus, d'une part ; nous réfléchirons sur les modalités de cette médiation, d'autre part. Le projet final de ce travail consistera aussi bien à mettre en lumière les choix et motivations de communication qui sous-tendent chacune des œuvres qu'à s'imposer comme exigence de porter le débat à un niveau épistémologique. Le choix d'un corpus hétérogène, partant des écrivains d'horizons culturels tout aussi différents, constitue un échantillon d'étude qui nous permettra de réfléchir sur la médiation littéraire et la gestation du sens corrélatif à la communication qui y est mise en œuvre.

Toutefois, nous avons opté pour une traduction personnelle d'une des œuvres du corpus, à savoir *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo. Ce choix s'explique d'abord par l'absence d'un traducteur attitré des œuvres de cet auteur, même si Michel Bibard en a traduit trois, celle que nous étudions, *El fuego secreto (Le Feu secret)*<sup>30</sup> et *La rambla paralela*<sup>31</sup>. Par ailleurs, ce choix a été motivé par l'hypothèse que la traduction est ou peut être influencée par ce que Katharina Reiss appelle « structure de la personnalité du traducteur »<sup>32</sup>. Les travaux de Christine Nord sur la dimension communicationnelle de la traduction, notamment dans *La Traduction une activité ciblée. Introduction aux approches fonctionnalistes*<sup>33</sup>, ont été déterminants dans le choix de cette démarche. L'auteure de cet essai estime qu'il faut identifier les quatre fonctions dominantes d'un discours pour espérer le traduire sans en altérer, substantiellement, le sens. Il s'agit d'abord de la « fonction

---

<sup>30</sup> Vallejo, Fernando, *Le Feu secret*, traduit de l'espagnol colombien par Michel Bibard, Paris, Belfond, 1998.

<sup>31</sup> Vallejo, Fernando, *La Rambla paralela*, Bogota, Alfaguara, 2002.

<sup>32</sup> Reiss, Katharina, *La Critique de la traduction, ses possibilités et ses limites*, traduit de l'allemand par Catherine Bocquet, Artois, Presses Université, « Traductologie », 2002, p. 137.

<sup>33</sup> Nord, Christine, *La Traduction une activité ciblée. Introduction aux approches fonctionnalistes*, traduit de l'anglais par Beverly Adab, Artois, Presses Université, « Traductologie », 2008.

référentielle »<sup>34</sup>. Le traducteur doit accorder de l'intérêt à la valeur « dénotative des signes lexicaux » présents dans l'énoncé et mettre en lumière le lien entre celui-ci et l'idée qu'il se fait du monde mis en texte. Ensuite, il y a la « fonction expressive »<sup>35</sup>. Elle met l'accent sur les attitudes de l'émetteur du texte et le système de valeur qu'il met en exergue. Quant à la « fonction appellative »<sup>36</sup>, équivalente de la fonction conative de Jakobson, elle consiste à interpeller et orienter la sensibilité du récepteur. Le traducteur doit tenir compte de cette relation dans sa traduction. Enfin, il y a la « fonction phatique »<sup>37</sup>. Le traducteur doit non seulement prendre en compte la manière dont le contact se noue entre l'émetteur d'un énoncé et le récepteur, mais également les efforts déployés par l'émetteur pour maintenir le contact ou le rompre.

A la lumière de ces quatre fonctions, il apparaît que la traduction s'inscrit dans le droit fil de la médiation. Elle est donc un acte de médiation, en ce sens qu'elle restitue une situation de communication, conformément à des exigences ou pratiques génériques du milieu (culturel, esthétique, intellectuel, etc.) ou de l'époque du producteur du texte, et ce, malgré ce que Reiss a appelé « la structure de la personnalité du traducteur ». A cet effet, nous pensons que l'oubli intentionnel ou non du complément du nom « à gages » dans la traduction française du roman de Fernando Vallejo (*La Vierge des tueurs*), *La Virgen de los sicarios*, peut constituer un léger obstacle pour la justification de cette traduction<sup>38</sup>. Il ne s'agit pas de mettre la traduction de Michel Bibard en cause, mais d'opter pour une traduction que nous dirons dialogique parce qu'elle prendra en compte les enjeux de la réflexion que nous allons mener. Nous emploierons à ce titre l'expression, « traduction-adaptation »<sup>39</sup> qu'utilise Daniel-Henri Pageaux, car elle rend bien compte de notre besoin d'initier un dialogue direct avec le

---

<sup>34</sup> Nord, Christine, *La Traduction une activité ciblée*, op. cit., p. 57.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 58. La fonction expressive oblige le traducteur à interpréter l'énoncé selon les valeurs de la culture source.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 60-61.

<sup>38</sup> Lire Richard, Renaud (Coordinador), *Diccionario de hispanoamericanismos. No recogidos por La Real Academia (formas homónimas, polisémicas y otras derivaciones morfosemánticas)*, Madrid, Cátedra, "Lingüística" (1a éd. 1997), tercera edición puesta al día y aumentada, 2006, p. 502. Le dictionnaire des hispanoaméricanismes définit le vocable "sicario" comme un jeune délinquant qui tue sur gage ou sur commande. Le titre "La vierge des sicaires" nous semble lacunaire. En effet, "tueurs" est un terme générique qui ne tient pas forcément compte du sens qu'il prend dans le récit. La confusion entre un tueur et un tueur à gages est de ce fait posée. Une traduction littérale aurait été, à notre humble avis, plus judicieuse. Nous aurions donc proposé « La vierge des sicaires » parce que « sicaire » tient compte du registre littéraire et fait l'économie de la périphrase, « tueurs à gages », qui rendrait la traduction bien longue.

<sup>39</sup> Pageaux, Daniel-Henri, *Le Séminaire de 'AIN CHAIM. Une introduction à la littérature comparée*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 51. La traduction est perçue ici comme une adaptation, un remodelage du texte-source par le traducteur. C'est en fait la réception, en tant que fonction de communication, qui détermine le modèle de traduction, d'où l'appellation « traduction-adaptation ».

texte-source, en vue de l'assortir à notre projet. C'est pourquoi, nous nous attarderons sur certaines traductions, en justifiant leur choix.

Autre élément nouveau que nous pourrions mettre au crédit de notre réflexion, c'est le choix de la rhétorique de Michel Meyer comme méthode d'analyse ; celle-ci permettra d'examiner la médiation littéraire et les principes de communication collatéraux, à partir du genre romanesque.

### **Problématique et hypothèse de recherche**

La problématique de la recherche que nous entreprenons ne consiste pas à proposer une essence de la médiation littéraire qui répondrait à la question « qu'est-ce que la médiation littéraire ? » En revanche, la question centrale qui sous-tend notre problématique peut se formuler comme suit : en quoi consiste la médiation littéraire ? A partir de cette question qui sera relayée dans chaque partie de la thèse et dans chaque chapitre, nous allons mener une réflexion sur la communication telle qu'elle s'actualise dans les œuvres littéraires, en s'appuyant sur les romans de notre corpus.

Suite à cette problématique nous pouvons *a priori* dire que la médiation consiste généralement en l'établissement de la communication entre des individus, en la résolution ou la réduction de l'écart idéologique qui divise ces derniers. En littérature, malgré son caractère différé et virtuel, elle consiste à montrer les mécanismes argumentatifs de la communication dans les romans que nous allons étudier, à décrire la manière dont s'y construit ou s'y déconstruit, dialectiquement, la distance idéologique entre écrivain et lecteur. A cet effet, trois hypothèses peuvent être formulées.

La médiation littéraire est d'abord à percevoir comme une proposition de réponse énoncée par l'écrivain par rapport à une question non explicite. L'énoncé littéraire étant une réponse, il s'agit de répondre au « pourquoi » de la communication et de définir ses enjeux. La seconde hypothèse pose que la médiation littéraire structure de façon argumentative un point de vue qui peut concilier l'écrivain et le lecteur ou aggraver leur différend. C'est pourquoi elle est moins à considérer comme une opération normative de la communication qu'une des modalités intentionnellement et rigoureusement énoncées dans chaque roman.



En outre, la médiation littéraire, perçue comme procès de communication, permet d'interroger les « obstacles épistémologiques »<sup>40</sup> qui feraient entorse au processus de signification du discours littéraire, surtout si l'acte de lecture se focalise sur des opinions jugées inattaquables. Cette troisième hypothèse vient garantir la neutralité de l'acte de médiation, car elle prévient le lecteur (médiateur) des dérives interprétatives.

### Méthode de la recherche

La rhétorique est la méthode choisie pour mettre en évidence le(s) mécanisme(s) de la médiation littéraire, à partir des romans de notre corpus. Nous nous appuyerons essentiellement sur un des essais de Michel Meyer, *Langage et littérature*<sup>41</sup>, dans lequel il élabore les principes qui rationalisent le fonctionnement de la méthode rhétorique, telle qu'il la conçoit. Meyer, sous le signe de la problématologie<sup>42</sup>, s'inscrit dans le sillage de la nouvelle rhétorique dont son maître Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca jettent les bases dans le célèbre *Traité de l'argumentation, nouvelle rhétorique*<sup>43</sup>. La théorie de Perelman consiste à redécouvrir la rhétorique, qu'il perçoit comme outil d'analyse argumentative et dialogique. C'est ce qui explique plus tard la définition que Michel Meyer formule dans son livre, *La Rhétorique*<sup>44</sup>.

En effet, il estime que « la rhétorique est la négociation de la différence entre des individus sur une question donnée. [...] Dès lors, la rhétorique c'est l'analyse des questions qui se posent dans la communication interpersonnelle et qui la suscitent ou qui s'y retrouvent. »<sup>45</sup> La fiction est perçue par Meyer comme une opération discursive et

---

<sup>40</sup> Bachelard, Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1938 (1<sup>er</sup> éd.), 2004, pour la présente édition, p. 17. L'auteur dit clairement ceci : « Un obstacle épistémologique s'incruste sur la connaissance non questionnée. Des habitudes intellectuelles qui furent utiles et saines peuvent, à la longue, entraver la recherche. » L'obstacle épistémologique peut être considéré comme un savoir-faire qui, acquis par un chercheur à la suite de plusieurs expériences fructueuses, peut se révéler contre-productif pour la découverte de la vérité. Bachelard attire de ce fait l'attention du chercheur sur cette confiance inflexible, qui peut constituer une véritable menace (épistémologique), parce qu'elle ne serait plus remise en cause. La recherche de la vérité, en l'occurrence celle d'une œuvre d'art, requiert du lecteur, en situation de médiation, une certaine distance. Pour parvenir à la vérité de l'œuvre, il doit s'émanciper des grilles ou formats de lecture auxquels il s'est habitué, désapprendre ses certitudes en les questionnant.

<sup>41</sup> Meyer, Michel, *Langage et Littérature*, Paris, PUF, « Quadrige », traduit de l'anglais par Alain Lempereur et Michel Meyer, 2001.

<sup>42</sup> Meyer, Michel, *De la problématologie : philosophie, science et langage*, Paris, Mardaga, « Philosophie et Langage », 1995. La problématologie est la théorie qui met le questionnement au cœur de la réflexion philosophique, de toute opération qui sollicite la pensée. La littérature et les arts en font également partie.

<sup>43</sup> Perelman, Chaïm et Olbrechts-Tyteca, Lucie, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 2008.

<sup>44</sup> Meyer, Michel, *La Rhétorique*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2004.

<sup>45</sup> Meyer, Michel, *La Rhétorique, op. cit.*, pp. 10-11.

argumentative<sup>46</sup> ; en cela, elle est le lieu d'une interaction, d'un échange langagier (*logos*) entre un énonciateur (*ethos*) et un énonciataire (*pathos*) ; d'où la négociation. La rhétorique de Michel Meyer est une méthode d'érudition qui obéit à une procédure tripartite.

La première consiste à formuler la question implicite à laquelle le texte tient lieu de réponse :

La phrase « ce qui est en question dans la littérature n'est pas stipulé littéralement » sous-entend qu'une question est exprimée et contenue dans un texte, et non qu'elle est explicitement énoncée. [...] La question est donc tout à fait implicite, ce qui est problématique n'est pas spécifié littéralement par le texte, lequel se compose seulement des réponses ; d'où le rôle du lecteur<sup>47</sup>.

Il s'agira de retrouver la question implicite dont chacune des œuvres du corpus traite. Une réponse aide à formuler explicitement le problème censé diviser ou rapprocher l'énonciateur de son lecteur. En somme, formuler la question implicite c'est établir les motivations qui sous-tendent la communication romanesque.

La deuxième étape de cette démarche rhétorique réside dans ses dimensions poétique et pragmatique.

La poétique est une composante de la rhétorique de Michel Meyer ; elle se définit comme l'élaboration formelle du discours. A ce titre, elle s'accommode bien au point de vue de Jakobson qui estime que la « poétique a affaire à des problèmes de structure linguistique »<sup>48</sup>. Il s'agit en fait des choix formels de l'énonciateur dans la composition de l'intrigue ; c'est, en effet, à travers des choix d'« expression »<sup>49</sup>, au sens donné à ce mot par Aristote, qu'il est possible de mesurer la distance qu'il y a entre l'énonciataire et l'énonciateur, le lecteur et l'écrivain. D'ailleurs, c'est aussi par le biais de ces choix qu'il est possible d'évaluer l'effort de persuasion dont ce dernier fait montre pour réduire ou creuser davantage la différence qui le sépare de son auditeur-lecteur.

En d'autres termes, la poétique soulève la question du style, du mode d'exécution de l'action dans une intrigue, de la manière de disposer les faits, en vue de donner un certain

---

<sup>46</sup> Meyer, Michel, *Rhétorique*, op. cit., p. 225. Pour l'auteur, la littérature est une fiction, un discours qui véhicule des idées. C'est pour cette raison qu'il dit que « la fiction est argumentative ».

<sup>47</sup> Meyer, Michel, *Langage et littérature*, op. cit., p. 163.

<sup>48</sup> Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale. Les fondations du langage*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, « Double », 1963, p. 210.

<sup>49</sup> Aristote, *Poétique. Bilingue*, traduction, introduction et notes de Barbara Gernez, Paris, Belles Lettres, « Classiques en poche », 2002, 1450b 12, p. 27. Le terme « expression » a pour synonyme « communication » chez Aristote. Voici ce qu'il en dit plus exactement : « J'appelle « expression », comme je l'ai déjà indiqué, la communication par le biais de l'élaboration des mots ». Il y a ici l'idée d'un agencement rigoureux des mots, un art de la composition de l'intrigue qui détermine la communication.

intérêt aux motivations de l'énonciateur. Le style ou l'élocution, auquel son maître n'a pas accordé d'importance, participe donc, pour Michel Meyer, de la procédure argumentative dans le discours fictionnel.

Quant à la pragmatique, elle est un effet rhétorique du texte sur le lecteur. C'est du reste pour cela que Michel Meyer dit qu'« il existe toujours une dimension pragmatique dans la lecture »<sup>50</sup>. Celle-ci est une procédure pragmatique, dans la mesure où, ajoute le rhétoricien belge, tout « texte pose question. Ce qui est en question est suggéré comme question à travers la réponse qui la traite comme résolue. »<sup>51</sup> Et la rhétorique, par le caractère pragmatique de la lecture, est une interaction suscitée par les structures langagières, lesquelles renvoient à des situations de communication plus ou moins définies. Ce n'est pas par hasard que la « négociation » est mise au cœur de la démarche rhétorique. C'est à ce titre que Catherine Kerbrat-Orecchioni affirme qu'« il semble donc à tous égards préférable de réserver « négociation » aux cas où l'on observe à la fois du conflit et de la coopération. »<sup>52</sup> Michel Meyer et Kerbrat-Orecchioni sont en accord sur le principe de la négociation, dans la mesure où toute entreprise discursive offre un cadre participatif où s'opère une collaboration ou coopération conversationnelle entre des individus sur un malentendu.

Il incombe de ce fait au lecteur d'explicitier la logique argumentative qui préside à la réponse énoncée dans une œuvre littéraire, de déterminer le régime de communicabilité de cette dernière. A cet effet, c'est le style ou la forme qui lui en fournit les moyens : le choix du style correspond à une réaction de lecture appropriée.

La troisième étape de la procédure rhétorique est l'herméneutique. En quoi consiste-t-elle ? Meyer nous en donne l'explication suivante :

De quoi est-il question dans la réponse textuelle, narrative ou non ? L'herméneutique est une discipline interrogative : elle interroge le texte en tant que réponse. La spécificité d'une telle démarche pose à son tour une question : les questions du texte sont-elles dans le texte lui-même ou dans le lecteur ? Une telle demande n'a rien d'anodin. Elle porte sur le fait de savoir si les différentes interprétations des textes dans l'Histoire sont contenues en lui ou dans les générations successives de lecteurs ?<sup>53</sup>

Dans sa dimension herméneutique, la rhétorique de Michel Meyer fonctionne comme un outil d'analyse de la communication, en l'occurrence de la communication littéraire.

---

<sup>50</sup> Meyer, Michel, *Langage et littérature*, op. cit., p. 237.

<sup>51</sup> *Idem*, p. 239.

<sup>52</sup> Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Le discours en interaction*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 96.

<sup>53</sup> Meyer, Michel, *Principia rhetorica. Une théorie générale de l'argumentation*, Paris, Fayard, « Ouvertures », 2008, p. 257.

D'abord elle permettra d'évaluer le processus de mise en sens du discours dans le corpus ; elle est ensuite une réflexion sur les mécanismes interprétatifs qui en découlent et, finalement, elle propose un parcours épistémologique de la médiation littéraire.

L'herméneutique transcende donc l'aspect purement fonctionnel de la médiation littéraire, tout en permettant une extrapolation théorique de la logique communicative qui en procède.

Le recours à la rhétorique de Michel Meyer est loin d'être inaugural, car il en fait une première application dans son essai intitulé *Eric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*<sup>54</sup>. Dans cet essai, l'auteur fait une lecture rhétorique de quelques œuvres d'Eric-Emmanuel Schmitt. Il y a par ailleurs Bienvenu Nola qui fait une analyse argumentative du *Vieux nègre et la médaille* de Ferdinand Oyono en citant Michel Meyer dès l'« introduction générale »<sup>55</sup> de son essai. Nous tenons toutefois à souligner que nous nous sommes arrogé le droit d'ajuster la méthode pour des raisons de démonstration.

### **Structure de la rédaction**

Nous avons opté pour un plan ternaire, pour être en harmonie avec la médiation. La première partie s'intitule « lecture étiologique de la communication dans les œuvres ». Il s'agit de formuler explicitement le problème qu'essaie de résoudre l'écrivain par la médiation du roman. Cette partie répond à la question « (de) quoi s'agit-il ? » dans tel ou tel roman ? C'est ce qui motive ou sous-tend l'acte de communication : dans tout acte de communication, il y a une raison ou une motivation ; pour engager une conversation, un échange verbal (oral ou écrit), nous avons préalablement des préoccupations qui nous y conduisent. Cette partie se subdivise en trois chapitres correspondant à la mise en lumière des idées de chaque œuvre.

La seconde partie mettra l'accent sur l'argumentation et l'établissement de la relation entre le narrateur et l'énonciataire. Nous interrogerons les formes qui sont des modalités d'expression de l'opinion de l'énonciateur dans le récit, d'où le titre « Médiation littéraire et modalités communicatives ». Le choix des modèles d'argumentation définit la logique

---

<sup>54</sup> Lire Meyer, Michel, *Eric-Emmanuel Schmitt, ou les identités bouleversées*, Paris, Albin Michel, « Essais », 2004.

<sup>55</sup> Nola, Bienvenu, *Le Vieux nègre et la médaille. Essai d'analyse argumentative*, Paris, L'Harmattan, « Littératures et savoirs », 2008, p. 7. L'influence des travaux de Michel Meyer sur l'approche argumentative de Bienvenu Nola est notoire ; il suffit de lire la bibliographie pour s'apercevoir que l'auteur de cet essai cite huit ouvrages du rhétoricien. Ce dernier est talonné par Ruth Amossy, dont sept ouvrages sur l'argumentation sont cités.

médiative, par conséquent, l'interaction entre les deux partenaires de l'univers fictionnel, le narrateur et le narrataire.

L'étude des choix discursifs permettra de définir les postures herméneutiques possibles, les difficultés de la communication qui s'y jouent et qui invitent le lecteur à une certaine expertise. En somme, le choix des stratégies de communication oblige ce dernier à faire quelques accommodations, ce à quoi il aurait du mal à se soustraire s'il voulait en saisir les enjeux. Cette partie est constituée de trois chapitres, dont « La Médiation comme procédé de communication », « rhétorique des personnages et typologie communicative » et « la métamorphose et ses médiations ».

La troisième partie s'intéresse aux discours critiques sur la littérature. Il s'agit de revenir sur certaines théories qui ont considérablement marqué la littérature et sa pratique. A travers cette partie nous tenterons de répondre à la question « comment penser le littéraire ? » C'est pour cette raison que nous l'intitulons « Littérature de (re)médiation : comment penser la communication littéraire ? ». Deux chapitres vont nous permettre d'aborder notre problématique sous un angle épistémologique. Les deux chapitres correspondent respectivement aux titres suivants : « A la recherche d'une orthodoxie de l'élaboration de l'œuvre d'art » et « La pertinence et son évaluation littéraire ».

I. LECTURE ETIOLOGIQUE DE LA  
COMMUNICATION DANS LES ŒUVRES

---

## Introduction

Il s'agit d'identifier les occurrences thématiques qui établissent la communication dans chacune des œuvres. En fait, cette partie permet de retrouver la cause ou l'intention narrative autour de laquelle s'articulent question(s) et réponse(s). La question consiste à savoir quels sont les enjeux de la médiation littéraire dans chaque roman.

Cette partie se subdivise en trois grands chapitres. Il va être question, dans chaque chapitre, d'aborder les œuvres de façon à arborer la problématique soulevée par l'écrivain, conformément au champ thématique qu'elles mettent à la disposition du lecteur. Ainsi le premier chapitre nous permettra de lire « La vérité en procès » dans *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun. Dans le second chapitre, nous lirons « La Colombie : théâtre du désastre » dans *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo. Enfin, le troisième chapitre donnera à lire « L'Afrique : du malentendu de l'Histoire au renouvellement du discours » dans *Le Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop.

## Introduction

Quel est le statut de la vérité dans ces deux romans ? Quel est le traitement qui lui est réservé ? Telles sont les questions qui semblent avoir nourri la narration dans les deux romans de Tahar Ben Jelloun.

La quête de la vérité est donc au cœur de l'intrigue romanesque. L'équivocité de son statut se traduit aussi bien par le caractère romanesque de l'existence d'Ahmed dans *L'Enfant de sable* que par l'absurdité de la condition féminine à laquelle Zahra fait emblème dans *La Nuit sacrée*. Dans le premier, la vérité est une fabrication toute faite, une adaptation aux circonstances de l'existence humaine, alors que dans le second, elle est un luxe que les femmes ne peuvent s'offrir. La vérité, éprouvée dans ces deux œuvres, oscille entre légèreté et gravité.

L'idée de procès – sur l'identité ou l'humanité de la femme – caractérise ce chapitre. Elle est à prendre dans son double sens : dans le premier, comme en linguistique, il s'agit d'un procès narratif, c'est-à-dire de l'action qui sous-tend toute l'intrigue dans les deux romans ; d'autre part, il s'agit du procès, au sens juridique du terme, car la femme est jugée ici par un système de valeurs qui ne fait pas cas de la vérité telle qu'elle pourrait être définie par la loi, entendons ici le respect des droits inhérents à tout être humain. Ahmed, personnage à l'identité controversée dans *L'Enfant de sable* et Zahra, femme-martyr dans *La Nuit sacrée*, font l'objet d'un procès. La vérité, du moins le statut qui lui est assigné dans l'énoncé romanesque, montre non seulement l'importance des questions auxquelles l'énonciateur répond, mais aussi l'exigence de réponse, à laquelle sont soumis l'énonciataire et le lecteur, par ricochet.



## I. 1. 1. Distorsion identitaire dans *L'Enfant de sable*

*L'Enfant de sable* peut être considéré comme un réquisitoire contre la tradition, en ce qu'il met en scène ses travers et les dégâts irréversibles que celle-ci peut engendrer dans la constitution de l'individu, en l'occurrence, la femme. La norme établie par la culture ou la religion apparaît comme une arme destructrice de l'identité, une vérité que l'ensemble du récit met à l'épreuve, pour en montrer la fragilité et, certainement, l'insoutenable incohérence.

### 1. 1. a. *La falsification de la vérité*

Le mensonge est ce qui, dans *L'Enfant de sable*, structure d'un bout à l'autre l'intrigue romanesque. La falsification, comme l'illustre l'extrait ci-dessous, est l'élément qui déclenche véritablement le récit : elle constitue l'une des causes de la fragilité identitaire de la femme. Cette vérité entretenue par une logique traditionnelle et renforcée par des idées prétendument religieuses précipite le personnage Hadj dans une spirale de mensonge. C'est du moins ce que traduit l'extrait ci-dessous :

Il pénétra dans la chambre, ferma la porte à clé et demanda à Lalla Rachida d'ôter les langes du nouveau né; c'était évidemment une fille. Sa femme s'était voilée le visage pour pleurer. Il tenait le bébé dans son bras gauche et de sa main droite il tira violemment sur le voile et dit à sa femme : « Pourquoi ces larmes? J'espère que tu pleures de joie! Regarde, regarde bien c'est un garçon! Plus besoin de te cacher le visage. Tu dois être fière... Tu viens après quinze ans de mariage de me donner un enfant, c'est un garçon, c'est mon premier enfant, regarde comme il est beau, touche ses testicules, touche son pénis, c'est déjà un homme!<sup>56</sup>

Le Hadj est comme plongé dans une sorte de folie, une espèce de déni de la réalité. Celle-ci, faisant l'objet de son déplaisir, l'oblige à l'envisager autrement. Le déni de la réalité dans ce roman peut être perçu comme l'expression d'un mécanisme de défense que Hadj Ahmed Souleïmane met en place pour échapper aux quolibets de son entourage. Ce père désespéré fait effectivement le choix délibéré de fabriquer une vérité conforme aussi bien à ses aspirations qu'aux canons socioculturels. Cette opération n'a pour seule fin que sa jouissance cérébrale : son désir le plus intime, c'est celui d'avoir un fils. Il suffit de prêter attention à ses propos, pour mieux appréhender l'étrangeté de son sentiment : ayant constaté que sa femme a accouché d'une fille, il se convainc du contraire ; d'ailleurs, sa certitude le conduit à dissuader son épouse qu'elle lui a finalement donné un garçon, son futur héritier.

---

<sup>56</sup> Ben Jelloun, Tahar, *L'Enfant de sable*, op. cit., p. 26.

Cela dit, l'apparition du pénis et des testicules que lui seul peut voir explique ce ton résolu, lisible à travers les injonctions suivantes : « Regarde, regarde », « Plus besoin de [...] Tu dois... ». Ces actes d'intimité contribuent à susciter l'adhésion de sa femme à l'idée de falsifier la vérité. Ce mensonge habilement élaboré par Hadj Ahmed Souleïmane marque le drame d'Ahmed, celui de son identité. La porte du vendredi s'ouvre sur une contre-vérité :

Elle s'ouvre sur une famille en fête, un ciel clément, une terre féconde, un homme à l'honneur recouvré, une femme reconnue enfin comme mère. Cette porte ne laissera passer que le bonheur. C'est sa fonction, ou du moins telle est sa réputation.<sup>57</sup>

La porte du vendredi est marquée par l'exultation : on assiste à l'annonce solennelle du mensonge triomphant de Hadj Ahmed Souleïmane. Celui-ci voit ses vexations essuyées par la naissance d'un "fils". Effectivement, ce serait peu dire que de voir en ce vendredi une fête de réjouissance ordinaire, due à l'avènement d'un nouveau né : « La fête de baptême », le bœuf égorgé, la photo et l'annonce publiées dans le journal sont des actes lourds de sens dans un tel contexte ; ce sont des éléments qui permettent d'établir officiellement l'acte d'état civil de ce fils prodige : Mohamed Ahmed. La solennité qu'a pris l'événement impose ce mensonge-vérité à toute la communauté, à tout le « Maroc ». D'ailleurs, le père ne va pas limiter son génie à l'atmosphère festive qu'il crée pour annoncer l'arrivée de son « fils ». Comme l'illustre l'extrait ci-dessous, il va plus loin :

Et l'enfant grandit dans une euphorie quasi quotidienne. Le père pensait à l'épreuve de la circoncision. Comment procéder? Comment couper un prépuce imaginaire? [...] Figurer-vous qu'il a présenté au coiffeur-circonciseur son fils, les jambes écartées, et que quelque chose a été effectivement coupé, que le sang a coulé, éclaboussant les cuisses de l'enfant et le visage du coiffeur. L'enfant a même pleuré et fut comblés des cadeaux apportés par toute la famille. Rares furent ceux qui remarquèrent que le père avait un pansement autour de l'index de la main droite. Il le cachait bien.<sup>58</sup>

Hadj Ahmed Souleïmane était bien conscient de sa fourberie démentielle et des risques qu'il encourait, au cas où la communauté la découvrirait. Les questions « Comment procéder? Comment couper un prépuce imaginaire? » illustrent fort bien une lucidité qui prend en compte l'embarras de la situation et les fâcheuses conséquences du canular dont il est l'auteur. Pourtant, la fragilité de son secret ne l'amène pas à se raviser ; au contraire, il va s'ingénier pour maquiller la vérité, ainsi que l'indique le passage cité ci-dessus. En effet, toute la communauté, tel un public ébloui par les tours d'un prestidigitateur, se fait une fois de plus

---

<sup>57</sup> Ben Jelloun, Tahar, *L'Enfant de sable*, op. cit., p. 29.

<sup>58</sup> *Idem*, p. 32.

abuser par Hadj Ahmed Souleïmane, qui fait passer l'index de sa main droite pour le pénis de l'enfant. Ce projet de falsification semble tirer son sens d'une vanité entretenue par une tradition pré-islamique, ainsi que Djura l'explique dans *La Saison des narcisses* :

La naissance d'un garçon est un oiseau de bonne augure, qui annonce l'abondance dans la maison. Grâce à lui, non seulement la famille grandit mais elle obtient pour demain la promesse des temps faciles : le jeune homme travaillera, apportera à la maison son salaire, et si Dieu le veut, remplacera un jour son père et pourra subvenir aux besoins de tous. Le garçon est un investissement pour l'avenir, alors que la fille est source de tracas constants.<sup>59</sup>

Ce passage atteste que la venue d'une fille au monde est perçue comme une sorte de malédiction ; c'est un espoir voué à la déception, un mauvais investissement. C'est pourquoi une femme qui ne peut offrir un garçon à son mari peut être considérée comme une terre aride, dont on ne tirera aucun profit. Cela permet d'explicitier la manœuvre du Hadj. Celui-ci, pour mettre un terme à ses humiliations – il a eut sept filles –, décide de déguiser la vérité, en faisant publiquement passer sa fille pour un garçon. Par le biais de ce simulacre de vérité, il est convaincu de rétablir une réputation qu'avait ternie la naissance de ses sept premières filles.

A travers cette machination, nous pouvons constater que, pour Hadj Ahmed Souleïmane, la vérité se fait sur mesure, elle est une contingence : à défaut de l'avoir, il faut la créer, la fabriquer : Ahmed est né fille, il en a fait un garçon, son digne héritier.

Ce fait montre que le patriarche Hadj peut tout changer ; même le destin semble soumis à ses manœuvres. Truquer la vérité est, indubitablement, un jeu pour lui, un jeu qui nécessite néanmoins une certaine maestria. C'est du reste pour cette raison que le conteur fait remarquer qu'il « cachait bien son jeu ». Il apparaît, en effet, comme un illusionniste, un virtuose de la falsification. Cependant, en agissant de la sorte, il ne voyait que son intérêt ; celui de son enfant ne lui semblait nullement primordial. Cet énorme mensonge constitue le drame d'Ahmed et caractérise le drame de la vérité sur la condition féminine dans les sociétés encore inféodées aux traditions (culturelles ou religieuses).

---

<sup>59</sup> Djura, *La Saison des narcisses*, Paris, Michel Lafon, 1993, p. 31.

### 1. 1. b. *L'identité bouleversée : l'ego laminé*

Réalité imaginée, être voué au désaveu de sa nature véritable, Ahmed est réduit à consoler un père frustré. Son éducation obéit à un processus de bouleversements, de remise en cause de sa féminité. Ce qui semble du reste plus curieux dans cette histoire, c'est l'attitude de la mère, rendue complice de cette entreprise, qui donne une certaine splendeur au mensonge de son mari.

A l'époque ma mère m'examinait souvent. Elle non plus n'y trouvait rien! En revanche elle s'inquiétait pour ma poitrine qu'elle pansait avec du lin blanc; elle serait très fort les bandes de tissu fin au risque de ne plus pouvoir respirer. Il fallait absolument empêcher l'apparition des seins.<sup>60</sup>

Il apparaît que la femme du Hadj se fait malgré elle la complice de son époux ; sa tâche consiste dans la virilisation d'Ahmed. Elle doit faire preuve de vigilance, au même titre que son mari. L'inquiétude est ce qui travaille son quotidien, car elle doit veiller à l'intégrité masculine d'Ahmed. Raison pour laquelle le risque de voir une poitrine protubérante, des seins qui pointent, fait l'objet d'une préoccupation permanente.

La dernière phrase de l'extrait cité ci-dessus, « Il fallait absolument empêcher l'apparition des seins », est révélatrice d'une bienveillance maternelle, presque malade, plutôt à l'égard du secret que de l'enfant. L'obligation renforcée par l'adverbe de manière « absolument » semble laisser entendre que l'éducation phallique d'Ahmed dépasse l'accomplissement d'un simple devoir : c'est de l'ordre de la nécessité. La stratégie consiste donc à ne pas éveiller les soupçons sur l'identité véritable d'Ahmed. Celui-ci doit être à tout prix un garçon ; du moins, doit-il en avoir les apparences. C'est pourquoi le père lui martèle les idées machistes, comme l'illustre de façon poignante, le passage suivant : « Tu n'es pas une fille pour pleurer ! Un homme ne pleure pas ! »<sup>61</sup>

Toujours sur ce ton à la fois exalté et doctrinaire qui le révèle, le Hadj expose la radicalité de son dessein, celui de viriliser Ahmed. Celui-ci n'a donc pas le choix, il est un garçon et doit s'y résoudre.

[Ma mère] en parla fièrement à mon père qui décida de me prendre avec lui dorénavant au hammam. Je me réjouissais dans mon coin et attendais avec curiosité cette intrusion dans le brouillard masculin. Les hommes parlaient peu [...] J'accompagnais mon père à son atelier. Il m'expliquait la marche des affaires, me présentait à ses employés et

---

<sup>60</sup> Ben Jelloun, Tahar, *L'Enfant de sable*, op. cit., p. 36.

<sup>61</sup> *Idem*, p. 39.

ses clients. Il leur disait que j'étais l'avenir. Je parlais peu.<sup>62</sup>

Devenir résolument un garçon, tel est le résultat auquel veulent aboutir les parents d'Ahmed. Ces derniers, comme l'illustre l'extrait ci-dessus, s'emploient aisément et fièrement à cette entreprise qui commence à donner ses fruits, puisque la transformation de leur enfant prend effet, du moins psychologiquement : la découverte d'un univers masculin, pour le moins mystérieux, le fascine au point d'en épouser la logique. Ahmed cesse alors d'être un intrus, pour devenir un adepte de la société secrète des hommes. Désormais, il a les mêmes réflexes que ceux-ci – « Les hommes parlaient peu [...] Je parlais peu » – et les mêmes prérogatives que son père. D'ailleurs, il devient même le second de ce dernier dans la gestion des affaires familiales. S'expliquent alors les origines de la théorie sexiste que Djura dénonce dans un extrait cité plus haut. Lorsqu'elle rapporte que la « naissance d'un garçon est un oiseau de bonne augure ... » dans les sociétés pré-islamiques, elle apporte un éclairage sur le comportement du Hadj Ahmed Souleïmane.

Après la lecture de ce passage, il ne paraîtrait pas hasardeux de dire que l'intégration d'Ahmed dans la communauté masculine est réussie, d'autant plus que son éducation a consisté à dissimuler la femme qu'il est en réalité, au profit d'une assimilation phallique. Celle-ci prend davantage d'assises, au point qu'elle s'impose comme unique vérité à son esprit :

Je suis le dernier à avoir droit au doute. Non, cela ne m'est pas permis. La voix, grave, granulée, travaille, m'intimide, me secoue et me jette dans la foule pour que je la mérite, pour que je la porte avec certitude, avec naturel, sans fierté excessive, sans colère ni folie, je dois en maîtriser le rythme, le timbre et le chant, et la garder dans la chaleur de mes viscères.<sup>63</sup>

Le parcours de ce roman nous a montré jusqu'ici que la revendication phallique est provoquée par le père. Il s'ensuit que cette revendication de la masculinité par Ahmed est subséquente au décorum éducationnel que tout bon garçon doit observer, comme l'a indiqué le père dans les extraits précédemment cités.

L'enfant revendique son appartenance au cercle masculin, après assimilation. S'étant résolu à l'idée d'être un homme, il doit assumer l'identité qui lui a été imputée, fût-elle brouillée. Désormais, aucune faille ne doit compromettre la masculinité d'Ahmed. Les indices de sa virilité doivent être parfaitement contrôlés. Et c'est du reste la maîtrise de son apparence

---

<sup>62</sup> Ben Jelloun, Tahar, *L'Enfant de sable*, op. cit., p. 37.

<sup>63</sup> *Idem*, p. 45.

d'homme qui le conduit à prendre femme. Dans le passage ci-après, la conversation entre le père et le « fils » permet de mesurer les conséquences de la falsification de la vérité :

- Père, comment trouves-tu ma voix ?
- Elle est bien, ni trop grave ni trop aiguë.
- Bien, répondit Ahmed. Et ma peau, comment tu l'as trouvée ?
- Ta peau ? Rien de spécial.
- As-tu remarqué que je ne me rase pas tous les jours ?
- Oui, pourquoi ?
- Que penses-tu de mes muscles ?
- Ceux par exemple de la poitrine...
- Mais je ne sais pas.
- As-tu remarqué que c'est dur ici, au niveau des seins ?...père, je vais me laisser pousser la moustache.
- Si cela te fait plaisir !
- Dorénavant, je m'habillerai en costume, cravate...
- Comme tu veux, Ahmed.
- Père, je voudrais me marier.
- Mais pourquoi toutes ces questions ?

Je te les pose pour que toi et moi regardions la vérité en face. Ni toi ni moi ne sommes dupes. Ma condition, non seulement je l'accepte et je la vis, mais je l'aime. Elle me permet d'avoir les privilèges que je n'aurai jamais pu connaître.<sup>64</sup>

Cette série d'interrogations laisse manifestement apparaître la détermination d'Ahmed à entretenir son apparente virilité. Ce n'est donc pas l'embarras à peine contenu du Hadj qui étouffera le cœur hardi de ce fils, qui veut donner forme et sens au rêve qu'on lui a imposé : devenir un homme. Dès lors, pour Ahmed, être c'est vivre pleinement sa masculinité ; il ne doit plus s'agir d'en présenter les symboles, mais de l'incarner, de la rendre évidente. Ainsi, l'homme ne se définit-il pas seulement par des indices vestimentaires tels que le costume et la cravate, mais aussi par des actes importants et « civilisateurs » comme le mariage.

La question de Hadj Ahmed Souleïmane à son fils, « Mais pourquoi toutes ces questions ? », permet à celui-ci de formuler la réponse suivante : « Ma condition, non seulement je l'accepte et je la vis, mais je l'aime ». Par cette réponse, le fils met son père en demeure d'assumer son mensonge et d'accepter tous les risques et les conséquences que cela engendre ; autrement dit, c'est le prix à payer pour avoir un fils digne de ce nom.

Cet état d'esprit, le jeune Ahmed le laisse transparaître dans ces paroles déterminées qu'il adresse à son père :

Je suis un homme. Je m'appelle Ahmed selon la tradition de notre prophète. Et je

---

<sup>64</sup> Ben Jelloun, Tahar, *L'Enfant de sable*, op. cit., pp. 49-50.

demande une épouse. Nous ferons une grande fête discrète pour les fiançailles. Père, tu m'as fait homme, je dois le rester. Et, comme dit notre Prophète bien-aimé, « un musulman complet est un homme marié.<sup>65</sup>

L'issue de cette conversation entre le père et le fils traduit la tournure vertigineuse que va prendre la falsification de la vérité. Le Hadj est pris dans son propre piège : son acte de falsification de la vérité fait boomerang. En effet, pour avoir changé sa fille en garçon, il doit répondre, au nom d'une loi musulmane qui structure tout mâle, aux obligations inhérentes à sa condition d'homme. Du fait qu'Ahmed est fait homme, il doit prendre femme. Le prophète l'a dit, il doit en être ainsi.

Ahmed a donc adhéré à cette vérité truquée et semble s'y plaire. Au demeurant, il invite son père à en faire autant. Lorsque sa mère le traite de « monstre », parce qu'il veut épouser sa cousine infirme, Fatima, il lui objecte de bonnes raisons, non sans la renvoyer à sa responsabilité dans ce qu'il est devenu : « je suis ton fils, ni plus ni moins [...] – Je ne fais que vous obéir ; toi et mon père, vous m'avez tracé le chemin [...] »<sup>66</sup> Ces propos sont révélateurs, car Ahmed est devenu l'homme que son père et sa mère ont souhaité, l'être qu'ils ont fabriqué. Cependant, ils n'avaient pas envisagé ce retournement de situation. En voulant tromper le destin, ils ont bouleversé l'ordre normal des choses et se voient obliger d'assumer la responsabilité de leur acte. Hadj Ahmed Souleïmane comprend, à ses dépens, qu'il n'aurait pas dû se livrer à une telle entreprise. Son mensonge s'est finalement retourné contre lui ; il n'a plus d'autre choix que celui de perpétuer ce mensonge-vérité : il doit accepter de marier son « fils ».

Toutefois, doit-on voir, à travers les propos d'Ahmed, la radicalité d'un processus de masculinisation ? Cette démarche se fera-t-elle sans heurts ? C'est ce que la section suivante nous permettra de comprendre.

### *1. 1. c. Des résistances d'un corps désavoué*

S'il est vrai qu'Ahmed fini par accepter qu'il est ce qu'il n'est pas en réalité – un homme : il n'est que le fruit de l'invention éhontée de son père et sa mère –, son corps n'y adhère pas béatement. L'illusion de sa masculinité s'estompe, et son corps cesse de s'accommoder du silence auquel il a été soumis et dans lequel il semble finalement se complaire. En voici la preuve :

---

<sup>65</sup> Ben Jelloun, Tahar, *L'Enfant de sable*, op. cit., p. 51.

<sup>66</sup> *Idem*, p. 52.

Je suis et ne suis pas cette voix qui s'accommode et prend le pli de mon corps, mon visage enroulé dans le voile de cette voix, est-elle de moi ou est-ce celle du père qui l'aurait insufflée, ou simplement déposée pendant que je dormais? Tantôt je la reconnais, tantôt je la répudie, je sais qu'elle est mon masque le plus fin, le mieux élaboré, mon image la plus crédible<sup>67</sup>

Il apparaît qu'Ahmed est une évidence érigée sur un sol fragile ; il est un homme dont l'enveloppe charnelle est celle d'une femme. De ce fait, il ne saurait résister aux sollicitations de ce corps, où se blottit l'ego étouffé de sa nature réelle, c'est-à-dire sa féminité. D'ailleurs, l'illustration que fait ce passage rend bien compte de la conflictualité de son être, sinon du caractère problématique de son sexe. Autrement dit, le conflit intérieur d'Ahmed explique la résistance d'un corps qui ne parvient plus à tolérer le silence qui lui est infligé ; c'est un corps qui vit, qui entend faire valoir son droit d'exister, sa différence, pour ne pas dire sa vérité : le corps refuse d'être désavoué.

Ô mon Dieu cette vérité me pèse! Dure exigence! Dure rigueur. Je suis l'architecte et la demeure; l'arbre et la sève; moi et un autre; moi et une autre. Aucun détail ne devrait venir, ni de l'extérieur ni du fond de la fosse, perturber cette rigueur. Pas même le sang. Et le sang un matin a taché mes draps. Empreintes d'un état de fait de mon corps enroulé dans un linge blanc, pour ébranler la petite certitude, ou pour démentir l'architecte de l'apparence.<sup>68</sup>

La ductilité de l'être d'Ahmed montre sa précarité et traduit, par ricochet, un profond malaise. En effet, le personnage du récit voit toute son existence se réduire à cette question shakespearienne « être ou ne pas être » ; d'ailleurs, la question peut être plus complexe, dans la mesure où il s'agit de savoir si l'on peut à la fois être et ne pas être. Mais, la réponse ne laisse pas moins perplexe, ce d'autant plus que la narration débouche sur un renoncement à la compréhension de l'histoire d'Ahmed.

Pour revenir sur la dualité qui caractérise désormais l'existence de l'auteur supposé du « journal », Ahmed, nous pouvons dire que l'apparition du sang marque une sollicitation plus que violente de la vérité, un conflit tyrannique entre le corps simulé d'un homme et la profondeur d'un corps féminin qui brûle de s'affirmer pleinement. A ce qu'il semble, le sang met en lumière la facticité d'Ahmed en tant qu'homme, lui révélant ainsi son identité profonde, en l'occurrence son incontestable féminité. C'est certainement ce qui l'amène à rompre le silence sur sa dualité et à désirer fortement la rencontre de cet être qu'un énorme

---

<sup>67</sup> Ben Jelloun, Tahar, *L'Enfant de sable*, op. cit., p. 45.

<sup>68</sup> *Idem*, p. 46.



mensonge n'a cessé de cacher, même à ses yeux. Les propos ci-dessous sont révélateurs de cet éveil à la vérité :

C'était bien du sang; résistance du corps au nom ; éclaboussure d'une circoncision tardive. C'était un rappel, une grimace d'un souvenir enfoui, le souvenir d'une vie que je n'avais pas connue et qui aurait pu être la mienne.<sup>69</sup>

La résistance semble obéir ici à la logique d'une greffe, notamment quand cette opération se solde par un échec : l'image de la femme, sur laquelle les parents ont greffé celle de l'homme, a été rejetée. Ce rejet explique l'incompatibilité pour une femme d'être un homme, et inversement ; bien plus, il traduit le risque encouru lorsqu'on a l'outrecuidance de modifier l'équilibre des choses.

La vérité ne pouvait donc être étouffée indéfiniment. Le corps féminin d'Ahmed apparaît comme une « grimace », une voix qui surgit des profondeurs de son être. L'apparition de ces signes vient rendre justice à la vérité et confondre les certitudes fébriles, voire inquiétantes d'un système machiste. Il s'en suit que la défiguration de la vérité entraîne un bouleversement de l'identité d'Ahmed. Bien plus, elle occasionne l'émergence d'une profusion de discours qui ne parviendront qu'à désigner un être inconsistant, une identité de sable. Peut-être est-ce pour cette raison que la polémique, comme nous le verrons plus amplement dans la deuxième partie, l'emporte sur toute possibilité de compromis.

La section suivante, qui s'attèle à montrer le caractère polémique, voire polémiste que revêt le discours sur l'identité et la vie d'Ahmed, nous permettra d'observer la difficulté de statuer sur ce qui est vrai et ce qui est faux. Les conteurs, garants présumés de la vérité dans cette histoire, nous révéleront non pas la Vérité mais leur vérité. C'est du reste ce qui justifie le titre de la section ci-dessous : « identité controversée ».

#### *1. 1. d. L'identité controversée*

Dans *L'Enfant de sable*, l'identité d'Ahmed donne lieu à une controverse ; les conteurs ne s'accordent pas sur ce qu'il a été réellement. A ce titre, il est difficile de dire qu'ils rapportent la vérité. Les faits qu'ils relatent ne sont que des versions différentes de son histoire, que chacun d'eux prétend d'ailleurs tirer de son « Journal », le livre du secret. Nous dénombrons ainsi sept conteurs.

---

<sup>69</sup> Ben Jelloun, Tahar, *L'Enfant de sable*, *op. cit.*, p. 46.

Le premier conteur est anonyme. Il dit avoir reçu le manuscrit des mains d'Ahmed : « Il me l'avait confié juste avant sa mort »<sup>70</sup>

Le second conteur est Abel Malek. Celui-ci est le frère de Fatima. C'est sa filiation avec cette dernière qui garantit l'authenticité de son récit.

Salem est le troisième conteur. C'est lui qui donne les circonstances de la mort de Si Abdel Malek, accablé par la tristesse.

On a trouvé son corps près d'une source d'eau tarie. Il serait contre sa poitrine un livre, le manuscrit trouvé à Marrakech et qui était le journal intime d'Ahmed-Zahra. La police laissa son corps à la morgue le temps réglementaire, puis le mit à la disposition de la faculté de médecine de la capitale. Quant au manuscrit, il brûla avec les habits du vieux conteur. On ne saura jamais la fin de cette histoire.<sup>71</sup>

Noir et fils d'un esclave originaire du Sénégal, ramené par un « négociant au début du siècle », Salem devient conteur, il vient supplanter Si Abdel Malek. Son récit nous donne des informations qui remettent en cause ce que nous savions jusqu'ici.

En effet, la version de Salem nous apprend que le fils de Hadj Ahmed Souleïmane s'appellerait, tantôt Ahmed-Zahra, tantôt « Lalla Zahra »<sup>72</sup>. La vérité sur sa vie fait problème, car les informations sur son sexe demeurent contradictoires, sinon douteuses. Les propos de Salem sont, du reste, révélateurs de l'ambiguïté identitaire d'Ahmed : « [Zahra] n'était plus un homme ; elle n'était plus une femme, mais une bête de cirque que la vieille exhibait dans une cage ». Le mystère semble s'épaissir davantage dans cette version de l'histoire relatée par ce conteur noir, qui nous présente un personnage à la merci de deux personnages grotesques et rustres – Abbas et sa mère.

Un jour [Abbas] a défoncé la porte, réveillant les filles qui tenaient compagnie à Zahra. Il les a chassées et est resté seul avec elle. Son séroual était ouvert, d'une main il tenait son sexe, de l'autre un couteau. Il hurlait, demandait à Zahra de se laisser faire : « Par derrière, imbécile, donne-moi ton cul, c'est tout ce que tu possèdes, tu n'as pas de poitrine, et ton vagin ne m'inspire pas. Donne ton derrière... Ça va être ta fête. Tu fais ça toute seule, je vais t'apprendre comment on fait à deux »<sup>73</sup>

Selon Salem, Ahmed qui « n'avait plus de masque pour se protéger » est devenu une femme, un objet sexuel pour satisfaire aux besoins du pervers Abbas. Ce dernier le brutalise, l'insulte, le traite sans égards et lui inflige des traitements inhumains. D'ailleurs ses mots sont

---

<sup>70</sup> Ben Jelloun, Tahar, *L'Enfant de sable*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>71</sup> *Idem*, p. 136.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 142.

très durs, crus et méprisants à l'égard d'Ahmed. L'identité de celui-ci est en effet reniée, si elle n'est pas réduite à son « cul » : le « vagin » qui permet de la ranger dans la catégorie des femmes est jugé insignifiant, sinon inexistant ; sa poitrine non plus n'existe pas. Elle n'a donc rien de féminin. L'acte de sodomisation marque le comble de la négation de la féminité d'Ahmed, puisque tout ce qu'il y a de féminin en lui n'intéresse aucunement Abbas qui préfère le « derrière » au vagin. Bien au-delà, la mère d'Abbas, plus perverse que son fils, accentue cette négation de la féminité d'Ahmed.

Elle tenait à la laver elle-même une fois par semaine. Tout en lui versant de l'eau sur son corps, elle la caressait, tâta son sexe et lui disait des méchancetés : « Heureusement que nous sommes là. Nous t'avons sauvée ! tu as usurpé toute une vie l'identité de quelqu'un d'autre, probablement celle d'un homme que tu as assassiné. A présent, tu à intérêt à obéir et te laisser faire. Je ne vois pas ce que mon imbécile de fils te trouve. T'as pas de poitrine, tu es maigre, tes fesses sont menues et creuses, même un garçon est plus bandant que toi. D'ailleurs quand je passe ma main sur ta peau, je ne sens rien. C'est du bois. Alors qu'avec les autres filles, même les plus laides, j'ai du plaisir.<sup>74</sup>

S'il est une constante dans les traitements infligés à Ahmed, c'est dans la cruauté de ses bourreaux à son égard qu'il est possible de l'observer ; ces derniers n'acceptent nullement sa féminité. Nous notons, cependant, une différence d'approche. Si Abbas refuse à Ahmed sa féminité, c'est pour ne valoriser que son apparence masculine ; en revanche, la mère va plus loin. Elle le prive à la fois de sa féminité et de sa masculinité supposée.

Dans le discours de la mère, Ahmed apparaît comme un être étrange qui n'est ni apparenté au genre féminin, ni apparenté au genre masculin. En effet, si pour Abbas c'est le « derrière » d'Ahmed qui réveille ses appétits libidineux, pour sa mère ce corps ne lui fait aucun effet : Ahmed n'a pas de « poitrine », il est « maigre », ses « fesses sont menues et creuses » comme un garçon. Pourtant, la mère d'Abbas le préfère à un (vrai) garçon, qui serait, lui, « plus bandant ». L'autre embarras de la mère d'Abbas est qu'Ahmed, qui a l'air d'une fille, ne lui donne aucune envie ; elle préfère encore les filles les plus laides qui lui donneront du plaisir.

L'identité d'Ahmed lui est doublement refusée ; il serait donc, comme l'a dit sa mère dans un passage précédent, un monstre, d'autant qu'il ne suscite aucune sensation, aucun sentiment humain. Il est aussi insensible qu'un « bois », ce qui peut du reste justifier la monstruosité de la mère d'Abbas. Celle-ci le traite avec la froideur qu'il lui inspire.

Cette version de l'histoire racontée par Salem montre, effectivement, un personnage

---

<sup>74</sup> Ben Jelloun, Tahar, *L'Enfant de sable*, op. cit., p. 143.

mi-homme, mi-femme ; autrement dit, Ahmed est désigné comme un être atypique, ayant subi des traitements atroces. Mais ce récit ne mérite aucune caution, dans la mesure où Salem reconnaît qu'il n'est qu'un usurpateur. Lorsqu'il dit : « En vérité, je soupçonne plus que je ne sais »<sup>75</sup>, il contrefait l'histoire d'Ahmed, il la dénature à sa guise pour satisfaire ses fantasmes. C'est du moins la critique qu'Amar, le quatrième conteur, fait de ce récit : « Je suis sûr que tu as tout inventé et que tu t'es identifié aussi bien à Abbas qu'à la malheureuse Zahra. Tu es un homme pervers. Tu rêves de violer les jeunes filles ou les garçons [...]. »<sup>76</sup>

Le récit d'Amar prend l'allure et le ton d'un rectificatif :

Moi, je ne l'appellerai pas Zahra. Parce que sur le manuscrit il signait par son unique initiale, la lettre A. Bien sûr ce pourrait être Aïcha, Amina, Atika, Alia, Assia... mais admettons qu'il s'agit d'Ahmed.<sup>77</sup>

La première rectification se situe au niveau du nom. Rien n'est moins sûr que le nom que l'on a attribué au personnage du journal intime, selon Amar. Dans le conte de ce dernier, le nom Ahmed est le fait d'une coïncidence. Celle-ci est due à l'initiale, la lettre A, par laquelle l'auteur du journal signait son manuscrit. Comme le dit Salem, il aurait pu se faire appeler Aïcha, Amina, Alia ou encore Assia. Cette correction vient illustrer le caractère controversé de l'identité d'Ahmed. La réponse à la question « qui est Ahmed ? » tarde encore à résonner, comme l'illustre ce passage :

[Ahmed] se dit qu'il n'avait de place ni dans la vie dans la mort, exactement comme il avait vécu la première partie de son histoire, ni tout à fait homme ni tout à fait femme. Il n'avait plus d'énergie, plus de force pour supporter son image. Le plus dur, c'est qu'il ne savait plus à quoi ni à qui il ressemblait.<sup>78</sup>

Cet extrait révèle qu'Ahmed est au bord du précipice. Sa condition, qu'il semblait avoir bien acceptée, échappe à son contrôle. Le conflit n'est plus extérieur, il devient intérieur. Il est devenu un foyer de tension ; il se bat donc contre lui-même.

Néanmoins, nous notons un point commun au récit d'Amar et à celui de Salem : l'identité d'Ahmed est inqualifiable, sinon insaisissable. Et c'est justement parce que celui-ci ne sait plus ce qu'il est qu'Amar donne une teinte tragique à son récit ; en effet, l'histoire d'Ahmed met non seulement en évidence l'écartèlement d'un personnage condamné par l'égoïsme de son père, mais également l'erreur d'un système misogyne qui intronise la

---

<sup>75</sup> Ben Jelloun, Tahar, *L'Enfant de sable*, op. cit., p. 139.

<sup>76</sup> *Idem*, p. 144.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 150.

tragédie de la vérité.

Fatouma, quant à elle, ne vient pas dissiper le brouillard qui enveloppe l'identité d'Ahmed. Elle s'identifie à lui.

Entre temps j'avais perdu le grand cahier où je consignais mon histoire. [...] j'avoue avoir pris du plaisir à écouter le conteur, puis vous. J'ai eu ainsi le privilège, vingt ans plus tard, de revivre certaines étapes de ma vie.<sup>79</sup>

Ainsi que nous l'annoncions, le récit de Fatouma ne vient pas dissiper le brouillard qui couvre déjà l'identité d'Ahmed ; dans sa version, l'auteur du journal intime, Ahmed, est de sexe féminin, puisqu'elle s'identifie à lui. Il s'agit d'un récit de légitimation, car Fatouma retrace son parcours et dit ses pérégrinations depuis vingt ans. En outre, « Le Troubadour aveugle », conteur de la pénultième histoire, se révèle être le maître de la fantaisie narrative et de la contrefaçon de la vérité.

Sachez simplement que j'ai passé ma vie à falsifier ou altérer les histoires des autres... qu'importe d'où je viens et je ne saurais vous dire si mes premiers pas sont imprimés sur la boue de la rive orientale ou de la rive occidentale du fleuve. J'aime inventer mes souvenirs. Cela dépend du visage de mon interlocuteur.<sup>80</sup>

A l'instar du conteur Salem, le Troubadour aveugle fait de la falsification, voire de la fantasmagorie la matrice de son récit. La vérité ne fait pas partie de ses préoccupations majeures – comme le premier falsificateur, le Hadj, il en fait un souci mineur. En revanche, escamoter l'histoire d'Ahmed semble être un plaisir dont il peut se priver. D'où la divagation, le culte du mensonge dont il se vante d'ailleurs, en ces termes : « Quand je lis un livre, je m'installe dedans. C'est mon défaut. Je vous ai dit tout à l'heure que j'étais un falsificateur, je suis le biographe de l'erreur et du mensonge. »<sup>81</sup> Toutes ces versions rivales rendent problématiques la véritable identité d'Ahmed ; bien plus, elles n'éclairent guère sur les raisons de cette concurrence qui sacrifie la vérité au profit du mensonge.

Fruit de l'imaginaire de son père et de la communauté masculine, l'identité d'Ahmed est un édifice érigé sur fond de controverse, sur un sol mouvant : il est un « enfant de sable », l'emblème d'une vérité sans épaisseur. Cependant, les choses ne demeurent pas ainsi, car dans *La Nuit sacrée*, le personnage de *L'Enfant de sable* cesse de vivre par procuration, puis décide de conquérir son identité niée et de restaurer la vérité sur son être bafoué.

---

<sup>79</sup> Ben Jelloun, Tahar, *L'Enfant de sable*, op. cit., p. 161.

<sup>80</sup> *Idem*, p. 171.

<sup>81</sup> *Ibidem*, pp. 172-173.

## 1. 2. La reconquête identitaire dans *La Nuit sacrée*

La narration, dans *L'Enfant de sable*, s'achève sur l'impossibilité d'identifier Ahmed. Il n'est ni homme, ni femme : son androgynie ou son caractère asexué fait de lui un monstre. Le récit dans *La Nuit sacrée* reprend l'histoire à son point de chute, pour rétablir la communication avec l'auditoire dispersé par la confusion des conteurs dans le précédent roman, fait de la restauration de la vérité son projet principal.

### 1. 2. a. *L'éveil d'une conscience au désir de liberté*

« Ce qui importe c'est la vérité »<sup>82</sup>, ainsi commence le récit dans *La Nuit sacrée*. Le désir de vérité est ce qui semble travailler la toile romanesque. La prise de parole du personnage de *L'Enfant de sable* et surtout le *mea culpa* d'un père agonisant rendent bien compte de cette volonté de restaurer la vérité, de fermer la brèche qui a causé tant de désastre dans la vie du personnage que l'on a désigné sous le nom d'Ahmed. Voici donc les derniers propos du père :

Mais avant, accorde-moi la grâce de l'oubli. C'est le pardon. Tu es libre à présent. Va t'en, quitte cette maison maudite, fais des voyages, vis ! Vis !... et ne retourne pas pour voir le désastre que je laisse. Oublie et prends le temps de vivre... oublie cette ville... en cette nuit j'ai su que ton destin serait meilleur que celui de toutes les femmes de ce pays. Je suis lucide, je n'invente rien. Je vois ton visage auréolé d'une lumière extraordinaire. Tu viens de naître, cette nuit, la vingt-septième... Tu es une femme...<sup>83</sup>

Ce passage nous plonge dans une atmosphère de confession où le père, contrit, semble demander à son enfant l'absolution de ses fautes : « accorde-moi la grâce », « pardon », ces termes montrent qu'il s'agit bien d'une prière, d'un appel à la miséricorde lancé par le patriarche, avant d'expirer. Mais, au-delà du statut d'homme repenté que ce passage confère au père, celui-ci y apparaît sous un visage divin ; car, comme le créateur, il change, à nouveau, la trajectoire de l'existence d'Ahmed. En d'autres termes, il délie le destin de ce dernier, lui rendant ainsi sa féminité. Pour ainsi dire, Ahmed meurt la vingt-septième nuit, pour que naisse Zahra ; comme il le déclare : « Tu es une femme ».

C'est le père qui est la cause du préjudice, c'est également lui qui en acte la réparation.

---

<sup>82</sup> Ben Jelloun, Tahar, *La Nuit sacrée*, op. cit., p. 5.

<sup>83</sup> *Idem*, p. 33.

Autrement dit, la disparition du patriarcat, le mâle dans toute sa splendeur, est le gage de libération de la femme. Ahmed recouvre – institutionnellement – son statut de femme qu’à la mort de son père : il meurt avec son père, et fait place à Zahra. Le destin de celle-ci ainsi que sa prise de parole étaient emprisonnés dans le secret entretenu par son père : c’est lui qui décrète la séquestration (Ahmed), sinon la mort symbolique de la femme qu’elle est en vérité ; c’est également lui qui en formule la libération (Zahra), même si, comme nous le verrons, il ne s’agit que d’une liberté sur parole.

La (re)conquête de soi et de la vérité passe par l’oubli. C’est d’ailleurs cette injonction que le Hadj, au seuil de la mort, fait à Zahra : « oublie et prends le temps de vivre ». Celle-ci doit tout oublier pour être libre, pour être autre chose qu’Ahmed. Le refoulement ou la rature du passé – quelque nom qu’on lui donne, il s’agit de faire dos au passé, d’oublier – constitue le salut de Zahra.

### *1. 2. b. La rature du passé*

Zahra doit nécessairement oublier son passé, soustraire sa volonté à tout ce qui serait susceptible de l’empêcher d’assumer sa féminité. Elle découvre la liberté et en fait l’expérience. La rature du passé est la première étape de son apprentissage. Sa détermination se lit à travers le passage suivant :

Je luttais en silence, sans rien laisser apparaître, pour sortir une fois pour toutes de ce labyrinthe malsain. Je me battais contre la culpabilité, contre la religion, contre la morale, contre les choses qui menaçaient de resurgir, comme pour me compromettre, me salir, me trahir et démolir le peu que j’essayais de sauvegarder dans mon être.<sup>84</sup>

La liberté, Zahra doit la conquérir, au prix d’une lutte acharnée contre les démons de son passé. La culpabilité, la morale, la famille et tout ce qui peut lui rappeler son identité fictive ne doivent en aucun cas contrevenir à la découverte, sinon à la reconstitution de sa personne ; par conséquent, tout ce qui peut constituer un obstacle à cette quête de soi doit être démolé, toute trace de son passé sombre doit être gommée. C’est pour cette raison que l’oubli du passé s’accommode bien de la fuite.

---

<sup>84</sup> Ben Jelloun, Tahar, *L’Enfant de sable*, op. cit., p. 85.

### 1. 2. c. *La Fuite du passé*

Pour se débarrasser de son ancien statut androgyne, Zahra, la narratrice de *La Nuit sacrée* doit mourir à son milieu habituel ; elle doit s'arracher au monde qui l'a condamnée à une longue errance. La fuite symbolise une sorte de nouveau départ, elle permet au personnage d'espérer. Il s'agit donc d'une renaissance, laquelle est fort bien illustrée par ce voyage dont le terme est un village hors du temps et de l'espace, un univers enchanteur, « une république rêvée »<sup>85</sup> où ne peuvent vivre que ceux qui se résolvent à l'oubli :

Ici, ce qui nous est commun c'est que nous venons tous d'une souffrance, d'une injustice ; nous avons la chance d'arrêter le temps et de réparer les dégâts. En fait ce village est un navire. Il vogue sur des eaux tumultueuses. Nous n'avons plus aucun lien avec le passé, avec la terre ferme. Le village est une île.<sup>86</sup>

Il apparaît dans cet extrait que c'est l'oubli qui préside à tout dans ce village atemporel. Celui-ci apparaît comme une possibilité pour Zahra de balayer du revers de la main toutes les incohérences de son ancienne vie, afin de s'autodéterminer et de s'assumer pleinement. Cette « république rêvée », emblème de la liberté, est la seconde étape que Zahra gravit pour reconquérir sa féminité. De fait, elle échappe aux turpitudes de sa vie passée, vie tout aussi tumultueuse que les eaux que domine le « navire », village de l'oubli situé à l'abri des erreurs du temps.

Cependant, la reconquête identitaire de Zahra ne saurait être complète sans l'assomption de ses attributs femelles. En effet, nous avons vu dans les passages précédents, notamment dans le récit de Salem, qu'Abbas et sa mère lui refusent toute féminité, niant ses attributs femels. La troisième étape consiste à rétablir, à recouvrer cette féminité niée.

Il me prit par les hanches. Sa langue parcourait ma nuque, puis mes épaules ; il s'agenouilla. Je restai debout. Il embrassa mes reins. Ses mains étaient toujours sur mes hanches. Avec ses dents il dénoua mon saroual. Son visage en sueur ou en larmes était plaqué contre mes fesses. Il délirait. D'un geste brusque il me mit à terre. Je poussai un cri bref. Il mit sa main gauche contre ma bouche. Avec l'autre il me maintenait face à terre. Je n'avais ni la force ni l'envie de résister. Je ne pensais pas ; j'étais libre sous le poids de ce corps fiévreux. Pour la première fois un corps se mêlait au mien. Je ne cherchais même pas à me retourner pour voir le visage. Tous mes membres vibraient.<sup>87</sup>

Zahra recouvre ici son corps ; celui-ci est plein de vie, elle le sent et est en parfaite osmose avec lui. Il ne s'agit plus de ce corps repoussant et déprécié, aussi bien par Abbas que

---

<sup>85</sup> Ben Jelloun, Tahar, *La Nuit sacrée*, op. cit., p. 41.

<sup>86</sup> *Idem*, p. 43.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 62.



par sa mère. Le corps de Zahra, l'affranchie et la femme redécouverte, est celui là qui est apprécié à sa juste valeur : il est désir d'être, il est le désir même dans tous ses états. Il est à la fois doux et violent, comme nous le montre le passage ci-dessus. Zahra découvre donc les joies de la féminité par l'acte sexuel, un plaisir qui lui avait été refusé jusqu'ici, et dont elle accepte la médaille et le revers. Pour elle, point besoin d'en être privé ; quelle que soit la manière dont elle découvre son sexe, l'important est de se savoir exister, de se savoir femme, une femme désirée. Elle devient à la fois une femme désirée et une femme qui désire. Le reste n'a guère d'intérêt ; c'est du moins ce qui ressort de ses propos lorsqu'elle dit dans l'extrait cité ci-dessus : « Je n'avais ni la force ni l'envie de résister » et « Je ne cherchais même pas à me retourner pour voir le visage ».

L'acte sexuel, fût-il brutal, constitue pour Zahra l'étape la plus importante dans le processus de féminisation. Le viol lui ouvre la voie de la féminité, dès lors qu'il libère ses pulsions libidinales. On peut donc dire que le cheminement de Zahra vers la reconquête de son identité s'est articulé autour de trois séquences, à savoir l'épuration de son histoire, la recherche d'un univers vital pur – la « république rêvée » – et la reconquête de son corps. Pourtant, cette reconquête ne tarde pas à montrer ses limites ; le passé finit par prendre sa revanche sur elle. La résurgence des fantômes de son passé vient à la fois ruiner ses efforts et renouveler son martyre.

### I. 1. 3. Le destin tragique de la vérité

*La Nuit sacrée* met en évidence les attermoissements de Zahra après la mort de son père. La liberté qui lui est promise ne cesse de se dérober à sa présence, ce qui rappelle Tantale et Prométhée<sup>88</sup> face au supplice que les dieux olympiens leur avaient infligé. En effet, sa condition semble être régie par un *fatum* dont elle perçoit l'ouvrage. Le passage ci-après se donne à lire comme une sorte de prémonition, une certaine lucidité par rapport à l'issue d'un combat perdu d'avance.

La seule passion que j'avais connue, c'était celle que j'avais pour mon père. Je l'avais menée jusqu'au bout, jusqu'à la haine, puis la mort et la haine après la mort. Mais elle avait tout détruit sur son passage. Le malheur est la substance même de toute passion. Il en est le noyau, le moteur et la raison. On ne le sait pas au début. C'est plus tard, quand la bourrasque a fait son travail, qu'on découvre que le malheur a lui aussi fait son ouvrage.<sup>89</sup>

Nous pouvons voir ici que l'ombre du père, le falsificateur de l'identité de Zahra, plane encore. Autrement dit, le passé résiste à toute forme de remède : ni la rature, ni la fuite ne parviennent à l'évincer. Elle est chassée du « jardin parfumé » parce qu'on la soupçonne de porter les marques de l'erreur et du temps. D'ailleurs, il n'est guère surprenant de lire dans l'extrait ci-dessus qu'elle a conscience que son destin est déjà scellé. Aussi bien dans la deuxième phrase où il est question d'une passion presque mortifère que dans la dernière phrase, fort révélatrice, où la fatalité est en charge. Zahra est donc en sursis, sa libération est prorogée et son bonheur, ainsi que nous allons le démontrer dans la section suivante, se heurtera à la méprise du mirage.

---

<sup>88</sup> Dans la mythologie grecque, tous les personnages qui se sont illustrés par des actes démesurés, défiant ainsi la volonté des dieux (*hybris*), étaient frappés de malédiction. Tantale, Sisyphe et Prométhée en sont l'illustration.

<sup>89</sup> Ben Jelloun, Tahar, *La Nuit sacrée*, *op. cit.*, p. 92.

## I. 1. 4. Les mirages de la félicité

La rencontre de l'Assise et de son frère, le Consul, après l'expulsion du « jardin parfumé », est un espoir pour Zahra. A travers son récit, cette dernière présente ces deux personnages comme des êtres atypiques, dont la complicité et la perversité rappellent le couple Abbas et sa mère dans *L'Enfant de sable*.

Comment était-ce possible ? Cet homme si fin, si intelligent, réduit à l'état d'enfance dans les bras de cette femme ! Pendant qu'il tétait elle lui massait les pieds et les jambes. Il devait passer par tous les détours pour satisfaire son besoin.

Lorsque je les vis sortir tous deux enveloppés dans de grandes serviettes, je compris qu'un pacte secret les unissait jusqu'à la mort. Ils étaient heureux et reposés.<sup>90</sup>

Les relations incestueuses que l'Assise entretient avec son frère sont pour le moins troublantes aux yeux de Zahra. Cet épisode de *La Nuit sacrée* donne d'ailleurs la forte impression de revivre un scénario déjà vécu dans *L'Enfant de sable*, entre Abbas et sa mère, ainsi que l'illustre le passage suivant :

Abbas était la crapule intégrale. [...] avec sa mère il entretenait une relation étrange. Il dormait souvent dans le même lit qu'elle, posant la tête entre ses seins. On dit qu'il n'avait jamais été sevré du sein, et que sa mère avait continué de l'allaiter jusqu'à un âge avancé, bien au-delà de la puberté. Sa mère l'aimait avec violence.<sup>91</sup>

L'Assise et le Consul rappellent fort bien Abbas et sa mère. Le vice est bien l'élément récurrent et observable à travers ces deux couples ; ils sont tous liés par une espèce de secret, un pacte que personne ne peut violer. La présence de Zahra aussi bien dans le récit de Salem dans *L'Enfant de sable* que dans celui de Zahra elle-même dans *La Nuit sacrée* entre en résonance avec l'idée d'une irréversibilité du temps. Aussi, ne serait-il pas hasardeux d'appréhender l'Assise et le Consul comme un passé qui refait surface, pour à nouveau hanter la vie de la narratrice. En effet, pour avoir troublé l'équilibre du couple par son apparition, elle va pousser l'Assise à déclencher la mise en route de son destin ; la sœur du Consul décide de lever la trappe du temps, pour libérer tous les démons enfermés dans le passé de son hôte, la fille du Hadj Ahmed Souleïmane, qui est devenue sa rivale. C'est d'ailleurs l'Assise qui fait renaître l'oncle du passé :

Je tombai et me retrouvai nez à nez avec mon oncle, le père de Fatima, l'avare dont mon père m'avait dit de me méfier. [...]Moi, je fus submergée d'une foule d'images

<sup>90</sup> Ben Jelloun, Tahar, *La Nuit sacrée*, op. cit., p. 91.

<sup>91</sup> Ben Jelloun, Tahar, *L'Enfant de sable*, op. cit., p. 141.

et de pensées. J'étais prise par leur flot et je savais que ma main était mue par l'énergie de Fatima, puis par celle de mon père et de ma mère et de tous ceux qui avaient été un jour victimes de la méchanceté de cet homme.<sup>92</sup>

Comme l'illustre ce passage, l'oncle surgit du passé avec tout son cortège de haine et de blessures ; les cicatrices du passé, à peine fermées, se rouvrent : les humiliations de sa mère qui ne pouvait donner un fils à son père, les manœuvres de ce dernier qui ont changé la trajectoire de sa vie, tous ces affronts, Zahra les lui fait payer, en l'assassinant. C'est du reste ce crime qui va davantage l'arracher à la paix fragile qu'elle s'était procurée. L'apparition de ses sœurs ne fera qu'accentuer cette déstabilisation.

Alors que je pensais être délivrée de mon passé au point où je ne me souvenais plus des visages des uns et des autres, mes sœurs, au nombre de cinq [...] débarquèrent dans un défilé où le grotesque l'emportait sur le ridicule. [...] Elles étaient toutes habillées de la même façon : chemise blanche, cravate et djellaba noire, capuchon relevé sur la tête, une moustache dessinée au crayon noir, des lunettes de soleil. Elles se présentaient à moi, l'une après l'autre. Elles portaient chacune un sac en plastique. Tout semblait identique et soigneusement mis en scène.<sup>93</sup>

Cet extrait illustre bien la surprise de Zahra. Celle-ci croyait avoir laissé son passé derrière elle, mais elle se voit à nouveau aux prises avec lui. Cette fois le passé est incarné par ses sept sœurs venues lui raviver la blessure déjà rouverte par l'oncle, le père de Fatima. En effet, la scène décrivant l'apparition des sœurs donne la mesure d'un fâcheux dénouement de l'histoire de l'héroïne de *La Nuit sacrée*. Il suffit de s'attarder sur la description que cette dernière en fait pour s'en apercevoir. Elles sont vêtues à l'identique : « chemise blanche », « cravate et djellaba noire », « capuchon relevé sur la tête », « une moustache dessinée au crayon noir », « des lunettes de soleil » révèlent le caractère grotesque de la scène.

Pourtant, cet accoutrement, loin de traduire les joies des retrouvailles entre les sœurs, semble être le présage d'un rituel « soigneusement » orchestré. Ce ne serait certainement pas exagérer de voir qu'à travers la récurrence de la couleur « noir », se traduit une volonté pour la narratrice de faire coexister deux atmosphères contradictoires. En effet, Zahra montre dans l'extrait cité ci-dessus le caractère grotesque de la situation qu'elle décrit, pour donner du relief à la dimension lugubre vers laquelle va basculer sa vie.

Souvenons-nous que dans *L'Enfant de sable*, les sept sœurs étaient exaspérées par l'autorité de leur frère présumé, « Ahmed ». L'idée de savoir qu'il n'était qu'un des leurs suffit pour faire naître un sentiment vindicatif, ainsi que le passage ci-après le montre.

---

<sup>92</sup> Ben Jelloun, Tahar, *La Nuit sacrée*, op. cit., pp. 140-141.

<sup>93</sup> *Idem*, p. 155.

Tu as ruiné toute la famille. Alors il faut que tu paies. Rappelle-toi, tu n'es qu'un trou entouré de deux jambes maigrichonnes. Et ce trou on va le boucher définitivement. On va te faire une petite circoncision, on ne va pas simuler, ce sera pour de bon, il n'y aura pas de doigt coupé, non, on va te couper le petit chose qui dépasse, et avec une aiguille et du fil on va museler ce trou. On va te débarrasser de ce sexe que tu as caché. La vie sera plus simple pour toi. Plus de désir. Plus de plaisir.<sup>94</sup>

Les propos des sœurs sont loin d'être amicaux pour Zahra ; tout donne raison à une conspiration, une vengeance bien mûrie. Des termes et expressions tels que, « il faut que tu paies », « Rappelle-toi », « on va », « on ne va pas » donnent un éclairage sur une opération dont le but a consisté à justifier l'acte qui va être posé, à corriger une erreur. Et ici l'erreur, nous la connaissons, c'est la circoncision – simulée – d'Ahmed. Puisque ce dernier n'a jamais existé, n'a jamais été circoncis et qu'en réalité il est une femme, il doit donc connaître non pas le bonheur de l'être, mais le malheur d'en être une, celui qu'elles ont toujours connu : l'excision, sinon la circoncision consacrée aux femmes.

Le musellement du « trou » a pour « effet d'annuler, précise Zahra, chez les jeunes filles qui s'éveillent à la vie toute possibilité de désir et de plaisir »<sup>95</sup>. Il n'est donc plus question de simuler une circoncision en coupant le doigt comme l'avait fait le patriarche Hadj Ahmed Souleïmane, mais d'obstruer le « trou ». Cette torture que les sœurs vengeresses infligent à Zahra montre le caractère implacable du destin de Zahra.

Ainsi présentée, l'existence de la femme est comparable à une spirale ; il est difficile, voire impossible d'en sortir. C'est, du moins, sur cette note que Ben Jelloun semble finir son roman.

Nous avons dit au début de cette section que Zahra était libérée sur parole ; car son procès était à venir. Et ce sont ses sœurs – juges et parties – qui rendent le verdict. Elle n'est qu'une femme comme toutes les autres ; elle doit se résoudre au silence, accepter son destin de femme telle que la « société musulmane » l'exige.

---

<sup>94</sup> Ben Jelloun, Tahar, *La Nuit sacrée*, *op. cit.*, pp. 158-159.

<sup>95</sup> *Idem*, p. 163.

## Conclusion du chapitre 1

Le bonheur de Zahra, comme celui de la femme en pays musulman, n'est pas de tout repos, ce d'autant que le texte sacré, Le Coran, fera l'objet de manipulation de la part d'une catégorie d'hommes animés d'intentions douteuses. En cela, Zahra comme Faïza dont les fantasmes étaient « écrasés par le poids de la culture et de la religion »<sup>96</sup>, font symbole en ce qu'elles donnent à voir le triomphe d'une philosophie absurde sur la femme, une vérité étouffée et lacérée au nom d'une orthodoxie prétendument islamique qui apostasie Dieu et son prophète.

A ce propos, Djura montre que « [l'] Islam des origines ne connaît pas la ségrégation sexuelle, il ignore l'épouse diminuée et amoindrie, la jeune fille soumise et écrasée, plaïda Faouzia. »<sup>97</sup> Elle dénonce par là les déviations auxquelles se livrent certains exégètes du Saint livre et les fâcheuses conséquences qu'elles génèrent. L'eugénisme dont parle Djura est bien rendu par *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun.

La problématique dans ces textes de l'écrivain marocain consiste à attaquer les aberrations d'une culture arabo-musulmane qui avilit la femme au nom d'une conception prétendument religieuse. La relation à la vérité portée par la religion musulmane, telle que celle-ci est énoncée dans le roman, est ici dévoyée, au mépris du sexe dit faible : c'est la falsification de la vérité, nourrie par le culte d'un secret entretenu par les hommes, qui est le ferment de la précarisation de la condition de la femme. Tahar Ben Jelloun l'a donc mis en texte, en vue de trouver des réponses. Tout le récit est une question posée au lecteur pour aider à la résolution de ce malentendu.

---

<sup>96</sup> Chafik, Nadia, *Filles du vent*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 42.

<sup>97</sup> Djura, *La Saison des narcisses*, *op. cit.*, p. 53.

## Introduction

*La Virgen de los sicarios* fait l'économie de la problématique du désastre dans l'ensemble de l'œuvre de Fernando Vallejo. Tout au long de ce roman, la catastrophe est présentée comme l'essence de la Colombie. Et le projet romanesque consiste dans une argumentation éclairante sur ce qui caractérise ce pays d'Amérique du sud, tant sur le plan social que politique. La question centrale dont le roman semble être la réponse peut se formuler banalement ainsi : qu'est-ce que la Colombie ? La réponse dont nous allons dévoiler les axes thématiques, qui convergent tous vers la problématique du désastre, permettra de mieux appréhender les enjeux de la communication dans cette œuvre. Tout au long de ce chapitre, il s'agira de montrer en quoi la Colombie est perçue, par l'énonciateur du récit, comme un univers irréversiblement promis au chaos.

## 2. 1. Désastre sémantique

Le désastre est ce qui semble, de bout en bout, caractériser le propos romanesque de Vallejo. Le chaos colombien trouve son origine dans le dérèglement sémantique. Il dit à ce titre : « Tenía razón, todo el problema de Colombia es una cuestión de semántica »<sup>98</sup> [J'avais raison, tout le problème de Colombie est une question de sémantique]. Le malentendu colombien, que nous pourrions assimiler ici au désastre, participe d'une certaine fragilité sémantique. Et c'est de là qu'il faut partir pour comprendre la calamité que le narrateur relate : la vie et la mort, le bien et le mal, Dieu et le Diable, l'Homme, ne sont plus que des mots porteurs de questions dont les réponses échappent à toute inféodation à quelque norme préétablie.

### 2. 1. a. *La mort et la vie*

La mort est la chose qui, dans la Colombie des sicaires, se partage le mieux. Elle ponctue et mesure le quotidien des habitants de Medellín, au point où sa cohabitation avec la vie en rend la compréhension problématique. Ainsi que l'illustre le passage suivant, le désastre s'accommode harmonieusement de la présence, voire l'omniprésence de la mort.

Hombre vea, yo le digo, vivir en Medellín es ir uno rebotando por esta vida muerto.[...] Y así vamos por sus calles los muertos vivos hablando de robos, de atracos, de otros muertos, fantasmas a la deriva arrastrando nuestras precarias existencias, nuestras inútiles vidas, sumidos en el desastre.<sup>99</sup>

[Voyez-vous monsieur, moi je vous le dis, vivre à Medellín c'est mener une vie sans aucun but comme un mort. [...]. Et ainsi nous déambulons par ces rues, comme des morts-vivants, parlant de vols, d'attaques à main armée, d'autres morts, fantômes à la dérive entraînant nos existences précaires, nos vies inutiles, submergés dans le désastre.]

A Medellín, la vie n'est guère appréciée à sa juste valeur ; du moins, l'intérêt qu'on y accorde s'éloigne étonnamment de la valeur que le commun des mortels lui assigne. Aussi, l'idée de porter envie à celui qui vit ne se pose aucunement dans cette ville colombienne où la vie est regardée comme une méprise. Tels les personnages de la Katamalaniasie de La Vie et demie de Sony Labou Tansi, l'espèce humaine de Medellín « est plus que jamais résolue à

---

<sup>98</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., p. 69.

<sup>99</sup> *Idem*, p. 109.



tuer la vie »<sup>100</sup>. Ville de la mort, elle n'offre qu'une vie exsangue, une vie à demi offerte, réduisant ainsi l'existence de l'homme à une insignifiance quasi-absolue.

Pero aquí la vida crapulosa está derrotando a la muerte y surgen niños de todos partes, de cualquier hueco o vagina como las ratas de alcantarillas cuando están muy atestadas y ya no caben.<sup>101</sup>

[Mais ici, la vie crapuleuse met la mort en échec et les (nouveaux) enfants surgissent de partout, de n'importe quel trou ou vagin comme les rats d'égouts lorsqu'ils sont bien rassasiés et qu'ils n'y peuvent plus tenir.]

L'insignifiance de la vie des habitants de Medellin est bien rendue par des termes assez dévalorisants tels que « hueco », « vagina » et « ratas de alcantarillas » dont les équivalents français traduisent respectivement « trou », « vagin » et « rats d'égout ». L'adverbe « cualquier », dont le rôle sémantique consiste à montrer la provenance incertaine des enfants tueurs permet de désigner l'homme comme un pestiféré, ce qui explique l'emploi du terme « ratas ». Ce passage donne les conditions d'apparition d'une "race" humaine dénuée de toute sensibilité ; l'origine – incertaine – de cette jeunesse et l'absence de planing familial montrent l'immaturation d'une population et le caractère irréversible du désordre. D'ailleurs, le fait de comparer le vagin des femmes à un « trou » ou à une cavité quelconque, laisse sous-entendre le peu de considération que la société peut accorder à sa progéniture, aux femmes qui les portent. C'est pourquoi, assimilés aux rats, ces enfants – êtres humains quelconque – sont porteurs de peste, une maladie contagieuse :

En mi Colombia querida la muerte se nos volvió una enfermedad contagiosa.<sup>102</sup>

[Dans ma chère Colombie, la mort nous apparaît comme une maladie contagieuse].

---

<sup>100</sup> Labou Tansi, Sony, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, « Points », 1979, p. 9.

<sup>101</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, *op. cit.*, p. 102. Nous traduisons cet extrait en prenant en compte la force de suggestion du lexique choisi par le narrateur. C'est d'ailleurs le cas de "hueco" dont l'emploi laisse échapper une critique corrosive de la condition des femmes, considérées comme celles qui favorisent la destruction de la société en donnant naissance aux enfants, assimilés ici aux rats. Nous aurions pu choisir "creux" ou "cavité" comme l'équivalent français de "hueco"; mais, la réification de la femme qui transparait dans ce mot nous a amené à lui préférer "trou". En effet, il rend plausible l'allusion faite à une sexualité féminine calamiteuse et donne l'alarme sur une montée démographique de jeunes incontrôlables et violents. L'épuration du pays passe donc par l'extermination de la mauvaise « race »: il s'agit des sicaires. Nous soulignons également le choix de « rassasiés » comme traduction de « atestadas ». Ce choix a été motivé par l'usage métaphorique et de l'attribut du sujet « ratas », « atestadas », qui signifie littéralement « remplis ou plein ». Pour être en phase avec l'emploi familier qui sous-entend, dans une langue correcte, l'idée des rats bien repus au point de ne plus pouvoir tenir dans les égouts, nous avons trouvé convenable de traduire l'adjectif par « rassasiés » pour rendre le texte plus accessible.

<sup>102</sup> *Idem*, p. 119.

La matérialité de la mort fait que ses ravages sont assimilés à une maladie contagieuse, qui décime tout sur son passage, par les mains habiles des jeunes gens (les sicaires). Par conséquent, le seul remède à cette maladie est la mort, même si le risque encouru est l'effacement de l'être humain sur la face de la Colombie.

Livrée en pâture à la mort, la vie dans les communes colombiennes devient un concept vidé de son sens : « Para morir nacimos. »<sup>103</sup>[Nous naissons pour mourir], nous dit le narrateur. La vie n'a d'importance que parce qu'il y a la mort. Et les « Medellínais » ne naissent que pour mourir ; en d'autres termes, il y a déjà dans le verbe « naître » les germes de la destruction et de l'insignifiance de la vie. Toute vie peut de ce fait être perçue comme un fâcheux événement. Une telle conception de l'existence, qui résonne comme une maxime, ne peut que traduire une vision presque fataliste de la vie en Colombie, notamment à Medellín. C'est pourquoi l'homme est considéré comme un mort-vivant, voire un cadavre ambulante qui arpente les rues des quartiers et sème la terreur. Ainsi pour le narrateur, la mort a plus d'épaisseur que la vie dans l'univers des sicaires colombiens ; d'où la banalisation de l'être humain, voire de son existence. C'est du reste ce qui ressort dans le passage ci-dessous :

No señor, o si señor, aquí la vida humana no vale nada [...] y aquí nada hay efímero que el muerto de ayer [...] El muerto más importante lo borra el siguiente partido del fútbol<sup>104</sup>

[Non Monsieur, ou oui Monsieur, ici la vie humaine ne vaut rien [...] et ici il n'y a rien d'aussi éphémère que le mort d'hier [...] Le mort le plus célèbre, c'est le prochain match de football qui l'efface]

De l'oubli fulgurant à la substitution par un match de football, la mort pose véritablement la problématique de l'humanité de l'homme à Medellín. La "dédramatisation" de la mort dans *La Virgen de los sicarios* fait de l'Homme un événement éphémère, car si le mort perd les égards qui lui sont dus, c'est que l'humanité est tombée de son piédestal. En fait, la mort d'un être humain dans la Colombie vallejiense est perçue comme un non-événement. A ce sujet, le narrateur va plus loin :

Quando Alexis llegó a los cien definitivamente perdí la cuenta. [...] Mas para darles una somera idea de sus hazañas digamos se despachó a muchos menos que el bandolero liberal Jacinto Cruz Usma "Sangre negra", que mató a quinientos, pero a bastantes más que el bandolero conservador Efraín González, que mató a cien. Para

---

<sup>103</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., p. 53.

<sup>104</sup> *Idem*, p. 55.

hablar en cifra redondas, pongámoslo en doscientos cincuenta, que es un punto intermedio. En cuanto al gran capo que tanto ruido hizo y tanto dio de que hablar, ése más de mil, pero por interpósita persona, por manos de sicarios, que no cuentan.<sup>105</sup>

[Quand Alexis a atteint cent morts, j'en ai définitivement perdu le compte. [...] Et pour vous donner une idée sommaire de ses exploits, disons qu'il a expédié beaucoup moins que le brigand liberal Jacinto Cruz Usma "Sangre negra [Sang noir]" qui en a tué cinq cents, mais bien plus que le brigand conservateur Efraín González qui en a tué cent. Pour parler en chiffres ronds, mettons-le à deux cent cinquante, ce qui est un point intermédiaire. Pour ce qui est du grand ponte qui a fait tellement de bruit et tellement fait parler de lui, celui-là a plus de mille morts, mais par personne interposée, par les mains des tueurs à gages, que l'on ne compte pas. ]

A la vue du nombre de personnes expédiées *ad patres* par Alexis, on se rend à l'évidence que la banalisation de la vie comme de la mort a atteint son comble. Cela est d'autant plus choquant que même la mémoire du narrateur se heurte à la difficulté de donner exactement le nombre des victimes de son amant : il ne parvient plus à compter au-delà de cent morts. Bien plus, pour montrer à quel point le meurtre est banal, le narrateur, Fernando, pousse cette banalisation à la minimalisation des crimes de son protégé. En effet, en donnant les chiffres des personnes tuées par les criminels de renom – « deux cent cinquante » pour Efraín González, « cinq cents » pour Jacinto Cruz Usma et plus de « mille » tués par les sicaires pour le célèbre caïd de Medellín –, le narrateur fait bénéficier Alexis de circonstances atténuantes. Ce carnage, qui est pour ainsi dire institué, fait de Medellín une ville mortifère.

Dans un tel univers où le crime prend une forme institutionnelle – « bandolero liberal » et « bandolero conservador » – quelle perception peut-on avoir du Bien ? Que peut signifier le Mal ? Vallejo nous donne quelques réponses dans *La Virgen de los sicarios*.

---

<sup>105</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios, op. cit.*, pp. 108-109.

## 2. 2. L'interchangeabilité du Bien et du Mal

Les romans de Vallejo ont la particularité de déranger l'aisance du bien pensant et le confort du moralisateur. *La Virgen de los sicarios* ne déroge pas à cet élan. En effet, dans ce roman, Bien et Mal, Dieu et Diable font l'objet d'un dégraissage ou d'une remise en question sémantique souvent poussés à la limite de l'intolérable. Dans cet univers mortifère, tout conformisme bascule ; les concepts, s'ils ne sont pas déconstruits, s'interchangent au point de se confondre. L'interchangeabilité apparaît ici comme le résultat de la vacance du divin, laquelle engendre la vacuité de ce qui est censé présider à l'équilibre des choses : le Bien.

### 2.2. a. *Vacance du divin*

Dans la quasi-totalité des romans de Vallejo, la vacance de Dieu peut se résumer en trois mots, en une proposition nihiliste : « Dios no existe »<sup>106</sup> [Dieu n'existe pas]. L'existence de Dieu fait problème au même titre que la frontière entre le Bien et le Mal fait difficulté.

Hace dos mil años que pasó por esta tierra el Anticristo y era el mismo: Dios es él Diablo. Los dos son uno, la propuesta y su antítesis. Claro que Dios existe, por todas partes encuentro signos de su maldad.<sup>107</sup>

[Cela fait deux mille ans que l'Antéchrist est passé sur cette terre et c'était lui-même : Dieu est le Diable. Les deux sont un, la proposition (thèse) et son antithèse. Bien sûr que Dieu existe, partout je rencontre les signes de sa méchanceté.]

C'est tout le christianisme et son éthique qui sont remis en cause dans le roman de Vallejo ; la conception chrétienne du Bien et du Mal s'en trouve défaite. Effectivement, cette conception porte en elle sa propre contradiction : de la même manière que le Christ est l'Antéchrist, Dieu est le Diable (« Dios es el Diablo »). Le narrateur laisse entendre que le Bien et le Mal sont imbriqués, au point où la frontière ne devient que pure fiction. Et même, l'existence de Dieu, partant du dogme chrétien, fait l'objet d'un rejet radical pour une raison : Dieu est un signe dont le référent n'est rien d'autre que le Diable. La méchanceté, l'omniprésence du Mal attestent son imposture essentielle, laquelle constitue la cause primordiale du désastre sémantique et ontologique qui président à l'univers "medellinois".

---

<sup>106</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., p. 111.

<sup>107</sup> *Idem*, p. 106.

L'hypothèse de l'existence de Dieu ne peut donc se poser sans la présence du Mal. Il semble, à ce titre, difficile de réhabiliter Dieu aux dépens du Diable, souvent accusé – à tort ou à raison – d'être le responsable du chaos qui sévit dans le monde, comme c'est le cas de Medellín.

Sólo Dios sabrá, él que es culpable de estas infamias. Él, con mayúscula que se suele usar para el Ser más monstruoso y cobarde, que mata y atropella por mano ajena, por la mano del hombre, su juguete, su sicario.<sup>108</sup>

[Dieu seul le saura, lui qui est l'auteur de ces infamies. Lui, avec une majuscule qu'on a l'habitude d'attribuer à l'Être le plus monstrueux et lâche, qui tue et écrase par une main étrangère, par la main de l'homme, sa marionnette, son tueur à gages.]

En fait, la responsabilité de tout ce désastre qui sévit à Medellín n'incombe à nul autre qu'à Dieu. Celui-ci est comptable de tous les actes odieux commis par les Hommes : les sicaires agissent sous sa recommandation, ils sont ses instruments, sinon ses jouets. Ainsi, Dieu se servirait de l'homme, « su juguete » (son jouet), pour accomplir ses desseins dont la perfection est aussi douteuse que la justification de la majuscule dont le privilège est accordé à son nom. Jouet de Dieu ? Jouet du Diable ? Il est difficile de délibérer. C'est ce qu'illustre le narrateur lorsqu'il dit ce qui suit :

Mi niño era el enviado de Satanás que había a poner orden en este mundo por el que Dios no puede. A Dios, como al doctor Frankenstein su monstruo, el hombre se le fue de las manos.<sup>109</sup>

[Mon petit était l'envoyé de Satan qui devait mettre de l'ordre dans ce monde pour lequel Dieu ne peut rien faire. De la même manière que le monstre a échappé au contrôle du docteur Frankenstein son monstre, l'homme a glissé des mains de Dieu.]

Vacance ou incompetence de Dieu, la différence est loin d'être établie : c'est une entreprise difficile. Pourtant, à la vue du carnage qui prévaut dans cette Colombie, l'absence discordante de Dieu se donne à entendre comme une intronisation solennelle de Satan. Ce dernier est perçu comme celui qui vient réajuster les catégories qui président au monde. Il

---

<sup>108</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., pp. 110-111. Dans cette traduction, nous avons pris la liberté de traduire « culpable » par « responsable ». Il semble en effet que le narrateur attaque la morale chrétienne dans ses fondements doctrinaux. Dans le même esprit, nous aurions pu traduire « juguete » par « jouet ». Mais, après plusieurs hésitations, nous lui avons préféré « marionnette » qui semble mieux rendre compte du caractère manipulateur du « Dieu » dont parle le narrateur et, ainsi que nous le verrons dans la deuxième partie, l'innocence des jeunes assassins. Dieu est donc défini comme un marionnettiste.

<sup>109</sup> *Idem*, p. 143.

s'agit d'un réajustement dont le dessein consiste à dissuader les jeunes de désapprendre l'existence de Dieu, du moins telle que l'Eglise Catholique l'a toujours enseignée. C'est en cela que nous pouvons voir, paradoxalement, au travers des personnages d'Alexis et de Wílmur les messagers de Satan et de Dieu.

La « gouvernance » du monde par le Diable consacre l'échec de Dieu. D'ailleurs, la locution verbale « haber a » dont l'équivalent normal en espagnol est « haber de » (devoir, falloir), semble rendre compte d'un changement de direction, d'une sorte de « remédiation » dont le Diable se fait le promoteur. Celui-ci estime qu'il doit agir, installer un nouvel ordre dans l'univers colombien. C'est ce changement de rationalité dû à l'incapacité de Dieu qui fait du jeune colombien un tueur à gages<sup>110</sup> ; et c'est d'ailleurs cette incapacité qui explique l'allusion faite à Frankenstein qui a perdu le contrôle de sa créature. Aussi, les sicaires de Medellín, désormais sous le contrôle de Satan, se consacrent aisément à la logique de ce dernier. C'est bien ce qui transparaît dans cet éloge qu'ils disent à Satan :

« Bendito seas Satanás que a falta de Dios, que no se ocupa, viniste a enderezar los entuertos de este mundo. »<sup>111</sup>

[Béni sois-tu Satan qui, en l'absence de Dieu qui ne s'en occupe pas, est venu redresser les torts de ce monde]

L'échec et peut-être la mort de Dieu sont ici avérés, car Satan, désormais célébré par les sicaires, est considéré comme un redresseur de torts. Le verbe « enderezar » (« redresser, mettre sur le droit chemin ») est fort significatif, car il connote l'idée d'ajustement, de mise sur le « droit » chemin de la société « médellinoise ». Il y a donc l'idée qu'avec Satan, les Colombiens, notamment les sicaires, sont désormais investis d'une mission ; ils ont de ce fait un objectif : tuer, redresser les inégalités, selon une logique satanique. Satan n'est pas appréhendé ici dans son sens habituel (péjoratif) ; il est plutôt perçu comme une instance « éthique » palliative qui vient corriger une autre logique éthique, en l'occurrence celle de Dieu, qui aurait montré ses limites. Autrement dit, le Diable est le Dieu des sicaires, celui qui compatit le mieux aux problèmes inhérents aux habitants de « Medellín de arriba », ces laissés-pour-compte. Les propos d'Alexis sont assez durs et expressifs à ce sujet :

---

<sup>110</sup> Le Sicaire, tel qu'il apparaît dans *La Virgen de los Sicarios*, est un tueur à gages; il est aussi bien au service de Dieu que de Satan, donc du Bien et du Mal. Face à un statut aussi ambigu, il est difficile de porter des jugements moraux sur ses actes.

<sup>111</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., p. 142.

« Mire parcero: no somos nada. Somos una pesadilla de Dios, que es loco. »<sup>112</sup>

[Regardez partenaire : nous ne sommes rien. Nous sommes un cauchemar de Dieu, qui est fou. ]

Abandonné par son créateur, l'homme est réduit à sa propre inconsistance : il n'est rien, il est aussi vide et dément que son créateur. C'est pour cela qu'il n'y a en lui que démesure et défection, misanthropie et cruauté. Le nihilisme de l'homme, « no somos nada », n'est que le corollaire de celui de Dieu, dont il est d'ailleurs l'image. En fait, il est l'œuvre parfaite de son créateur : folie et désastre travaillent à son existence. C'est pour cela qu'il dit être un cauchemar (« pesadilla ») de son créateur, une sorte de fardeau qui lui rappellerait son imperfection. C'est, au demeurant, pour cette raison aussi que la pensée d'une frontière entre Bien et Mal reste une préoccupation, on ne peut plus troublante, qui n'a de cesse de rendre plausible le paradoxe de la religion chrétienne :

Por la gracia de San Judas Tadeo (o el Señor Caído de Girardota o el padre Arcila o el santo de tu devoción) que estas balas de esta suerte consagradas den en el blanco sin fallar, y que no sufra el difunto. Amén.<sup>113</sup>

[Par la grâce de Saint Jude Thaddée (ou le monsieur couché de Girardota ou le père Arcila ou le saint de ta préférence) que ces balles de la sorte consacrées ne manquent pas la cible, et que le défunt ne souffre pas. Amen.]

Il est ici un paradoxe imputable à la religion, partant au dieu dont elle établit la foi. De ce fait, il semble difficile de soutenir qu'un dieu bon puisse agréer des prières aussi bouleversantes que celle dite par les sicaires. En effet, dans cette prière adressée à Dieu pour la consécration de leurs balles, ils attestent non seulement la complicité du Créateur dans leur lugubre ouvrage, mais font mieux encore : ils sacralisent l'acte criminel. Perçu sous cet angle, le sicaire apparaît indubitablement comme l'instrument judiciaire de Dieu, l'exécuteur de ses divins desseins. Tenons-nous en à cette déclaration du narrateur, ci-dessous, pour mieux comprendre la mission assignée aux jeunes tueurs à gages de Medellin :

« Alexis era el Ángel Exterminador que había descendido sobre Medellín a acabar con su raza perversa »<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> Vallejo, Fernando, *Virgen de los Sicarios*, op. cit., p. 56. Le mot parcero fait l'objet d'un emploi polysémique dans *La Virgen de los sicarios* : il peut se référer aux hispanoaméricanistes, en l'occurrence dans le présent extrait, mais peut aussi renvoyer à un usage proprement colombien. Nous y reviendrons de façon plus détaillée dans un autre extrait.

<sup>113</sup> *Idem*, p. 90.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 78.

[Alexis était l'Ange Exterminateur qui était descendu sur Medellin pour en finir avec sa race perverse]

Alexis, tel qu'il nous est présenté par son amant, le narrateur Fernando, est l'exécuteur testamentaire de Dieu. Tout ce qu'il fait, c'est pour celui dont il est le mandataire. C'est donc après observation et analyse des faits que le narrateur rend le créateur responsable de ce qui arrive à Medellin. En fait, Dieu ne peut être innocenté, ni bénéficier de quelques indulgences que ce soit.

Bâtarde et perverse, la race humaine de Medellin – les sicaires – semble bien éloignée de la civilisation. Elle est atypique, d'où la difficulté de définir ce qu'est l'Humain : autant il est difficile de situer Dieu par rapport au Bien et au Mal, autant il est presque improbable, dans la Colombie de Vallejo, de définir l'Humanité. La vacance de celle-ci, partant du sens même de toute chose, est la cause de l'incapacité de chaque homme à faire communauté, à penser le « vivre ensemble ». L'absurdité sociopolitique en est le corollaire.

L'évidence, se révélant ici comme la chose à Medellin la moins bien partagée, est sujette à caution dans *La Virgen de los Sicarios*. En effet, comment penser l'homme en marge de ses aspirations sociales, sans risquer de passer outre les vertus du « contrat social » ? La violation du « contrat social » n'engendre-t-elle pas une violence considérable sur les structures mentales de l'homme et celles de la société ? Ces interrogations, Vallejo nous les rappelle au fil de son texte. Et la section suivante nous aide à en dégager les résolutions.



## 2. 3. Une absurdité sociopolitique

L'absurdité est l'une des caractéristiques du roman "vallejien" ; elle apparaît comme la conséquence du désastre sémantique. Ainsi que la section précédente nous a permis de le constater, le désastre est ce qui donne vie et sens à la Colombie de Vallejo. En cela, l'absurdité est à percevoir comme un assortiment d'éléments composites : vice et vertu, richesse et pauvreté, loi et impunité, constituent les paradoxes de la vie sociopolitique colombienne, dans *La Virgen de los sicarios*.

### 2. 3. a. *Le politique, un autre nom du chaos*

La démagogie, logorrhée des hommes politiques, fait pendant aux rafales des fusils des sicaires. Il est vrai que le discours démagogique n'apparaît pas manifestement dans le roman, mais sa présence est mise en évidence par les agissements peu orthodoxes des hommes d'état, par l'abîme qui sépare leurs promesses des attentes de la population.

La ley de Colombia es la impunidad y nuestra primer delincuente impune es el presidente, que a estas horas debe andar parodiándose el país y el puesto. En dónde? En Japón en México... haciendo un cursillo<sup>115</sup>

[La loi de la Colombie c'est l'impunité et notre premier délinquant impuni est le président, qui en ce moment doit continuer à se caricaturer et ridiculiser le pays et sa fonction. Où? Au Japon au Mexique... faisant un stage]

Le narrateur dénonce ici la démagogie, l'usurpation dont fait montre le président colombien. Celui-ci est un contre-exemple. Il n'œuvre qu'à l'embellissement de son image dans des pays étrangers. C'est la rhétorique de la diplomatie des tyrans qui semble être mise à nu dans ce passage. Il s'agit, à cet effet, d'un principe démagogique axé sur la sophistique, au sens péjoratif du terme, qui consiste à faire tout admettre à autrui, même ce qui manque de cohérence. La délinquance du président réside dans la superficialité de l'autorité qu'il incarne hors de son pays. Voici ce que Schopenhauer nous dit des démagogues, dans un de ses essais, *L'Art d'avoir toujours raison* :

---

<sup>115</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., 26. Nous signalons que nous avons eut quelque difficulté à traduire littéralement le fragment de la première phrase, « andar parodiándose el país y el puesto. » Nous avons donc pris la responsabilité de la traduire autrement pour mettre l'accent sur la dérision de la fonction présidentielle dans la Colombie, du moins telle qu'elle est représentée dans le roman de Fernando Vallejo. Il y a donc une dérision accablante de la fonction de président.

Ils parlent avant d'avoir réfléchi, et même s'ils se rendent compte après coup que leur affirmation est fautive et qu'ils ont tort, il faut que les apparences prouvent le contraire. Leur intérêt pour la vérité qui doit sans doute être généralement l'unique motif les guidant lors de l'affirmation d'une thèse supposée vraie, s'efface complètement devant les intérêts de leur vanité : le vrai doit paraître faux et le faux vrai.<sup>116</sup>

Schopenhauer nous montre que c'est la mauvaise foi de l'Homme, son désir insatiable d'avoir toujours raison de l'autre, qui le conduit démesurément à préférer le faux au vrai ; et cela se fait, quelquefois, au prix de la mort de l'autre. C'est du moins cette logique que *La Virgen de los sicarios* illustre.

En effet, mettre en intelligence « ley » et « impunidad » (loi et impunité) ne peut relever que d'une stratégie verbale ayant pour seule fin de manipuler, de tromper le peuple. Autrement dit, la loi qui est censée régir la société tout en garantissant l'équité entre les hommes cesse de l'être, lorsqu'elle devient la machine qui promeut la discorde et magnifie le malentendu au sein du corps social. Cela est d'autant plus étonnant que l'échantillon de cette logique désastreuse se donne à voir dans la personne du président, le délinquant par excellence. Ce dernier, tirant vanité de son statut, dépouille le pays, aux dépens de la population dont il est le mandataire.

Il ressort que le président et ce qu'il incarne, l'autorité et le garant des libertés individuelles dans l'Etat colombien, apparaissent comme des simulacres de justice, voire des dissidents ayant apostasié les valeurs démocratiques. D'ailleurs, l'âpreté du ton qui se dégage dans la phrase ci-après en est une illustration :

« El primer atracador de Colombia es el estado. »<sup>117</sup>

[Le premier délinquant de Colombie c'est l'Etat.]

Dans la Colombie des sicaires, le discours politique et tout son cortège démagogique consacrent la perversion des aptitudes sociales de l'homme. En effet, dans la mesure où le démagogique participe du discours biaisé d'un *ego* démesuré, le politique cesse de faire grand cas des valeurs citoyennes : il les bafoue sans impunité, puisqu'il est et fait la loi. D'ailleurs, le narrateur le dit si bien : le monde est à la merci des voleurs « De los ladrones, amigo, es el

---

<sup>116</sup> Schopenhauer, Arthur, *L'Art d'avoir toujours raison. La dialectique éristique*, traduit de l'allemand par Dominique Miermont, Paris, Mille et une nuits, 2000 pour la présente édition, p. 9.

<sup>117</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios, op. cit.*, p. 63.

reino de este mundo y más allá no hay otro.»<sup>118</sup> Et ceux-ci, trônant au gouvernement, abandonnent le peuple à l'espérance de l'absurde : le Ciel, pour ne pas dire Dieu et la masse des concepts religieux qui le caractérisent. Pour eux, la religion est le séant, sinon le trône du misérable citoyen de Medellin. C'est d'ailleurs pour cela que le narrateur dit ce qui suit :

Todo político o burócrata (que son lo mismo, puesteros) es por naturaleza malvado, haga lo que haga, diga lo que diga no tiene justificación. Jamás presumas de éstos su inocencia. Eso es candor.<sup>119</sup>

[Tout homme politique ou fonctionnaire (ils tous sont les-mêmes, des marchands) est par nature indigne ; quoi que vous fassiez, quoi que vous disiez il n'y a pas de justification. Ne présume jamais l'innocence de ces personnes-là. C'est de la naïvité.]

Le narrateur ne démontre-t-il pas dans ces propos l'insatiabilité de l'homme politique? Assurément, il affirme que le mal(aise) colombien est incurable, parce qu'il est incommensurable. Il démontre qu'au même titre que Dieu, les hommes politiques sont foncièrement méchants : la méchanceté leur est consubstantielle. Alors, si l'existence de Dieu est rendue plausible par les signes de sa méchanceté, la duplicité des hommes politiques, qui n'a d'égale que le profit qui anime le marchand, est rendue évidente par leur inclination à la démagogie.

Dans une atmosphère où l'absurde ponctue la logique politique, la démagogie est la manifestation de ce que Schopenhauer appelle « la médiocrité naturelle de l'espèce humaine »<sup>120</sup> ; elle fait sens avec le liberticide en ce qu'elle est un rendez-vous manqué avec la vérité, un discours qui embrigade le peuple dans les illusions. La comparaison avec les marchands est donc justifiée. Le double jeu du politique se traduit clairement par son attitude désinvolte face au respect des droits de l'homme, de la loi :

¡Derechitos humanos a mí! Juicio sumario y al fusiladero y del fusiladero al pudridero. El estado está para reprimir y dar bala. Lo demás son demagogias, democracias. No más libertad de hablar, de pensar, de obrar, de ir de un lado a otro atestando buses, ¡carajo!<sup>121</sup>

[¡Me parler des droits de l'homme! Jugement sommaire et au *fusilloir* et du *fusilloir*<sup>122</sup> au pourrissoir. L'Etat est là pour réprimer et tuer. Le reste n'est que

---

<sup>118</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., p. 27.

<sup>119</sup> *Idem*, p. 88

<sup>120</sup> Schopenhauer, Arthur, *L'Art d'avoir toujours raison. La dialectique éristique*, op. cit., p. 8.

<sup>121</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., p. 144.

<sup>122</sup> Lire *Diccionario de hispanoamericanismos*, op.cit. p. 254. Cette traduction que nous proposons prend en compte l'emploi d'un hispanisme colombien : « *fusiladero* ». Ce terme n'a pas son équivalent en langue française ; il est pour ainsi dire intraduisible littéralement. Nous pouvons comprendre pourquoi Michel Bibard a

démagogies, démocraties. Jamais de liberté d'expression, de pensée, d'action, de circulation, merde!]

L'état colombien fait reposer sa logique sur une justice sommaire, voire superficielle. Il n'a d'autre fonction que la répression et l'exécution. A ce sujet, le narrateur Fernando souligne que tout cela est dû à la démagogie qui s'est érigée en vérité absolue. Les droits inhérents à l'homme ne sont plus que de pures abstractions : tout est violé par les « administrateurs » des biens de Dieu : le président et les hommes politiques. Le narrateur accuse donc l'état d'être le premier délinquant en Colombie, l'instigateur du désastre.

Face à une telle logique, semble s'en défendre Fernando, narrateur et témoin du désastre colombien, il n'est pas étonnant de voir les opprimés recourir à la barbarie, à la violence parfois gratuite pour remédier à l'injustice qui leur est faite.

Los hijos de estos hijos de mala madre cambiaron los machetes por trabucos y changotes, armas de fuegos hechizas, caseras, que los nietos a su vez, modernizándose, cambiaron por revólveres que el Ejército y la Policía les venden para que con el aguardiente que fabrican las rentas Departamentales se emborrachen y se les salgan todos los demonios y con el dinero que producen las dichas rentas, el aguardiente, el Estado paga los maestros para que enseñen a los niños que no hay que tomar ni matar. Y no me pregunten porqué este contrasentido.<sup>123</sup>

[Les enfants de ses enfants de la maudite mère ont échangé les machettes contre tromblons et des fusils à canon scié, armes à feu de fortune, artisanales, que les petits-fils à leur tour, en se modernisant, ont échangé contre les revolvers que l'Armée et la police leur vendent afin qu'ils se soûlent avec l'"eau-de-vie" que les recettes départementales permettent de fabriquer et que tous les démons qui sommeillent en eux sortent, qu'avec l'argent que les dites recettes génèrent, celles de l'"eau-de-vie", l'Etat paie les instituteurs

---

dû forger un néologisme français – le mot « fusilloir » n'existe pas dans les dictionnaires officiels de la langue française – qui aide le lecteur à saisir le sens contextuel du mot, ce qui à notre avis est une trouvaille poétique intéressante. En effet, « fusiladero » renvoie au lieu ou à une machine (organe politique dans le texte) servant à exécuter des gens indésirables ; il n'y aurait pas meilleur mot que le néologisme « fusilloir », dont la morphologie – composée du radical *fusil* et du suffixe *oir* (du latin *orium*, qui désigne un lieu où un instrument) pour rendre compte de la réalité décrite par le narrateur du roman de Vallejo. C'est pourquoi nous intégrons aisément ce vocable à la traduction que nous proposons.

<sup>123</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., p. 120. Nous tenons à souligner que la traduction de ce passage n'a pas du tout été simple. La syntaxe de Vallejo, fortement rythmée par le style oral et très familier dans cet extrait, résiste à une traduction littérale. Il suffit, pour mieux l'observer, de s'intéresser à la ponctuation anarchique du paragraphe qui tient sur deux phrases, dont la plus longue tient sur six (6) lignes et la plus courte sur à peine une ligne entière. Nous tenons par ailleurs à justifier le choix de la traduction littérale du terme "aguardiente" par "eau-de-vie". En fait, la bonne traduction aurait dû être le terme générique "alcool", comme l'a fait Michel Bibard, car l'écrivain emploie ce terme de façon antiphrastique et contextuelle (cf. *Diccionario de hispanoamericanismos*, p. 34.): il s'agit en effet d'une boisson alcoolisée faite à base de jus de canne à sucre non pas pour donner la vie ou délivrer les sicaires de l'emprise de leur instinct meurtrier, mais pour qu'après s'être gorgé d'alcool vin leurs envies de meurtre soient plus que jamais ravivées. C'est surtout sur l'effet dévastateur de cette "eau-de-vie" que le narrateur veut insister. En optant pour cette traduction, nous voulons permettre au lecteur de déjà entrevoir percevoir le cynisme du narrateur, ce qui traduit comme nous le verrons sa forte implication dans le récit.

pour qu'ils apprennent aux enfants qu'on ne doit pas boire ni tuer. Et ne me demandez pas les raisons de ce contresens.]

Ce passage met en lumière un cercle vicieux. Les enfants, abandonnés à eux-mêmes, entretiennent leurs affaires grâce à ces mêmes personnes qui incarnent l'autorité. Celle-ci, ainsi que nous pouvons le lire, est constituée par le religieux et le politique – Dieu et l'Etat – s'accordent fort bien pour avilir ou réifier le peuple. Alexis, Wílmur ne sont donc que de simples jouets, des guignols que les marionnettistes susmentionnés ont créés. Fort de ce constat, a-t-on encore besoin de s'interroger sur les raisons du déchirement de la société colombienne ?

Au regard de cette archéologie du mal colombien dressée par le narrateur, la question des origines ne mérite plus qu'on la pose. Se poser cette question est un paradoxe que seul l'Etat sait entretenir. C'est lui qui, par le biais de l'Armée et la Police, vend les révolvers aux enfants, crée des centres de production d'alcool, en vue de réveiller la violence meurtrière qui sommeille en eux. L'existence et le projet de destruction humaine ont, pour ainsi dire, une essence à la fois divine et sociopolitique ; tuer et s'entretuer, telle est leur mission. Il ne nous a pas échappé l'emploi ironique du terme « *aguardiente* » que nous traduisons par eau-de-vie et qui connote en réalité une eau destructrice, c'est-à-dire, l'ensemble des boissons alcoolisées.

L'Etat n'est donc pas là où il est attendu ; il abdique à ses devoirs, travaille à la fragilisation de la cohésion sociale, ainsi que le passage suivant semble l'illustrer :

Y la policía? No hay policía en el país de los hechos? Claro que hay: son "la poli", "los tombos", "tomba", "la ley", "los polochos", "los verdes hijueputas". Son los invisibles, los que cuando los necesitas no se ven, más transparentes que un vaso. Pero el día en que se corporicen, que les rebote la luz en sus cuerpos verdes, ay parcero, a correr que te van a atracar, a cascar [...].<sup>124</sup>

[Et la police? Il n'y a pas de police dont on relate les faits dans le pays ? Bien sûr qu'il y en a : ce sont "la poli", "los tombos", "tomba", "la ley", "los polochos", "los verdes hijueputas". Ce sont les invisibles, ceux qui ne viennent pas quand on en a besoin,

---

<sup>124</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., p. 146. Dans la traduction que nous proposons, nous avons préféré gardé les expressions entre guillemets dans leur forme espagnole, pour y revenir sur chacune d'elles. En effet, ce sont des colombianismes qui renvoient tous à un même référent, à une même réalité: les policiers colombiens. "Poli", dans l'argot colombien renvoie au "flic"; "los tombos" et "tomba" insistent sur le caractère atypique, voire singulier des policiers colombiens face à l'accomplissement de leur devoir; "la ley" fait allusion à l'autorité qu'ils sont censés incarner et "los polochos" (la flicaille ou la « poulaille », selon la traduction de Michel Bibard) insiste sur la corruption et le caractère indigne de ces policiers. Quant à la périphrase, "los verdes hijueputas" que nous pouvons traduire par "les fils de putain en vert", elle pointe l'inutilité de la police colombienne. Par ailleurs, nous aurions pu traduire « de los hechos » par « actes », car il s'agit de mettre l'accent sur les actes posés par la police ou des exploits (récits épiques construits par la rumeur, le peuple) des policiers.

plus transparents qu'un verre. Mais le jour où se matérialisent, que la lumière leur renvoie leur corps [vêtus de] verts, malheur à toi mon pote ; file, ils vont te détrousser, te briser [...] ]

Pourfendeur de la violation des droits de l'homme, l'Etat est quotidiennement pris en flagrant délit d'incapacité civique. La police, chargée de veiller à la protection des biens et des personnes, est aussi spoliatrice que son employeur : inconnue pour ses responsabilités citoyennes, la police est fort bien connue pour sa délinquance, son incivisme. Laxiste et étonnamment froid, l'Etat dans le roman de Vallejo apparaît comme le théoricien de l'anarchie et l'instigateur du Mal vivre des Colombiens. Au même titre que Dieu et son Eglise, il a enfanté des "desperados", des êtres qui proliféreront dans le monde entier, n'épargnant personne, appliquant la justice expropriatrice et répressive de leurs maîtres : ces enfants sont des tueurs à gages. Dans ce roman, tout donne à croire que l'imposture sans pareil du pouvoir politique et de Dieu est à l'origine du désastre colombien. Les sicaires sont donc ici absouts par le narrateur ; ils doivent leur existence à Dieu leur père, et à leur mère la Colombie.

### *2.3.b. Medellin ou l'éloge du manichéisme*

A l'ouverture de ce chapitre nous avons signalé le désastre sémantique que constitue la l'univers colombien ; la ville de Medellin n'y échappe pas. D'ailleurs, le narrateur reconnaît ne pas pouvoir déterminer son sexe :

Sí señor, Medellin en la noche es bello. ¿O bella? Ya ni sé, nunca he sabido si es hombre o mujer.<sup>125</sup>

[Oui Monsieur, dans la nuit Medellin est belle. Ou beau? Je ne sais plus, jamais je n'ai su si c'est un homme ou une femme. ]

Medellin, capitale d'Antioquia, un des trente-deux départements de la Colombie, fait l'objet d'une ambiguïté sémantique. Sous son nom, en effet, se blottit une vision manichéenne de la société colombienne : ce lieu fait cohabiter deux univers diamétralement différents. Ils le sont d'abord géographiquement, puis économiquement :

Podríamos decir, para simplificar las cosas, que bajo un solo nombre Medellin son dos ciudades: la de abajo, intemporal, en el valle; y la de arriba en las montañas rodeándola. Es el Abrazo de Judas. Esas barriadas circundantes levantadas sobre las

---

<sup>125</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., p. 44.

laderas de las montañas son las comunas, la chispa y leña que mantienen encendido el fogón del matadero. La ciudad de abajo nunca sube a la ciudad de arriba pero lo contrario sí: los de arriba bajan a vagar, a robar, a atracar, a matar.<sup>126</sup>

[On pourrait dire, pour simplifier les choses, que sous un seul nom, Medellin, existent deux villes : celle d'en bas, intemporelle, dans la vallée ; et celle d'en haut dans les montagnes qui l'entourent. C'est le baiser de Judas. Ces quartiers alentours levés sur le versant des montagnes sont les communes, l'étincelle et le bois de chauffage qui maintiennent le fourneau de l'abattoir allumé. La ville d'en bas ne monte jamais dans celle d'en haut, mais le contraire est possible : ceux d'en haut descendent pour flâner, voler, agresser et tuer.]

La ville d'en bas est le site de la prospérité ; celle d'en haut, dont les aspérités dévoilent aussi bien le relief que le caractère improbable de l'existence de ses habitants, est celle des incertitudes ; elle est située à la périphérie de la ville d'en bas dont la séduction engendre convoitises et envies meurtrières. Ville "stellaire" de par sa position géographique, la ville d'en haut ne manifeste en rien l'attrait qu'elle semble suggérer ; elle est frappée d'une impécuniosité qui la résout au pillage, voire à l'extinction de la ville d'en bas.

La dualité de Medellin devient encore plausible, d'un point de vue toponymique. Il ne s'agit plus d'une opposition économique, comme nous venons de l'observer, mais plutôt d'une différence essentielle, qui repose sur le nom, sur l'identité de chaque ville. Dans l'extrait suivant, se dévoile clairement une logique, peut-être géopolitique.

Sí señor, Medellín son dos : desde arriba nos ven desde abajo los vemos, sobre todo en las noches claras cuando brillan más las luces y nos convertimos en focos. Yo propongo que se siga llamando Medellín a la ciudad de abajo, y que se deje su alias para la de arriba: Medallo. Dos nombres puesto que somos dos, o uno pero con el alma partida. ¿Y qué hace Medellín por Medallo? Nada [...]<sup>127</sup>

[Oui monsieur, il existe deux Medellin : depuis là-haut ils nous voient, depuis le-bas nous les voyons, surtout dans les nuits claires quand les lumières brillent et que nous devenons comme des projecteurs. Je propose que l'on continue à appeler Medellin la ville d'en bas, et que l'on garde son surnom à celle d'en haut : Medallo. Deux noms, car nous deux, ou un mais avec une âme divisée. Et qu'a fait Medellin pour Medallo ? Rien [...]]

Medellin est la ville fortunée, celle située dans la vallée, celle d'en bas. En revanche, Medallo est le nom dévolu à celle d'en haut ; son nom qui peut bien être un diminutif de « medallón » (une petite médaille) rend bien compte de la délicatesse sémantique de cette ville. Au reste, il ne serait pas fautif de dire que Medellin se donne à lire comme une médaille (Medellín) et son revers (Medallo). Bien plus, ce revers semble bien entrer en résonance avec

---

<sup>126</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., pp. 117-118.

<sup>127</sup> *Idem*, p. 121.

l'expression « Es el abrazo de Judas » que l'on peut traduire par le « baiser de Judas », sinon la duperie qui se tapit dans ce nom, avec toute la charge sémantique que lui confère l'Histoire, notamment la religion chrétienne mise en accusation ici.

Il apparaît donc que Medellin, la ville d'en bas, est assignée à résidence par Medallo, la ville d'en haut, pour répondre des disparités sociales, du déchirement dont elle est le maître d'œuvre. Ombre ou surnom de l'autre, « su alias », ou son *alter ego* ainsi que le dit ironiquement le narrateur, Medallo est une ville déshéritée qui doit dérober et tuer pour exister.

Rodaderos, basureros, barrancas, cañadas, quebradas, eso son las comunas. Y el laberinto de calles ciegas de construcciones caóticas, vivida prueba de cómo nacieron: como barrios “de invasión” o “piratas”, sin planificación urbana, levantadas las casas de prisa sobre terrones robados, y defendidas con sangre por los que se los robaron no se las fueran a robar. ¿Un ladrón robado? Dios libre y guarde de semejante aberración, primero la muerte.<sup>128</sup>

[Ravins, décharges, défilés, vallons, canyon, c'est cela les communes. Et le labyrinthe de rues aveugles de constructions chaotiques, preuve vivante des conditions dans lesquelles elles sont nées : comme quartiers « d'invasion » ou « pirates », sans planification urbaine, les maisons bâties sur des mottes de terre volées, et défendues à sang par ceux à qui ils les ont volées, il ne faut pas les leur volées. Un voleur volé ? Que Dieu délivre et garde de pareille aberration, plutôt la mort.]

A l'instar de Tanga sud des étrangers et de Tanga des pauvres dans *Ville cruelle*<sup>129</sup> que Mongo Beti publie sous le pseudonyme d'Eza Boto, Medellin choisit la duplicité pour se définir ; il s'agit d'une même âme séparée par deux noms, par deux réalités antinomiques. Cette dualité à la fois structurelle et sémantique pointe déjà le désastre dont *La Virgen de los sicarios* fait état, le paradoxe qui préside à l'existence des habitants de cette ville colombienne.

### 2. 3. c. L'anomie, un effet boomerang

La section précédente nous a permis de voir à quel point le chaos préside au destin des Medellinois. L'anomie, dont nous avons identifiée certains aspects, permet de lire les conséquences inéluctables d'une société injuste.

---

<sup>128</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., p. 84.

<sup>129</sup> Boto, Eza. *Ville cruelle*, Paris, Présence Africaine, 1971, pp. 17, 20. Il y a, au sud, le Tanga administratif et commercial, celui des étrangers (p. 17) ; il y a l'autre Tanga, celui des indigènes (p. 20). Cette division de la ville de Tanga est bien similaire à celle de la ville colombienne, à savoir Medellin.



Aquí el ladrón no se deja, mata por no dejarse o se hace matar. Y es que en Colombia la posesión del robado y la prescripción del delito hacen la ley. Es cuestión de aguantar. Después, poco a poco, de ladrillito en ladrillito, va construyendo uno la segunda planta de la casa sobre la primera, como el odio de hoy se construye sobre el de ayer.<sup>130</sup>

[Ici le voleur ne se dégonfle pas, il tue pour ne pas se laisser faire sinon il se fait tuer. Et c'est qu'en Colombie la possession d'un bien volé et la prescription du délit font la loi. C'est une question de patience. Après, peu à peu, de briquette en briquette, on construit un second étage de la maison sur le premier, comme la haine d'aujourd'hui se construit sur celle d'hier.]

L'anarchie est une des répercussions de la logorrhée verbale des hommes politiques, rompus dans l'art de vendre des illusions. Elle vient parer à l'injustice, en pratiquant une forme de justice poussée à son extrémité : le crime. Cette justice, celle des sicaires, n'entend pas rétablir la norme qui définit le pacte social ; en revanche, elle fait du délit la norme, voire la force de leur justice. En cela, ils traduisent l'effet de l'injustice sociale, ce que Pascal exprimait en ces termes : « Ne pouvant faire qu'il soit forcé d'obéir à la justice, on a fait qu'il soit juste d'obéir à la force. Ne pouvant fortifier la justice, on a justifié la force [...] »<sup>131</sup> On peut dire que les sicaires ont édifié leur propre mode de justice, laquelle est fondée sur une justification de la force et une fragilisation de l'autorité de l'Etat et de Dieu.

En considérant le texte, la question sous-jacente pourrait être celle-ci : comment construire une société juste et paisible dans un univers régi par le paradoxe ? Pour donner réponse à une telle préoccupation, il importe de réévaluer ce que l'on appelle délit. En effet, on dit d'un homme qu'il a commis un délit lorsqu'il a posé un acte qui constitue un écart par rapport à une norme établie juridiquement par la société. Or, sous le prisme du regard du narrateur, en Colombie, le sens de « delito » connaît une amplification, pour ne pas dire une déformation. En fait, il ne constitue pas une infraction, un acte réprimé par la loi. Bien au contraire, il est une prescription. Pour ce faire, le voleur et le criminel ne sont pas en infraction contre la loi, ils en sont le fruit. Dans la mesure où tout le monde, y compris le président, est animé par le désir permanent et sans trêve d'acquérir des biens, il s'installe une compétition sans merci, qui atteint des proportions extrêmes : une forte criminalité. C'est à ce titre que Thomas Hobbes dit :

La compétition dans la poursuite des richesses (16), des honneurs, des commendements et des autres pouvoirs incline à la rivalité, à l'hostilité et à la guerre,

---

<sup>130</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios, op. cit.*, p. 84.

<sup>131</sup> Pascal, Blaise, *Pensées*, établie, présentée et annotée par Michel Le Guern, Paris, Gallimard, « Folio/Classique », 2007, p. 94.

parce que le moyen pour un compétiteur d'atteindre ce qu'il désire est de tuer, d'assujettir, d'évincer (17) ou de repousser l'autre<sup>132</sup>

Le propos de Hobbes illustre assez bien l'attitude des hommes de pouvoir dans *La Virgen de los sicarios*. Nul doute, les habitants de Medellin font montre d'un désir effréné de posséder biens et pouvoirs. Cette soif du commandement qui finit inéluctablement par annihiler l'autre, les transforme en véritables meurtriers. Dans une telle atmosphère, où chacun devient potentiellement le rival de l'autre, il est presque impossible d'échapper à la mort. C'est pourquoi le vol s'inscrit dans un enchaînement meurtrier, voire infernal d'appropriation et de désappropriation des richesses des autres : le voleur est toujours volé, telle est la loi.

Comme nous l'avons dit précédemment, ce sont Dieu et son Eglise, le président et toute son institution qui ont engendré cette race de hors-la-loi ; c'est la loi de la nécessité qui les a engendrés : il faut survivre à tout prix, même s'il faut tuer. Comme le dit le narrateur : « Es cuestión de aguantar »<sup>133</sup> [Il est question de patience]. D'ailleurs, c'est dans le passage ci-après que le ton se précise davantage :

Nada funciona aquí. Ni la ley del talión ni la ley de Cristo. La primera, porque el Estado no la aplica ni la deja aplicar: ni presta el hacha como mi difunta mamá. La segunda, porque es intrínsecamente perversa. Cristo es el gran introductor de la impunidad y el desorden de este mundo.<sup>134</sup>

[Rien ne fonctionne ici. Ni la loi du talion ni la loi du Christ. D'abord, parce que l'Etat ne l'applique pas ni ne la laisse appliquer : il ne prête pas la hache comme ma défunte mère. Ensuite, parce qu'il est intrinsèquement pervers. Christ est le grand initiateur de l'impunité et du désordre de ce monde.]

L'anomie est ce qui caractérise la Colombie dans *La Virgen de los sicarios*. Elle marque le dysfonctionnement d'une société, la perte de repères qui fondent la cohésion sociale. Comme l'indique le narrateur dès la première phrase de l'extrait cité ci-dessus, « Nada funciona aquí ». La loi colombienne, telle qu'elle se donne à lire à travers le récit, est informelle. Elle prend la forme que lui donnent les « communards » de Medallo, à savoir les sicaires. L'Etat, sous l'influence divine de la doctrine christique et des bureaucrates, cesse

---

<sup>132</sup> Hobbes, Thomas, *Léviathan. Traité de la matière, de la forme et du pouvoir de la république ecclésiastique et civile*, introduction, traduction et notes de François Tricaud, Paris, Dalloz, 1999, p. 96.

<sup>133</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios, op. cit.*, p. 84.

<sup>134</sup> *Idem*, p. 104.

d'être ce que Hobbes appelle « Léviathan », « homme artificiel »<sup>135</sup> que les hommes ont créé pour procurer la paix et garantir les libertés individuelles ; il devient le garant de l'atmosphère chaotique que les sicaires ont engendrée. Effectivement, dès lors que les représentants du corps social n'appliquent ni ne font appliquer la loi qu'ils sont censés incarner, ils font place à l'état de guerre. Les citoyens, voyant leur pacte de société rompu, décident de changer l'ordre des choses, ce qui fait de la guerre le moyen le plus sollicité. Les sicaires, à leur manière, recourent à ce principe. Pour des besoins terminologiques, on peut désigner cette vision de la société par « *sicarocratie* »<sup>136</sup>. Celle-ci fait échec aussi bien à la théocratie qu'à la démocratie.

Existe en las comunas una guerra casada desde hace años, de barrio con barrio, de cuadra con cuadra, de banda con banda. Es la guerra total, la de todos contra todos con qué soñó Adamov, el dramaturgo, mi amigo, que murió y pobre y viejo, pero en París. Todos en las comunas están sentenciados a muerte. ¿Qué quién los sentencio, la ley? Pregunta tonta: en Colombia hay leyes pero no hay la ley.<sup>137</sup>

[Dans les communes, il existe une guerre déclarée depuis plusieurs années, de quartier contre quartier, d'écurie contre écurie, de bande contre bande. C'est la guerre totale, celle de tous contre tous, comme celle qu'avait rêvée Adamov, le dramaturge, mon ami, qui est mort pauvre et vieux, mais à Paris. Tous dans les communes sont condamnés à mort. Qui les a condamnés, la loi ? Question idiote : en Colombie, il y a des lois mais il n'y a pas la loi.]

Il ressort de cet extrait que la Colombie est le théâtre d'un désastre irréversible. De ce point de vue, son sort est scellé. L'état de société a pris congé, pour faire place à un état de guerre permanente qui sévit dans les communes de Medellin, notamment à Medallo. Cette rupture du contrat social est due à la résurgence farouche de l'état de propriété<sup>138</sup>, qui fonde les inégalités sociales et prive l'homme de ses libertés essentielles, même du droit à la vie.

---

<sup>135</sup> Hobbes, Thomas, *Léviathan*, op. cit., p. 5. Le « Léviathan » est une création de l'homme, en vue d'adoucir les libertés naturelles de chaque homme et prévenir les déviations qui peuvent en découler. Hobbes estime que les « hommes, pour se procurer la paix et par là se préserver de eux-mêmes, ont fabriqué un homme artificiel, qu'on appelle République », p. 223. Ici, l'Etat est cet « homme artificiel » ; mais il est démis de ses fonctions de garant de la paix dans la république colombienne de *La Virgen de los sicarios*.

<sup>136</sup> Sicarocratie : c'est le pouvoir exercé par les sicaires dans la Colombie des romans de Vallejo. Elle naît d'un mal être, dû à la vacuité et la déviance d'un système politique aux repères démocratique et religieux non seulement obsolètes mais aussi vicié. L'on peut se risquer de dire que la République « *sicarocratique* » est « l'homme artificiel », en l'occurrence, pour l'Etat colombien, pour garantir le désastre, la guerre permanente.

<sup>137</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., pp. 118-119.

<sup>138</sup> Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine des fondements de l'inégalité parmi les hommes*, introduction, commentaires et notes explicatives par J.-L. Lecercle, Paris, Editions Sociales, 1971, p. 108: « Le premier qui ayant enclos un terrain, s'avisait de dire, ceci est à moi, et trouva des gens assez simples pour le croire, fut le vrai fondateur de la société civile. » Cette citation souligne l'origine de la propriété, une caractéristique de la société civile. Cet état de propriété marque non seulement le début de l'individualisme, mais également celui des inégalités parmi les hommes.

Dès lors, le recours à la violence se révèle être nécessairement légitime. Car il n'y a plus de droits, mais le choix de vivre ou de mourir.

Les sicaires ont donc choisi de vivre et d'être libres. Pour eux, le droit est une fiction : il est pensé et établi par l'Etat qui ne respecte pas les droits des habitants des communes, car il n'en a cure. La thèse innéiste de l'égalité de tous apparaît dans le roman comme une pure illusion émanant de Dieu, qui perd toute consistance dans la philosophie des sicaires. Ceux-ci, face à la fourberie à la fois étatique et religieuse, définissent désormais les règles du droit. Leurs droits sont, à ce titre, surévalués : le droit de voler, de tuer même au péril de leur vie caractérise le quotidien de ces laissés-pour-compte. Alexis et Wílmur en sont du reste les illustrations poignantes.

L'apocalypse dont il est question, le narrateur semble en montrer le paroxysme dans le passage ci-après :

Ni en Sodoma ni en Gomorra ni en Colombia hay inocentes; aquí todo el que existe es culpable, y si se reproduce más pobres y miserias más miserias, y mientras más miserias más asesinos, y mientras más asesinos más muertos. Ésta es la ley de Medellín, que regirá en adelante para el planeta tierra. Tomen nota.<sup>139</sup>

[Il n'y a d'innocents ni dans Sodome ni dans Gomorrhe ni en Colombie ; ici tout ce qui existe est coupable, et s'il se reproduit plus de pauvres et de misères [on crée] plus de misères, et alors qu' [on crée] plus de misères, [on crée] plus d'assassins, et alors qu'[on crée] plus d'assassins, [ on crée] plus de morts. C'est cela la loi de Medellin, qui gouvernera dans peu de temps à travers la planète terre. Prenez-en note.]

La Colombie, par le biais de Medellin, ne bénéficiera d'aucune miséricorde ; son extinction est irrévocable, comme celle de Sodome et Gomorrhe<sup>140</sup>. D'ailleurs, son sort est plus à plaindre que celui des villes auxquelles le narrateur l'assimile. Si, dans le récit biblique, Loth et ses deux filles sont jugés innocents et dignes d'échapper au décret divin, il n'en va pas de même pour les habitants de Medellin : ils sont tous coupables, destinés à mourir par les armes des anges exterminateurs de Dieu, en l'occurrence les sicaires. C'est certainement à ce

---

<sup>139</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., p. 118. Dans ce passage, il y a beaucoup d'ellipses grammaticales, propres à la langue orale, qui rendent la première phrase difficile à traduire. Il s'agit en effet de l'ellipse de « se reproduce », que nous avons traduit par « on crée ». Pour garder l'esprit du texte, nous en avons tenu compte, en l'insérant entre crochet dans le texte traduit.

<sup>140</sup> *Bible d'étude*, chap. 19, version Louis Segond 1910 avec guide thématique, guide d'étude biblique, notes explicatives, plan de lecture de la Bible et concordance, traduite sur les textes originaux hébreux et grec, La Ligue Biblique, 2005, pp. 19-21. Sodome et Gomorrhe : ces deux villes apparaissent dans un épisode du récit biblique, notamment dans la Genèse. Le Créateur les frappe d'une sentence sévère : elles doivent disparaître, sous l'action du souffle (chap 19, v. 24), pour avoir été l'habitable des actes odieux et le théâtre de la débauche dans ses formes les plus diverses : homosexualité, vol, crime, viol, etc.

titre que nous devons comprendre l'interpellation du narrateur, « Tomen nota ». Il attire l'attention sur l'ampleur que prend le phénomène des sicaires. Autrement dit, le chaos colombien peut gagner le monde entier.

## Conclusion du chapitre 2

*La Virgen de los sicarios* porte la problématique du désastre à son comble. La Colombie, matière primordiale du récit, est au centre d'un malentendu, d'une préoccupation que l'écrivain veut partager avec son lecteur. Le recours au langage consiste en la formulation d'une question et en la sollicitation d'un lecteur susceptible d'apporter une réponse ou un éclairage sur le malentendu colombien.

Le langage est le média qui permet de nommer le problème colombien, notamment le désastre. Medellín, qui sans cesse revient hanter les pages du roman, est présentée comme une ville maudite – qui n'est pas sans rappeler le brasier biblique de Sodome et Gomorrhe – qui offre le spectacle d'une société apocalyptique, vouée irrémédiablement à sa fin. C'est dans cette optique qu'il convient d'appréhender le propos suivant, qui sonne comme un verdict :

Y acuértese de que todo pasa, prescribe. Somos efímeros. Usted y yo, mi mamá, la suya. Todos prescribimos.<sup>141</sup>

[Et souvenez-vous que tout passe, tout se prescrit. Nous sommes éphémères. Vous et moi, ma maman, la vôtre. Nous sommes tous contraints à la prescription.]

Tout est promis à la prescription, à la fatalité. C'est donc à une promenade sinistre, à travers l'enfer colombien, el « desbarrancadero »<sup>142</sup>, que le lecteur est invité. Le carnage, les paradoxes aussi bien sémantiques qu'éthiques, dont ce dernier devient témoin, font du langage l'enjeu d'un dialogue ou d'une négociation à l'issue de laquelle doit surgir son éventuelle adhésion. Et ce sont les conditions de celle-ci, les stratégies argumentatives auxquelles le narrateur a recours que nous examinerons minutieusement dans la seconde partie. Mais dans l'immédiat, nous nous tournons vers Boubacar Boris Diop qui, à travers *Le Cavalier et son ombre*, nous invite à réévaluer l'Histoire, notamment celle de l'Afrique.

---

<sup>141</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., p. 27

<sup>142</sup> Lire Vallejo, Fernando, *El Desbarrancadero*, Madrid, Alfaguara, 2007. Le titre de ce roman, qui file la métaphore de la mort, rend bien compte du caractère catastrophique de la Colombie et de l'irréversible déchéance de l'Homme.

## Introduction

Dans ce chapitre, c'est l'Histoire – histoire officielle –, celle de l'Afrique qui fait problème. C'est dans l'une des œuvres de Boubacar Boris Diop, notamment dans *Le Cavalier et son ombre*, que nous allons examiner cette préoccupation. En parcourant l'œuvre de bout en bout, l'une des questions qui semblent résonner dans l'esprit du lecteur peut se formuler ainsi : *L'Histoire de l'Afrique est-elle légitime ?* Cette question en infère deux autres : Comment se décline-t-elle ? Quelle est la solution envisagée par Boubacar Boris Diop ? Seule la traversée du roman nous permettra d'identifier les réponses.

Ce roman fait le procès de l'Histoire. La récurrence du vocable « histoire », qui apparaît soixante-deux (62) fois dans le roman, est prégnante. Nous verrons que ce qui fait la tragédie de l'histoire africaine c'est d'abord le « viol » de sa mémoire ; celle-ci est non seulement due aux machinations politiciennes des anciens colons, mais également aux guerres fratricides des peuples africains, enlisés dans les discours démagogiques de leurs représentants. Par ailleurs, nous nous attarderons sur le comportement de l'artiste face au silence.

### 3. 1. La mémoire abusée

Nous pouvons entrepercevoir l'allusion que le titre de cette section fait à celui de l'essai de Tzvetan Todorov, à savoir *Les Abus de la mémoire*<sup>143</sup>. La tragédie de l'histoire réside, comme nous le verrons dans la première inflexion de cette section, dans le fait que la mémoire est menacée. Il suffit de prêter attention à ce que dit l'essayiste lorsqu'il affirme vigoureusement que « ce n'est pas à la loi de dire l'Histoire »<sup>144</sup>. Le recours à la loi traduit, en effet, un usage idéologique de l'histoire, ce qui explique certainement la graphie « Histoire » avec la lettre capitale. La loi donne un caractère officiel et quasi péremptoire de la lecture qui doit en être faite ; c'est pourquoi elle représente une menace pour la mémoire. Il semble que, face à une telle conception, il devient difficile de la penser autrement que dans la norme qui a été établie, au risque de devenir ce qu'on appelle un témoin parjure<sup>145</sup>. Le discours politique, parce qu'il participe de cette logique conventionnelle de la mémoire, constitue une véritable opération de dénaturation, si ce n'est d'effacement de l'identité africaine.

Le déclinisme véhiculé par la pensée politique, les guerres fratricides constituent les axes principaux de cette section.

#### 3. 1. a. La pensée « décliniste »

*Le Cavalier et son ombre* bat en brèche une pensée décliniste, qui donne une vision assez sinistre de l'Afrique. Celle-ci est présentée comme un continent résolument promis à la décadence, un univers fatalement chaotique. Les tenants de cette logique envisagent donc le monde sous un jour odieux, à tout le moins déclinant. Cette vision des choses ne s'est pas construite sans déformer l'histoire réelle de l'Afrique contemporaine, comme nous allons l'illustrer à travers les lignes suivantes, qui ne montrent pas moins le complot historique orchestré par les hommes politiques et les anciennes puissances coloniales.

L'homme, court sur ses pattes et plutôt farfelu jusque dans sa manière de s'habiller, était un des dignitaires du parti du Président et, de notoriété quasi publique, son oreille dans cette commission et dans de nombreuses autres qu'il empestait de son haleine chargée de whisky. Son discours fut un modèle de sobriété. « Nous devons, dit-il, surmonter nos divergences. Le peuple gronde et nos amis du Nord exigent des comptes.

---

<sup>143</sup> Todorov, Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2004.

<sup>144</sup> Todorov, Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, op. cit., p. 15.

<sup>145</sup> Témoin parjure : Se dit, dans le jargon juridique, d'un témoin qui a fait un faux témoignage ou perçu comme tel par rapport à la version officielle de la vérité. Ici, Khadidja deviendra un témoin parjure parce qu'elle accable l'Histoire (l'histoire officielle), par son défaut de conformisme.



Nous sommes sous pressions, si vous voyez ce que je veux dire. Chers collègues, le Président est dans l'embarras. Il faut quelque chose, aujourd'hui même.<sup>146</sup>

Dans ce passage, qui met l'accent sur la fin brutale des travaux de la commission nationale des Héros, le narrateur fait contraster l'allure du professeur Amadou Ndaw avec une sobriété douteuse. Celle-ci trahit aussi bien le caractère burlesque du personnage que son inconsistance ; en fait, c'est sur cette veulerie politique que le narrateur veut capter notre attention. En effet, l'intervention de ce dignitaire du parti du président contribuera, conséquemment, à la liquidation historique de Bilenty, au profit des intérêts diplomatiques avec le « Nord », c'est-à-dire l'ancien colonisateur. Il ne s'agit pas ici d'anoblir la nation en trouvant un héros conforme aux archives historiques, mais de créer un personnage qui tienne lieu de héros national, fût-il en contradiction avec l'histoire vraie.

Le professeur Ndaw, à l'inverse du professeur Ibnou Sow, ne se préoccupe pas de la vérité historique ; il est plutôt porté sur le respect du jeu politique, qui valide ou invalide l'Histoire. Les « pressions » politiques déterminent donc le destin – tragique – de Bilenty, partant celui de l'Afrique. Ce compromis qui sert bien le confort des hommes politiques fait de ces derniers de véritables scélérats. Comme le narrateur le souligne, ces « messieurs avaient, comme on pense, des caprices de divas. Chacun mettait un point d'honneur à se faire désirer. »<sup>147</sup> A ce titre, ils ont œuvré au déclin de leur patrie, consacrant ainsi le triomphe de la logique décliniste. Il suffit d'accorder une attention au discours du président de Dapienga, pour en saisir la gravité :

En entrant dans la politique, je voulais sincèrement aider mon pays. Très vite, hélas, les choses se sont compliquées et j'ai constamment agi pour survivre, sans me soucier de savoir si je faisais du bien ou du mal. Ces deux mots, le bien et le mal, avaient perdu tout sens pour moi. Il arrive un moment où la seule idée que vous avez de l'avenir, à un certain niveau de l'action publique, c'est qu'il vous faut, chaque jour, sauver votre peau. Et à l'arrivée, c'est cela, un pays vidé de son sang, ce désordre, cette racaille qui s'agite dans mon Palais, juste au-dessus de nos têtes.<sup>148</sup>

Les propos du président de Dapienga sont assez clairs ; ils illustrent de façon poignante la pleutrerie des dirigeants africains et les causes de l'échec politique du continent africain. Le désaveu de ce président de Dapienga, qui estime que son pays n'a plus d'avenir et qu'il est irrémédiablement voué au désastre, en constitue un acte de condamnation.

---

<sup>146</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 124.

<sup>147</sup> *Idem*, p. 123.

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 226.

Assurément, il serait difficile de trouver meilleure illustration de la logique décliniste ailleurs que dans l'attitude de l'homme d'Etat de Dapienga. Son abdication face à la poursuite du bien et la sinistrose qui caractérisent son discours cautionne la suprématie de la pensée déclinante et préjugent de l'impossibilité d'une politique saine dans les pays d'Afrique.

Ce portrait des dirigeants africains fait l'unanimité dans la plus part des romans de Boubacar Boris Diop, ce qu'illustre fort à propos *Les Tambours de la mémoire* :

Le major Adelezo avait transformé le pays tout entier en une immense caserne. Fadel se dit qu'au fond ça ne faisait pas une grande différence si on comparait avec le régime précédent. A son avis, avec les politiciens, on n'est foutu d'avance : ils faisaient toujours semblant de s'opposer les uns aux autres mais finalement ils se comportaient tous de la même manière. Ils avaient tous un air de famille, les politiciens ! Fadel pensait qu'il était temps pour les honnêtes gens d'en finir avec leurs projets de société et leur arrogance<sup>149</sup>

Dans les romans de Diop, la politique des présidents africains contribue au pourrissement du continent. Ils abusent de la confiance de leurs concitoyens. Le silence sur l'histoire véritable de l'Afrique est la cause de l'anomie, voire du caractère blafard des sociétés africaines. Pourtant, comme le dit le Féticheur Thiémoko à Fadel Madické Sarr, « Sans l'avenir le passé perd tout son sens et sans le passé les horizons de l'avenir restent invisibles »<sup>150</sup>. Fadel et Khadidja ont une conscience aiguë de cette nécessaire dualité de l'Histoire ; c'est pourquoi, malgré les agissements de l'intrigant Adelezo, Fadel travaillera à la restauration de l'histoire, celle de la reine Johanna Somentho et du royaume de Wissombo ; de cette manière, il répond aux sollicitations de la mémoire collective. En ce sens, Khadidja est la sœur cadette de Fadel, elle se refuse à encourager un romantisme terne comme celui de René, à qui le père Souël dit : « On n'est point, monsieur, un homme supérieur parce qu'on aperçoit le monde sous un jour odieux. »<sup>151</sup> Il ne s'agit pas pour elle de se complaire dans une mélancolie ou une solitude pitoyable. Il s'agit en revanche de se lever et de changer l'état de morbidité dans lequel les Africains se sont complus. C'est pourquoi, allant à rebours de l'histoire orthodoxe (Histoire), qui est pour le moins désastreuse, l'ex-compagne de Lat-Sukabé traque l'espoir – « Tunde » – à travers ses contes. Comme nous le verrons dans la section suivante, la pensée décliniste est foncièrement une perversion de la pensée historique ;

---

<sup>149</sup> Diop, Boubacar B., *Les Tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, « Encres noires », 1990, pp. 132-133.

<sup>150</sup> Diop, Boubacar, B., *Les Tambours de la mémoire*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>151</sup> Chateaubriand, René, « René » in *Atala-René*, préface et commentaires de Gérard Gengembre, Paris, Pocket, « Classiques », 1999, p. 129. René peut être considéré comme un penseur du déclinisme, dans la mesure où il voit le monde sous un jour odieux, et se satisfait d'une passivité presque sans borne à l'égard de l'histoire. Ce qui n'est pas le cas de Khadidja.

autrement dit, cette logique apparaît comme une nouvelle forme de l'obscurantisme, car les hommes politiques semblent revendiquer la cécité et le mutisme face à l'Histoire. L'Afrique des guerres civiles en est le corollaire.

### *1. b. Des guerres en Afrique*

De la section précédente, nous avons appris que l'Histoire africaine est l'œuvre d'un complot politique, voire idéologique orchestré par les anciennes puissances coloniales et les dirigeants des Etats africains. Ceux-ci, loin de raviver la mémoire du peuple, se chargent de la vider, de la ruiner au profit de leurs ambitions politiques. Le mépris de la mémoire collective est presque poussé au renoncement, sinon au silence :

Mes voisins viennent probablement de regarder la télé car ils parlent sans cesse des événements du Rwanda. Les journaux sont actuellement remplis de chiffres incroyables et de récits d'horreur. J'ai lu quelque part qu'on en est à huit cent mille morts : tout cela est arrivé en quelques semaines et personne ne trouve encore un moyen de nommer ce qui se passe là-bas ; on parle de « drame », de « tragédie » ou « génocide », indécision qui montre bien à quel point tout le monde, à commencer par les Africains eux-mêmes, s'en fout ; à mon humble avis, quand on ne s'en fout pas, on donne aux choses leur nom et on s'y tient.<sup>152</sup>

La guerre se révèle ici comme l'un des instruments de pulvérisation de la mémoire, de l'histoire africaine. Ce passage montre que l'intérêt porté au désastre qui a prévalu au Rwanda a été en deçà du respect que l'on doit à l'être humain ; l'horreur, loin d'être le sentiment le mieux partagé en pareille circonstance, n'a même pas retenu la considération des Africains. Au reste, le fait de ne pas s'accorder sur la caractérisation de cette catastrophe réduit l'Afrique au statut de témoin complice de la rature de sa mémoire. L'attitude de Dieng Mbaalo permet de mieux apprécier le rôle de l'Africain dans son rapport à l'Histoire, et de constater la fragilité de son statut d' « agent » historique :

Le travail de Dieng Mbaalo consistait à prendre des notes pendant les travaux de la commission. Il faisait, en somme, office de greffier et n'avait le droit d'ouvrir la bouche sous aucun prétexte. De toute façon, s'il avait laissé la moindre émotion transparaître sur son visage, les experts se seraient mis d'accord au moins une fois pour le faire remplacer sur-le-champ. Quant à eux, ils ne se gênaient pas.<sup>153</sup>

---

<sup>152</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 70.

<sup>153</sup> *Idem*, p. 120.

Cet épisode du récit de Khadidja est d'une grande importance ; il dévoile le rôle subalterne, sinon passif des Africains dans la prise des décisions censées présider à leur destin. Nul doute, dans ce passage, l'idée que l'Histoire africaine n'est qu'une fantaisie politique apparaît de façon plausible. Elle est une Histoire politisée ou idéologisée en ce qu'elle met en évidence la question des influences des idéologies (politiques) dominantes, qui doivent être prises en compte dans la constitution de l'histoire officielle des Nations africaines. L'exigence du silence absolu imputée à Dieng Mbaalo par les « experts » atteste de façon saisissante la force incontournable du dogme politique de l'ancien occupant. L'Africain n'est qu'un comparse, un scribe dans l'élaboration de son identité historique. Observateur passif, secrétaire de l'appareil colonial, c'est à cela que se réduit l'acte historique de Mbaalo, partant des Africains.

Une telle indifférence ne saurait, en effet, être tolérée ; cela est d'autant plus gênant que les premiers concernés, les Africains, se satisfont du silence et abdiquent leur devoir de mémoire. Renoncer à ce devoir, c'est renier son identité africaine, c'est refuser d'exister. Pourtant, si l'Africain refuse d'assumer ses responsabilités<sup>154</sup> face à l'Histoire, à son histoire, ne court-il pas le risque de n'être qu'une ombre ?

Cela semble inéluctable. La furie de la raison obscure, observée lors des « massacres » au Rwanda comme au Burundi, a montré que les mots, pour reprendre respectivement les termes de Khadidja et d'un personnage de *Murambi, le livre des ossements*, « ont finit par perdre tout sens »<sup>155</sup> et « ne savent plus quoi dire »<sup>156</sup>. L'histoire n'en sort malheureusement pas indemne ; au contraire, elle plonge dans une spirale d'absurdité.

Faut-il prolonger ce non-dit historique par le silence ? Cette question taraude les personnages de Boubacar Boris Diop depuis *Le Temps de Tamango*<sup>157</sup> jusqu'à *Kaveena*<sup>158</sup>. Khadidja, comme nous le verrons dans les parties suivantes, n'admettra pas le silence. Une attitude que Diop affine d'ailleurs dans *Murambi, le livre des ossements*, où Jessica Kamanzi, tel un souffleur dans ce théâtre cadavérique, recharge les autres d'espoir ; c'est ce même espoir qui façonne, au demeurant, l'esprit inventif de Khadidja dans tous ses récits. Bien plus, Jessica Kamanzi, à l'opposé du leader des milices, l'impassible Faustin Gasana qui œuvre au

---

<sup>154</sup> La notion de « responsabilité » est un vocable sartrien qui désigne l'engagement de chacun dans l'édification de la société, comme espace où la liberté des individus se met en scène; est responsable celui qui refuse un certain déterminisme, fût-il social ou historique. Nous y reviendrons dans la troisième partie de notre thèse.

<sup>155</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 71.

<sup>156</sup> Diop, Boubacar B., *Murambi, Le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000, p. 125.

<sup>157</sup> Diop, Boubacar B., *Le Temps de Tamango*, Paris, Le Serpent à Plumes, « Motifs », 2002 pour la présente édition.

<sup>158</sup> Diop, Boubacar B., *Kaveena*, Paris, Philippe Rey, 2006.

massacre des Tutsi, appelle au patriotisme à travers cette phrase qui sonne comme un slogan revigorant : « Il ne faut pas se laisser abattre »<sup>159</sup>.

D'ailleurs, le récit éponyme de l'œuvre, « *Le Cavalier et son ombre* », montre combien les guerres civiles, avec en toile de fond les conflits ethniques, contribuent à faire de l'Afrique le théâtre de la barbarie, des tensions politiques toujours sanglantes. La guerre entre les « Mwas » et les « Twis » fait l'économie de cette réalité.

Tu t'en allais de royaume en royaume sur ton cheval, tu faisais de grandes phrases qui affolaient le cœur des princesses et tu prétendais combattre le mal... Que sais-tu du mal ? Hélas, dès le lendemain de ma mort, le Roi de Dapienga m'a remplacé par un autre monstre, imaginaire et bien plus dangereux, le Twi, l'ennemi à abattre, un vrai monstre celui-là, et qui dévore des peuples entiers.<sup>160</sup>

Le discours de Nkin'tri au Cavalier est, à ce titre, bien révélateur ; cela est d'autant plus poignant que son entrée en résonance avec le conflit ethnique rwandais peut en faire son plaidoyer. Les guerres sont l'œuvre des desseins obscurs des hommes politiques, ainsi que le montre Nkin'tri. Elles sont l'expression de l'incapacité des dirigeants et de leurs compères occidentaux à maintenir la cohérence politique, émanation d'une cohésion sociale noblement négociée avec la cohérence historique des faits. L'attitude du Roi de Dapienga en est la preuve patente. Ce Roi, à défaut d'honorer ses engagements à l'égard du Cavalier – celui de donner sa fille, la Princesse Siraa, en mariage à ce dernier –, manœuvre les faits et décide lâchement d'ouvrir la guerre contre l'ethnie (Twis) de son sauveur devenu malencontreusement son ennemi. Il n'est plus question d'un mariage, mais d'un enlèvement de la princesse des « Mwas ».

Les démêlés politiques et les guerres sont la conséquence de la démagogie, un autre vocable qui dessert l'histoire africaine. Il va sans dire qu'une telle pirouette donne un éclairage sur le caractère paradoxal de la vérité historique sur cette Afrique que les discours politiques enlisent dans l'oubli. Cependant, quelle attitude adopter ? Une partie de la réponse à cette question a déjà été esquissée plus haut. En effet, nous avons vu que Fadel a opté pour la restitution de l'histoire véritable. Il veut faire resurgir la mémoire collective pour guérir le peuple, par conséquent l'Afrique. Khadidja n'en fait pas moins.

---

<sup>159</sup> Diop, Boubacar B., *Murambi, Le Livre des ossements, op. cit.*, p. 119.

<sup>160</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre, op. cit.*, p. 199.

### 3. 2. L'artiste face aux silences de l'histoire

Dans *Le Cavalier et son ombre*, l'artiste est souvent mis au cœur de l'intrigue. D'ailleurs il y est souvent présenté comme un marginal, un personnage parfois rebelle à cause de son avant-gardisme. Le personnage de Khadidja, sur lequel nous reviendrons plus amplement dans la deuxième partie, illustre la réaction de l'artiste par rapport aux silences sur la fracture de l'histoire africaine.

#### 3. 2. a. Afrique, faille de l'Histoire

Plus artiste que Fadel, le personnage blasé des *Tambours de la mémoire*, Khadidja va forcer les portes du silence pour offrir à l'Africain l'histoire de l'espérance, quitte à l'inventer. Il s'agit pour la conteuse Khadidja de réécrire l'Afrique, de travailler à sa réécriture « à partir d'une faille »<sup>161</sup>, celle occasionnée par l'histoire officielle. Cette faille, dans le roman se traduit par le complot ourdi par les hommes politiques et leurs amis du Nord. C'est du reste à ce moment important qu'intervient notoirement Khadidja, comme le relate Lat-Sukabé : « Le visage de Khadidja était serein et sa voix sans émotion. Elle semblait n'être venue là que pour déchirer le silence et délivrer ainsi je ne sais quel message. »<sup>162</sup>

Pour Khadidja, il n'est pas question de faire silence ; bien au contraire, elle se sent la vocation de le rompre, afin de colmater la faille. Il semble que pour elle, se taire c'est non seulement se porter caution pour cette histoire pessimiste de l'Afrique, mais c'est également accepter d'exister dans l'ombre des discours occidentaux et renoncer à son identité. Contre l'histoire positiviste (Histoire) des Européens, Khadidja s'active à la réinvention de l'histoire africaine sur fond de « mémoire collective » de son peuple. La rupture du silence, dans la perspective du roman de Boubacar Boris Diop, revêt un caractère double : elle est un acte politique, parce qu'il s'agit pour l'écrivain, dont Khadidja est la figure emblématique, de faire une lecture critique de l'aventure ambiguë de l'histoire politique de l'Afrique. Celle-ci n'est pas le seul fait des Occidentaux, mais aussi celui des Africains. La rupture du silence, pour l'écrivain africain, est par ailleurs un acte poétique, car il s'agit de mettre au jour un

---

<sup>161</sup> Mbembe Achille, « Ecrire l'Afrique à partir d'une faille », in *Politique africaine. Intellectuels africains*, n°51 octobre 1993, pp. 69-97.

<sup>162</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 115.

imaginaire collectif qui valorise une vision beaucoup moins crispée de l'histoire africaine et du devenir de ses sociétés.

### 3. 2. b. *Du mythe à la reconquête de la mémoire collective*

Khadidja réinterroge les mythes, leur donne une direction tout à fait nouvelle ; ce qui présuppose son émancipation, si ce n'est celle de l'histoire africaine par rapport aux canons occidentaux. Il s'agit ici d'une histoire qui se veut essentiellement narrative, mémorielle.

En effet, l'hypothèse de Khadidja consiste à montrer que si l'histoire officielle de l'Afrique est illégitime, voire lacunaire, c'est parce que ses concepteurs ont omis ou refusé d'admettre un élément important : l'histoire africaine est un legs des traditions orales, elle est de ce fait un discours qui s'est transmis d'une génération à une autre ; par conséquent, elle doit sa consistance et sa vitalité non pas à l'archive, mais à la mémoire du peuple qui la porte et la revalorise sans discontinuer. Le changement du projet narratif de la conteuse est à ce titre fort instructif :

Eh bien, voici. Sans la moindre hésitation, Khadidja modifia du tout au tout le schéma de son histoire. Il n'était plus question d'élever à la noble connaissance de soi un petit enfant malheureux, mais de débusquer par tous les moyens un individu arrogant et pervers. [...]

La nouvelle idée de la conteuse était simple : prouver que l'histoire de notre pays était une infâme succession de trahisons et de lâchetés, dont il ne reste aujourd'hui que des mensonges éhontés.<sup>163</sup>

Khadidja cesse donc de surévaluer l'histoire africaine pour plaire à son singulier auditeur ; elle ne va pas non plus l'évaluer en deçà de ce qu'elle est en réalité : elle fait, en quelque sorte, une contre-expertise de l'Histoire. Elle mêle la vie réelle aux mythes, les malaxe pour en tirer quelque chose d'assez singulier qui puisse restituer l'esprit de la mémoire collective<sup>164</sup>. Mémoire et Histoire entrent donc en collision. Cette approche critique de l'Histoire fait écho à la thèse de l'historien français, Pierre Nora :

La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et, à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptibles de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire

---

<sup>163</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 116.

<sup>164</sup> Il ne s'agit pas d'une restitution passive de la mémoire collective, car l'esprit de cette mémoire obéit au principe du mouvement, d'une réévaluation permanente. La faille historique révèle non seulement la sclérose des identités, mais la nécessité de les reconfigurer, même de les réinventer.

est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène actuel, un lien vécu au présent éternel ; l'histoire, une représentation du passé.<sup>165</sup>

Pierre Nora oppose avec véhémence l'Histoire et la mémoire. Il dénonce vivement à la fois la problématique et l'incomplétude de l'Histoire. Celle-ci est sujette à caution dans la mesure où elle oblitère le caractère dynamique et permanent de la mémoire, siège de l'inconscient collectif, du vécu vrai. C'est à ce titre que Khadidja prend la résolution d'amener l'inhibé à la surface de la vérité ; car c'est en lui qu'il faut chercher l'intelligence de l'histoire africaine.

Le recours aux mythes et légendes connote une démarche archéologique – essentiellement narrative –, puisqu'il s'agit d'interroger les archétypes susceptibles de nommer les lieux où l'histoire doit faire entendre et faire sens. L'histoire africaine, si l'on s'en tient à la critique de Nora que semble d'ailleurs illustrer la démarche de Khadidja, doit être construite selon une modalité qui lui est propre ; autrement dit, parce qu'elle est foncièrement élaborée sur la base de la mémoire collective, et parce que celle-ci est perpétuellement en gestation, cette histoire est un passé ouvert sur l'avenir, même si les mythes dont s'inspire Khadidja sont des récits du passé. Mais avant, il nous semble judicieux de revenir sur la définition du mythe. A cet effet, Bassirou Dieng et Lilyan Kasteloot disent ce qui suit :

Le mythe est donc un récit relatif à des temps ou des faits que l'histoire n'éclaire pas. C'est une histoire sacrée liée au rite et présupposant une réalité extra-humaine. Il répond à un besoin religieux et à des contraintes et des impératifs d'ordre social. Le mythe révèle et résout, de manière symbolique, une contradiction non consciente à l'intérieur de la société concernée<sup>166</sup>

Le recours aux mythes atteste une volonté de revenir aux origines, aux récits fondateurs des sociétés primitives. Cependant, le retour à ces récits fondateurs ne signifie nullement un emprisonnement dans le passé ; comme le récit le montre, Khadidja donne libre cours à son imagination, puise dans les mythes de Dapienga pour résoudre la crise qui ruine son pays et pour trouver une solution à toutes les tares qui relèguent l'Afrique à l'ombre des autres continents. Il s'agit donc d'un acte de réconciliation avec le temps, en vue de mieux se projeter dans l'avenir. C'est pourquoi, Tunde, enfant imaginaire et mythe de l'espoir, se donne à lire comme la voie/voix du salut des Africains.

---

<sup>165</sup> Nora, Pierre (dir.), « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux », in *Les Lieux de mémoire*, I. *La République*, Paris, Gallimard, 1997, p. XVII-XLII.

<sup>166</sup> Kasteloot, Lilyan et Dieng, Bassirou, *Du Tieddo au Talibé. Contes et mythes wolof II*. Paris, Présence Africaine, 1989, p. 5.



Nous pouvons donc dire que mythes et légendes apparaissent comme des réservoirs du savoir d'un peuple : ils irriguent ses souvenirs, nourrissent son imaginaire et fondent son histoire.

### I. 3. 2. c. *Le révisionnisme de l'Histoire*

Khadidja estime qu'il faut pallier la défaillance de l'Histoire telle que les Occidentaux l'ont pensée. Aussi s'active-t-elle à redonner force et droit au spontané, pour éviter l'arbitraire et le criticisme corrosif de l'histoire toute faite (Histoire) – ce discours momifié et enfermé dans les sarcophages modernes appelés archives.

Après avoir parcouru les archives de son pays, Khadidja fait le réquisitoire d'une histoire (Histoire) rigide et s'ouvre à la légèreté trépidante des contes et légendes pour raviver la mémoire des nouvelles générations. L'« invention », au sens de « pratique » et d'« art »<sup>167</sup> selon Michel de Certeau, s'entend ici comme le mode de donation de l'histoire chez Khadidja. Evidemment, dans sa pratique de l'histoire, elle ne se prive pas de la liberté de penser ; d'ailleurs, cette latitude, elle la pousse à l'extrême, c'est-à-dire à une forme de révisionnisme.

Révisionniste d'une certaine conception de l'Afrique, Khadidja s'en réclame. A travers contes, mythes et récits légendaires, l'Histoire est prise d'assaut par la narratrice. Désormais, Bilenty et Dapienga sont les lieux de naissance de l'histoire africaine ; et celle-ci est archivée dans ce qui constitue la mémoire collective d'un peuple : cette mémoire est flexible. Lat-Sukabé, qui nous rapporte les vicissitudes de la vie de Khadidja, nous permet de l'observer :

En fait Villa Angelo doit son nom à une histoire tout à fait étonnante, celle, bien mal connue semble-t-il, du prince Angelo Suleimaan. Une de ces histoires que l'on adore d'ailleurs raconter aux étrangers de passage, dans les villes qui, comme celle-ci, ont connu leur heure de gloire. Je dois l'avouer : avant de venir ici, je ne savais presque rien du prince Angelo Sumleimaan. Je tenais d'un ami historien le récit de ses aventures [...]<sup>168</sup>

Dès son arrivée à Bilenty, Lat-Sukabé décide de se loger à l'Hôtel Villa Angelo. Comme nous le montre le passage ci-dessus, cet hôtel est un lieu chargé d'histoire. A l'instar de nombreuses villes célèbres, Bilenty doit son rayonnement historique et politique aux mythes et légendes.

---

<sup>167</sup> De Certeau, Michel, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, « Folio », 1990, p. 125.

<sup>168</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., pp. 14-15.

L'histoire de ce prince des temps immémoriaux, Angelo Suleimaan, nous apparaît comme un mythe fondateur, en ce qu'elle explique l'origine du nom de l'Hôtel. C'est du reste de son ami historien que Lat-Sukabé prend connaissance de cette histoire qui relate les aventures du prince Angelo Suleimaan. Cette révélation du compagnon de Khadidja donne un visage assez inhabituel de l'historien ; en effet, celui-ci bâtit son discours d'historien non sur les archives, mais sur des récits anciens. L'hypothèse que l'histoire africaine s'ancre dans les récits légendaires trouve de nouveau une justification dans le passage ci-après : « Une autre légende dit que l'impératrice d'Ethiopie avait été rendue folle de douleur par le départ de son fils »<sup>169</sup>

Si Lat-Sukabé est sceptique par rapport à l'exercice de la profession d'historien de son ami, cela ne gêne pas les habitants de Bilenty. L'histoire doit être celle de la mémoire et de ses attermolements, en l'occurrence les « bribes de souvenirs »<sup>170</sup>. Il serait donc réducteur de soumettre ceux-ci à quelques authentications scientifiques. Leur fiabilité ne consiste pas dans la matérialisation des faits, puisqu'ils sont d'origine orale ; le scepticisme de Lat-Sukabé, sur lequel nous reviendrons dans l'étude des personnages, est compréhensible dans la mesure où la démarche historique de ce dernier prend ancrage dans la conception occidentale. Khadidja, qui semble concevoir l'histoire comme une fable réelle, démonte cette logique dans tous ses récits.

Pour inventer son quotidien, Khadidja fait une remontée dans le temps. Elle revisite le passé pour inventer son présent et envisager l'avenir autrement. Son parcours, à travers les récits inédits, est l'illustration d'une Afrique aussi complexe que fascinante ; cette dernière, prend, certes, des chemins sinueux, mais n'est pas moins éprise d'espérance. C'est pourquoi son histoire doit être dite comme l'on dit un conte ou un récit épique ; elle doit partir du mythe, conscience du temps et du peuple, comme l'affirme Khadidja dans ce passage : « Le récit que je vais vous rapporter à présent, si vous n'êtes pas trop fatigué, Monsieur, s'appelle L'Homme de Cro-Magnon et il montre les traces profondes laissées par Dieng Mbaalo dans la conscience de notre peuple. »<sup>171</sup>

---

<sup>169</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 16.

<sup>170</sup> *Idem*, p. 15.

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 151.

### Conclusion du chapitre 3

La mise en accusation de l'Histoire de l'Afrique est ce qui caractérise la narration dans *Le Cavalier et son nombre*. A travers Khadidja, personnage autour duquel s'établit et s'organise la communication romanesque, l'on assiste à une réévaluation du discours sur l'Afrique, à une réorientation du destin de celle-ci. Le roman semble se donner à lire comme la forte affirmation d'une Afrique révoltée qui se réincarne dans un discours nouveau, celui de Khadidja.

Ainsi, la communication romanesque prône-t-elle ouvertement un discours qui délégitime le tragique comme socle de l'histoire africaine et procède à la reconstruction rationnelle de celle-ci. Mais comment organise-t-elle cette rationalité discursive ? Tel est l'enjeu de la seconde partie.

Cette partie nous a permis d'identifier le problème posé par chaque écrivain. Ce parcours du questionnement, à travers ces quatre romans, nous met en demeure de retenir que tout recours au langage, même en littérature, suppose une préoccupation que l'écrivain veut communiquer au lecteur. Tahar Ben Jelloun pose le problème du statut de la vérité, du moins telle qu'elle est pensée par une certaine vision traditionnelle et religieuse de la condition féminine ; Vallejo, quant à lui, prend à partie la Colombie dont il dénonce les travers, en la présentant comme une nation où règne un chaos sans précédent. Dans le roman de Boubacar Boris Diop, l'Histoire africaine est considérée comme une tragédie moderne dont Khadidja se donne la mission de réécrire les actes. Sans doute, chacun énonce-t-il un problème explicitement ou implicitement.

Selon la méthode dont nous nous servons pour lire notre corpus, la rhétorique de Michel Meyer, il s'agissait de voir comment chaque roman formule sa réponse, tout en renvoyant à un bon nombre de questions que la lecture explicite. Chaque axe de chaque chapitre a contribué à l'explicitation des actes de la communication romanesque : dire ce sur quoi porte l'échange.

Cette partie est donc fondamentale ; elle peut être appréhendée comme un préalable à la compréhension du fonctionnement de la médiation dans chacune de ces œuvres, car celles-ci soulèvent non seulement des préoccupations différentes, mais elles suscitent aussi des réactions différentes. C'est l'objet de la seconde partie.

Dans la seconde partie il s'agira en effet d'interroger les modalités, c'est-à-dire la manière dont chaque écrivain organise son argumentation en vue de mieux communiquer avec le lecteur. Le style, les motifs narratifs et bien d'autres éléments nous aideront à mettre en lumière le dispositif de communication mis en œuvre dans chaque roman et, par conséquent, la manière dont est structurée l'attitude du lecteur.

---

## II. MEDIATION LITTERAIRE ET MODALITES COMMUNICATIVES

---

## Introduction

Dans la première partie, nous sommes remonté à la question implicite que se propose de résoudre chaque écrivain ; elle nous a permis de localiser la problématique qui sous-tend l'argumentation dans chaque roman. Dans la présente partie, il s'agira plutôt d'interroger les différentes œuvres de notre corpus d'étude, afin de montrer comment la littérature met en place un dispositif de communication visant à rallier son auditoire à une cause donnée. Il s'agit, en d'autres termes, de définir le mécanisme de mise en réponse de la question traitée dans chaque œuvre. Cela suppose que les écrivains, notamment ceux dont les œuvres font l'objet de notre attention, procèdent différemment, même s'il peut se révéler une certaine affinité problématique entre eux. En effet, le fait que la littérature est un certain usage du langage, elle est « la médiation par laquelle les hommes construisent, conçoivent et modifient la vie sociale, ce qui se fait au prix de multiples adaptations, bouleversements ou inventions. »<sup>172</sup> C'est donc parce qu'elle est un support de communication que la littérature est un outil de transmission d'idées et de valeurs, un espace d'échanges, en somme, le lieu où s'articule la médiation de l'imaginaire humain, sous toutes ses formes.

Ainsi, notre réflexion s'articulera autour de trois chapitres dont « La Médiation comme procédé de communication » ; « rhétorique des personnages et logique communicative » et « la métamorphose et ses médiations ».

---

<sup>172</sup> Timmermans, Benoît et alii, « Renaissance et modernité de la rhétorique » in Meyer, Michel (Dir.), *Histoire de la rhétorique*. Des Grecs à nos jours, Paris, Poche, « Biblio Essais », 1999, p. 206.

## Introduction

Ce chapitre nous permettra d'étudier le langage littéraire comme scénographie<sup>173</sup> ou mise en scène de la communication, et comme distribution raisonnée du sens. Le contexte et l'*ekphrasis* sont considérés ici comme des figures, au sens genettien du terme, représentatives des modèles de communication littéraire.

Nous concevons le contexte comme une catégorie argumentative susceptible de déterminer la situation de communication qui prévaut dans chaque roman. Cette section s'articulera autour des questions principales suivantes : quel est le degré d'implication du contexte dans la construction du sens ? Comment s'organise alors la coopération entre le lecteur et l'écrivain par le biais de chaque récit ?

Quant à la deuxième section, elle consistera à interroger l'*ekphrasis*, à la relire non pas comme une simple figure du discours, mais comme une scène de communication ayant sa propre rationalité. Après un bref parcours définitionnel de la figure, nous serons conduit à caractériser les modalités interactives qu'elle implique dans chaque roman.

---

<sup>173</sup> Maingueneau, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire : Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 123. Maingueneau parle de « scénographie » pour désigner l'œuvre littéraire comme une scène où se définit une situation d'énonciation et des modalités de constructions du sens entre lecteur et écrivain.

#### 4. 1. Le contexte et ses enjeux dans la médiation littéraire

Il est vrai que la réflexion sur la notion de contexte a enrichi les études sur la théorie de la signification, mais également jeté un pavé dans la mare. Nous ne retiendrons que deux thèses majeures : la première estime que, dans toute production verbale ou écrite, l'énonciateur met en place des indices dont le seul but est de renvoyer le destinataire à une source, une sorte d'archi-code qui l'aiderait à décrypter l'énoncé<sup>174</sup> ; la seconde thèse, prétextant l'autonomie ou « l'autoréférentialité » du langage artistique, a fait abstraction du contexte. A ce titre, les propos Théodor W. Adorno sont assez révélateurs et résonnent comme un crédo qui fait de la « décontextualisation » le mode de réalisation de la communication artistique. Lorsque le théoricien allemand dit que « L'art est l'antithèse sociale de la société, non déductible immédiatement de celle-ci »<sup>175</sup>, il soupçonne le contexte d'être inapte à produire objectivement le sens susceptible de révéler l'« identité esthétique » de l'œuvre d'art ce d'autant plus que la vérité artistique ne se construit qu'en s'opposant à la réalité empirique de la société.

Dans la perspective qui est la nôtre, le contexte est considéré comme un élément important dans la médiation littéraire. Son intervention dans le processus de signification d'une œuvre littéraire attribue une certaine valeur à la lecture et définit, comme nous le verrons à la fin de cette section, la modalité de communication prédominante. Dans cette optique, la réflexion va consister à penser le contexte comme une instance discursive dont la mention dans les romans peut infléchir la compréhension de l'énoncé.

Nous partons, en effet, de l'idée selon laquelle la littérature est en elle-même un acte de communication, dans la mesure où, nous dit John R. Searle, « parler ou écrire dans une langue consiste d'après moi à accomplir des actes de langage »<sup>176</sup>. Mécanisme de relations qui consistent à mettre au jour une perception de la réalité, la littérature est foncièrement

---

<sup>174</sup> Lire Searle, John R., *L'intentionnalité. Essai de philosophie des états mentaux*, traduit de l'américain par Claude Pichevin, Paris, Minuit, 1985, p. 239. Pour Searle comme pour bien d'autres contextualistes iexternalistes, la compréhension du processus de signification d'un acte de communication nécessite de l'auditeur la sollicitation du contexte extérieur. C'est du reste pour cela qu'il dit à la page citée que « pour rendre compte des relations entre les mots et le monde, il faut introduire (en certains cas ? en tout ?) des relations causales, non conceptuelles, inhérentes au contexte extérieur, entre l'énonciation des expressions et les traits du monde sur lesquels porte l'énonciation. »

<sup>175</sup> Adorno, Theodor W., *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p. 24.

<sup>176</sup> Searle, R. John, *Sens et expression : études de théorie des actes de langage*, traduction et préface par Joëlle Proust, Paris, Minuit, 1982, p. 101. Pour l'auteur, il n'y a pas de différence entre « parler » et « écrire » : ces deux verbes sont des actes de langage qu'un locuteur accomplit. La narration romanesque ne déroge pas à cette logique, car elle accomplit également un acte de communication, même s'il celle-ci est virtuelle.



référentielle ; elle actualise, par l'entremise des mots, le rapport que l'écrivain entretient avec son monde et avec son partenaire immédiat, le narrataire, par conséquent le lecteur réel. De ce fait, il paraît judicieux de prendre en compte la notion de contexte, si nous voulons amoindrir les risques de dérives interprétatives d'un énoncé romanesque. Cela est d'autant plus important que dans le verbe « communiquer » il y a l'idée que l'auditeur interroge les réseaux d'idées et les références que l'orateur énonce dans son message, afin de mieux estimer le degré d'influence du contexte sur la validation (argumentative) de ce dernier. Il en va de même pour la communication entre un narrateur et son narrataire. L'analyse nous permettra de démontrer cette hypothèse tout au long de cette section. Nous commençons par le roman de l'écrivain colombien qui nous offre un premier modèle de médiation contextuelle.

Dans *La Virgen de los sicarios*, le contexte est le point d'ancrage de l'interaction, ce faisant, il est le principe générateur du sens. Tissé sur fond de réquisitoire, le discours romanesque de Vallejo renvoie constamment à son contexte matriciel : la Colombie. Celle-ci, tel un personnage transcendant le texte, arpente le récit tout en fournissant au lecteur des indices de décodage de l'information romanesque : le discours social, telle une « mémoire palimpsestique »<sup>177</sup>, structure l'acte de lecture.

Aussi, les sicaires ne doivent-ils pas être réduits à de simples êtres de fiction, ce d'autant plus qu'ils sont le fait même d'une réalité colombienne. Il n'est de ce fait pas question, comme ce fut le cas avec les écrivains du boom ou du « réalisme magique »<sup>178</sup>, de cultiver l'illusion référentielle puisque la narration dans *La Virgen de los sicarios* consiste à révéler la réalité choquante et blasphématoire de la ville « medellinoise » où règnent des jeunes tueurs à gages ; le langage de ces derniers est par exemple restitué et clarifié, pour permettre au lecteur de mieux appréhender cet univers colombien fait de dissonances. Le

---

<sup>177</sup> Voir Mendez, García Javier, *El Ser social del texto*, México, Universidad Autónoma de Querétaro, 1985, p. 197. Il s'agit d'une expression que nous traduisons. La mémoire palimpsestique est une expression qui fait allusion au discours structurant de la société ; nous empruntons l'expression, « La memoria del palimpsesto », à l'auteur parce qu'elle permet de voir comment le discours officieux ou latent de l'univers social de l'écrivain s'impose comme discours officiel à l'acte de lecture. A cet effet, l'acte de médiation ne saurait se soustraire à la donnée contextuelle qui la contraint résolument.

<sup>178</sup> Sánchez Ferrer, José Luis, *El Realismo mágico en la novela hispanoamericana*, Madrid, Anaya, « Bibliothèque Básica de Literatura », 1990, pp. 43-45. La critique littéraire emprunte cette expression à la critique d'art plastique ; elle fait l'économie de toute une tendance avant-gardiste de peintres allemands que la critique allemand Franz Roh va caractériser pour la première fois en 1925, dans son œuvre *Nash-expressionismus : magischer realismus. Probleme der neusten europäischen Maleri* (Post-expressionnisme : réalisme magique. Problème de la nouvelle peinture européenne). En littérature, plus particulièrement, dans la littérature hispano-américaine, il s'agit d'une génération qui, ayant pour maître à pensée Kafka, Joyce, Thomas Mann, Dos Passos et bien d'autres comme Borges, vont travailler la forme narrative, insister sur la représentation magique de la réalité, en recourant aux mythes et au surnaturel. A cet effet, nous nous souviendrons du roman d'Isabel Allende, en l'occurrence *Eva Luna* (1987) dont le protagoniste éponyme est l'auteure fictive de *Cuentos de Eva Luna* (1989).

chaos sémantique participe, selon le narrateur, du chaos contextuel. L'une des raisons de ce désordre sémantique est déjà observable dans le discours contextuellement marqué des sicaires. C'est ce que nous pouvons lire dans le passage ci-dessous :

¿Y “parcerito” qué es? Es aquel a quien uno quiere aunque uno no se lo diga aunque él bien que le sabe. Sutilezas de las comunas, pues.<sup>179</sup>

[Et “parcerito” qu'est-ce que c'est ? C'est celui à qui quelqu'un en veut même si personne ne le lui dit pas, bien qu'il le sache. Eh bien, ce sont les subtilités des communes.]

Il s'agit ici d'une description du langage dans les communes de Medellín, capitale d'Antioquia. Diminutif de « parcerero », ce terme est un colombianisme que nous révèle le roman. En effet, la définition qui émane du récit ne figure pas dans le dictionnaire des hispano-américanisms<sup>180</sup> ; cela implique que la compréhension de l'énoncé romanesque requiert la sollicitation du contexte, ce paramètre de lecture qui apporte des éclaircissements sur l'usage particulier de la langue espagnole dans l'univers colombien.

En revenant sur « parcerito », nous disions qu'il est un dérivé de « parcerero », que nous avons traduit par « partenaire » selon le dictionnaire des régionalismes hispano-américains ; il signifie ami dans l'argot colombien. Quant à « parcerito », il servirait à désigner un ami avec lequel on partagerait des moments plus personnels, voire intimes. Or, dans le passage cité ci-dessus, le narrateur Fernando nous dit que le terme est subtilement utilisé ; l'usage qui en est fait donne un sens détourné, celui d'un ennemi intime. L'usage de l'antiphrase apparaît de façon évidente dans ce passage : c'est dans ce procédé que réside la subtilité de la communication.

L'information que semble nous fournir le contexte, à travers cet extrait, nous révèle que la Colombie des sicaires est un univers habilement codifié. Cela exige donc du lecteur une capacité à appréhender la logique de cet univers. Autrement dit, il doit en posséder les clés. L'effort déployé par le narrateur Fernando est donc justifiable. À l'évidence, le but visé par ce dernier consiste à donner au lecteur les moyens de cerner l'enjeu de l'échange. En bon auditeur, le lecteur de *La Virgen de los sicarios* doit entrapercevoir dans les subtilités linguistiques des « communards » une forme de violence qui révèle un contexte cruellement organisé. Le choix des mots est, pour ainsi dire, loin d'être gratuit. Le besoin du contexte est de ce point de vue indispensable, voire inéluctable.

---

<sup>179</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., p. 55.

<sup>180</sup> Richard, Renaud (Coordinador), *Diccionario de hispanoamericanismos*, op. cit., p. 401.

On peut se résoudre à l'idée que dans ce roman, le contexte est un catalyseur de la communication romanesque. Celle-ci obéit à un mécanisme rigoureusement conçu par les sicaires. Et la compréhension d'un tel mécanisme requiert du lecteur une certaine connaissance de la logique référentielle du contexte, qui garantit le sens extralinguistique de l'information romanesque. C'est du moins ce qu'illustre l'extrait ci-dessous, qui semble conforter la primauté du sens extralinguistique de l'œuvre :

Vamos a ver: "hijueputa" aquí significa mucho o no significa nada. ¡Qué frío tan hijueputa!", por ejemplo, quiere decir: ¡qué frío tan intenso! "Es un tipo de una inteligencia la hijueputa" quiere decir: muy inteligente. Pero "hijueputas" a secas como nos dijo ese desgraciado, ah, eso ya sí es otra cosa. Es el veneno que te escupe la serpiente. Y a las serpientes venenosas hay que quebrarles la cabeza: o ellas o uno, así lo dispuso mi Dios.<sup>181</sup>

[Voyons : « fils de putain » ici signifie beaucoup ou ne signifie rien. « Quel putain de froid ! », par exemple, veut dire : quel froid si intense! « C'est quelqu'un d'intelligent ce fils de putain » veut dire : il est très intelligent. Mais « fils de putain » tout court, comme nous l'a sèchement dit ce malheureux, ah cela, oui, c'est autre chose. C'est le poison que te crache le serpent. Et les serpents venimeux il faut leur briser la tête : ce sont eux ou quelqu'un d'autre, ainsi en a décidé mon Dieu.]

La mise en scène de l'*ethos* des sicaires est indéniable dans ce passage. En effet, il y est question de la socialité d'une pratique discursive propre à ces adolescents qui tuent sans remords. Et en décrivant de façon explicite les pratiques linguistiques de ceux-ci, l'énonciateur de *La Virgen de los sicarios* homogénéise le point de vue de son auditoire pour faire cause commune avec lui. De la sorte, il oriente le regard de celui-ci vers le contexte. La prise de conscience du champ sémantique de « hijueputa » permet au lecteur d'accéder au sens précis que les sicaires donnent à ce vocable. Le recours à un emploi spécifique des termes traduit une réalité propre aux habitants de Medellín. En recourant à une telle stratégie, le narrateur semble refuser au lecteur toute entreprise hasardeuse d'interprétation ; il lui révèle les subtilités de l'univers des sicaires, de sorte qu'il ne rencontre aucune difficulté à saisir la quintessence de son propos. La Colombie apparaît de ce fait comme un actant de la communication nécessaire : le contexte social définit des situations de communication, pour ne pas dire des contextes sémantiques appropriés. Le lecteur subit, pour ainsi dire, le diktat du monde extérieur au récit, tout comme les « Medellínais » subissent celui des sicaires.

La virulence de la prose de Vallejo n'a d'égale que l'iconoclasme de la société colombienne. Tout consiste dans un verbe espagnol fort expressif, « desenmascarar » : il

---

<sup>181</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., p. 69.

signifie littéralement « démasquer » ou désillusionner, car il s'agit d'ôter l'illusion sur la vérité medellinoise, de présenter celle-ci dans ses aspérités, même les plus troublantes. D'ailleurs, le narrateur dans ce roman se pique d'être plus réaliste que Balzac, surtout lorsqu'il se permet dire ce qui suit :

Yo sé más de Medellín que Balzac de París, y no lo invento: me estoy muriendo con él.<sup>182</sup>

[J'en sais plus sur Medellin que Balzac sur Paris, et je ne l'invente pas : moi, je meurs à petit feu avec lui]

Cette comparaison avec le parangon du réalisme français illustre la détermination du narrateur à forcer la foi du lecteur en la véracité de son récit. Autrement dit, pour l'énonciateur Fernando, le discours romanesque est un véritable calque de la société colombienne. Rien de ce qui est dit n'est le produit d'une invention, comme Balzac l'aurait fait pour Paris, selon le narrateur. *La Virgen de los sicarios* serait de ce fait assimilable à un document ou un ensemble d'archives sur la Colombie. En fait, il s'agit d'une radioscopie de Medellín. Le lecteur doit donc y voir la vérité dans toute sa crudité, ce d'autant plus que le narrateur ne cache pas son implication en s'identifiant à la ville déclinante, en l'occurrence Medellín. C'est du reste ce qu'un écrivain tel qu'Antonio Caballero fait dans son roman, *Un Mal sans remède*<sup>183</sup> que Gabriel García Márquez et Fernando Vallejo saluent ouvertement.

La langue à laquelle Vallejo a recours est une langue virginale. Libérée de la tyrannie de la grammaire espagnole classique et du passé enténébré par les idéologies politico-religieuses : la langue des sicaires réinvente sa grammaire et sa logique. Il y a donc une osmose entre cette langue et son contexte. D'ailleurs, la surénonciation, sur laquelle nous reviendrons plus amplement, consiste dans la construction quasi-normative du sens. Il s'agit effectivement de guider, pas à pas, le lecteur, lui décrire la situation contextuelle qui (im)pose le chaos comme norme de lisibilité de l'univers colombien à travers le roman. Donner droit au contexte évite l'ambiguïté de l'énoncé, amoindrit substantiellement la liberté d'une lecture implicite à visée métaphorique. Ce même phénomène se retrouve chez Carlos Fuentes avec qui Vallejo pourrait avoir une parenté esthétique frappante. Ainsi, dans le passage ci-après de *La Frontera de cristal*, dit-il ce qui suit :

---

<sup>182</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op.cit., p. 58.

<sup>183</sup> Caballero, Antonio, *Un mal sans remède*, traduit de l'espagnol colombien (titre originale, *Sin remedio*) par Jean-Marie Saint-Lu, Paris, Belfond, 2004, p. 11. Dès l'exergue, c'est le chapitre 3, verset 1 de l'apocalypse, dernier livre de la Bible, qui fait du tragique le registre dominant dans ce roman. Encore une fois, c'est le mal colombien qui est sans remède.

Juan Zamora me ha pedido que cuente este cuento de espaldas. Es decir: él va a estar de espaldas al lector todo el tiempo. Dice que siente vergüenza. O como él dice, « estoy apenado ». La « pena » como sinónimo de « vergüenza » es una particularidad del habla mexicana, igual que decir « mayor » en vez de « viejos » para no ofender a éstos, o decir « está malito » para suavizar una enfermedad mortal<sup>184</sup>.

[Juan Zamora m'a demandé que je raconte ce conte de dos. C'est-à-dire : il va tourner le dos au lecteur tout le temps. Il dit qu'il a honte. Ou comme il dit, « j'ai de la peine ». La « peine » comme synonyme de « vergogne » c'est une particularité du parler mexicain, de même que dire « aînés » à la place de « vieux » pour ne pas offenser ceux-ci, ou dire « il va un peu mal » pour dissimuler une maladie mortelle.]

Carlos Fuentes, au même titre que Fernando Vallejo, renvoie le lecteur au contexte mexicain ; il le fait pour que ce dernier soit imprégné de la réalité profonde du Mexique. Car, selon lui, il y a un parler propre aux Mexicains ; d'ailleurs, c'est en intégrant cette donnée essentielle qu'il devient possible pour le lecteur de savoir de quoi il retourne. La demande que Zamora adresse au narrateur consiste à donner à voir la réalité – le problème de l'immigration des Mexicains vers les Etats-Unis –, par la médiation du lecteur ; l'exigence qui est posée au narrateur ne vise qu'à garantir la transparence, voire l'objectivité de l'énonciation. C'est assurément ce qui conduit le narrateur à donner au lecteur des clés, mexicanismes, pour faire résonner la vérité déconcertante de l'immigration mexicaine, la rendre visible comme dans un cristal. Le titre du roman de Carlos Fuentes, *La Frontera de cristal*, peut alors se justifier.

Nous pouvons, par ailleurs, convenir de la suprématie du contexte dans *La Virgen de los sicarios* par la sollicitation explicite de l'Histoire. Nous prendrons pour exemple le padre Arcila<sup>185</sup>, une figure de l'histoire religieuse de la Colombie. Autour de ce nom transparaît ce que Papa Samba Diop appellerait une « hypoculture »<sup>186</sup> – religieuse – dont le narrateur tire argument pour expliciter l'activité criminelle des sicaires. En effet, la mention de cette figure religieuse influence, à plus d'un titre, la réception de l'information véhiculée. Son nom est intimement lié à l'ordre religieux des salésiens ou plus précisément à l'institut Marie-

---

<sup>184</sup> Fuentes, Carlos, *La Frontera de cristal*, Madrid, Santillana, 2003 (2<sup>e</sup> Edition), p. 41. C'est nous qui traduisons. Nous signalons que nous aurions pu traduire “vergüenza” par “honte”. Mais comme il s'agit ici d'un usage particulièrement mexicain du terme, nous avons choisi de le traduire par “vergogne” pour insister sur le caractère familier du registre de langue dans cette partie isolée du pays et pour souligner l'analogie qu'il y a entre la désinvolture linguistique et l'inconfort du narrateur face à l'histoire qu'il relate. Cela explique le recours à l'euphémisme.

<sup>185</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., p. 90.

<sup>186</sup> Diop, Papa Samba, *Archéologie littéraire du roman sénégalais. Ecriture romanesque et cultures régionales au Sénégal (Des origines à 1992)*, t. 1 : *De la lettre à l'allusion*, Frankfurt, Iko-Verlag Für Interkulturelle kommunikation, 1995. L'hypoculture renvoie à l'idée d'un avant-discours romanesque qui ressortit à la logique culturelle du contexte dont émane l'œuvre. De ce point de vue, l'élément religieux, l'élément sociohistorique ou les figures emblématiques de l'histoire sont des éléments constitutifs de l'hypoculture. Ces données contextuelles influent sur le propos narratif et régulent l'action du lecteur sur celui-ci.

Auxiliatrice fondé par Saint Jean Bosco. Celui-ci est considéré, ironiquement, comme le père ou le patron des jeunes déshérités, pour la mission apostolique qu'il avait menée à l'égard de ces enfants marginalisés. Et Marie-Auxiliatrice est cette sainte vierge protectrice qui assure la médiation entre Dieu et ces jeunes défavorisés ; sans doute, n'est-ce pas un hasard si les sicaires vont lui adresser des prières. C'est en effet pour éviter les balles qui leur sont destinées ou pour atteindre leurs cibles, sans que celles-ci souffrent, qu'ils vont solliciter son intervention.

La mention du nom Ramón Arcila Ramírez<sup>187</sup>, œillade à une période historique bien précise, renvoie sans doute à un contexte religieux qui constitue un ferment de la logique des sicaires. En effet, ce curé apparaît comme la figure emblématique de l'ordre des Salésiens en Colombie, notamment à Sabaneta où il prolongera fidèlement la pensée de Jean Bosco, même si ce dernier est présenté par le narrateur comme le corrupteur des mineurs colombiens. Ce que le narrateur fait donc ici, c'est de montrer la dévotion des sicaires à l'égard de la Mère de Dieu, Marie Auxiliatrice, qui exaucera certainement leur prière. L'une des justifications du choix du titre de l'œuvre, *La Virgen de los sicarios*, peut s'entendre dans le rapport que les jeunes entretiennent avec la religion, car tout le roman peut être considéré comme un pèlerinage des sicaires colombiens. Il en va de même pour la mention de Jacinto Cruz Usma dans le récit. En effet, lorsque le narrateur le cite, c'est pour amener le lecteur à ne pas être sévère à l'égard d'Alexis, de Wilmar et de tous les autres sicaires. Ceux-ci ne seraient que de petits délinquants, en comparaison du dangereux criminel qui a régné à Tolima dans les années cinquante ; nous faisons évidemment allusion à Jacinto Cruz Usma, plus connu sous les pseudonymes « Sangrenegra » (sang noir) et « Atila criollo » (Attila Créole)<sup>188</sup>. Le contexte sociohistorique s'impose donc au lecteur comme norme de saisie de l'intelligence du texte. La donnée historique vient renforcer l'autorité du narrateur et donne caution et légitimité à son récit.

---

<sup>187</sup> Lire Bronx, Humberto, *La Vida del Padre Ramón Arcila*, Medellín, Copiyepes, 1985. Le narrateur fait allusion au Père Ramón Arcila Ramírez (1896-1985) qui voua toute sa vie à Marie Auxiliatrice, gagnant ainsi des ouailles qu'il conduisait des mains de maître conformément à l'enseignement salésien de Saint Jean Bosco. C'est grâce à son apostolat que l'église de Santa Anna devient le sanctuaire Marie Auxiliatrice (Maria Auxiliadora en), l'un des lieux les plus fréquentés par des pèlerins catholiques en Colombie. Mais il s'agit ici d'un faux hommage, puisqu'il devient la référence des sicaires.

<sup>188</sup> Lire Villanueva Martínez, Orlando, *Guerrilleros y bandidos: alias y apodos de violencia en Colombia*, Universidad Distrital francisco José de Caldas, "Textos Universitarios", 2007, p. 94. Sur Jacinto Cruz usma, lire également Germán Guzmán Campos, *La Violencia en Colombia: Parte descriptiva*, Cali, Progreso, 1968, p. 409.

Ainsi, le lecteur ne pourrait-il prétendre accéder au sens de ce roman sans prêter attention aux signaux contextuels. Dans un roman tel que *Los Vivos y los muertos*<sup>189</sup> de Edmundo Paz Soldán, qui dépeint la violence à Madison, notamment aux Etats-Unis. Bien des éléments dans ce texte, à l'instar des noms, constituent des marqueurs contextuels qui fixent les termes de l'interlocution romanesque. Cette manière de programmer la transaction verbale dans la communication littéraire, on la retrouve chez Mabanckou, notamment dans *Verre cassé*<sup>190</sup>.

La prégnance du contexte est indéniable, même si le narrateur s'ingénie à brouiller les pistes qui peuvent nous y conduire. Ce narrateur éponyme use de son éclectisme pour donner un caractère « hétérotopique »<sup>191</sup> au contexte ; en effet, l'hétérotopie consiste ici en la juxtaposition d'un contexte de narration réel – « Le Crédit a voyagé » – avec d'autres contextes de narration virtuels – « vie de vieux Nègre et la médaille »<sup>192</sup>, « les bouts de bois de Dieu », « le soleil des indépendances »<sup>193</sup> et « le devoir de violence »<sup>194</sup>, « le monde s'effondre »<sup>195</sup>, « l'aventure ambiguë »<sup>196</sup>, « jazz et vin de palme », « la vie et demie » et « l'enfant noir »<sup>197</sup>. Toutes ces œuvres littéraires renvoient à des auteurs africains, et par conséquent à une certaine appréhension de l'Afrique comme le montre le passage ci-après : « alors on mange quoi aujourd'hui, papa Verre cassé, hein, tu as l'air d'avoir mauvaise mine, elle appelle tous les clients du « Crédit a voyagé » « papa », c'est une manière à elle de nous montrer son affection »<sup>198</sup>. Cet extrait éclaire quelque peu sur un système de valeurs propres à l'univers africain, notamment le rapport des jeunes aux aînés. Si le narrateur insiste sur cet élément culturel (hypoculture), c'est pour permettre au lecteur d'appréhender l'élasticité de la notion de parenté en Afrique. Le Congo, référence hypoculturelle à laquelle renvoie le « Crédit a voyagé », est le centre de gravité du propos narratif. Même lorsque le narrateur cite

---

<sup>189</sup> Paz Soldán, Edmundo, *Los Vivos y los muertos*, Madrid, Alfagura, 2009.

<sup>190</sup> Mabanckou, Alain, *Verre cassé*, Paris, Seuil, « Points », 2005.

<sup>191</sup> Foucault, Michel, *Le Corps utopique suivi de Les hétérotopies*, postface de Daniel Defert, Paris, Lignes, 2009, pp. 28-29. Le contexte est fait d'espaces composites ; ce qui fait de la narration, selon la définition de Foucault une description qu'il désigne « hétérotopologie ». En effet, conformément à l'un des principes foucauldien, l'hétérotopie consiste à « juxtaposer en un seul lieu réel de plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles. » « Le Crédit a voyagé » est le lieu sur lequel se greffent d'autres lieux narratifs ; c'est là que Verre cassé puise la matière de son récit, mais c'est également dans d'autres « lieux-récits » qu'il en tire la totalité du sens.

<sup>192</sup> Mabanckou, Alain, *Verre cassé*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>193</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>196</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 210.

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 151.

des textes littéraires occidentaux (hyperculture<sup>199</sup>), c'est pour les « africaniser », les insérer dans le contexte africain. Le contexte congolais articule comme un palimpseste le mouvement du lecteur.

Aussi, les subtilités langagières, parodie, burlesque, grotesque, sont-elles loin de l'accabler ; elles sont solidaires d'une stratégie de communication visant à donner l'impression d'un flou narratif. Or, la lecture montre que la cohérence ne quitte quasiment pas le récit, malgré les bifurcations occasionnées par les digressions du narrateur-personnage Verre cassé : ces digressions ne sont là que pour empêcher le récit d'être strictement linéaire. Certes, le contexte est moins transparent dans *Verre cassé* que dans *La Virgen de los sicarios*, il n'en demeure pas moins imposant sur la distribution de rôles dans la communication narrative, ce qui n'est pourtant pas visible dans *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée* de Ben Jelloun, où son influence s'amenuise.

Dans le premier roman, la fictionnalisation du contexte est bien plus prononcée que dans le second. *L'Enfant de sable*, plus précisément dans le conte de Salem, révèle que le manuscrit d'Ahmed a été trouvé à Marrakech<sup>200</sup>. Quant au Maroc, il apparaît à la « porte du vendredi ». Dans l'épisode « le troubadour aveugle », la fictionnalisation de Marrakech apparaît de façon évidente, ainsi que l'illustre le passage ci-après : « Nous sommes donc à Marrakech, au cœur de Buenos Aires dont les rues, ai-je dit une fois, « sont comme les entrailles de mon âme », et ces rues se souviennent très bien de moi. »<sup>201</sup> Parfois, le narrateur nous plonge dans le Caire, « université d'Al Azhar au Caire », ou à Cordoue, précisément en Andalousie, en Espagne<sup>202</sup>. La fin du récit du Troubadour aveugle se solde par un rêve que nourrissent les fictions orientales. La stratégie narrative de ce conteur consiste en la dédramatisation de la réalité, ce d'autant plus que, pour lui, « les mythes et les légendes sont plus supportables que la stricte réalité. »<sup>203</sup> Il semble évident que l'hyperculture (mythes et légendes) parasite l'hypoculture (stricte réalité) et fragilise l'emprise du contexte sur l'orientation à donner à la communication romanesque.

D'ailleurs, il n'est plus étonnant de voir que le contexte de cette histoire aux versions multiples prend un caractère purement mythique : la variété des noms affublés au personnage

---

<sup>199</sup> Diop, Papa Samba, *Archéologie littéraire du roman sénégalais. Écriture romanesque et cultures régionales au Sénégal (Des origines à 1992)*, op. cit., p. 79. Hyperculture : antonyme d'hypoculture. Papa Samba Diop emploie ce concept pour distinguer la culture vue dans son milieu profond (intrinsèque) de celle vue dans son extension (extrinsèque).

<sup>200</sup> Ben Jelloun, Tahar, *L'Enfant de sable*, op. cit., p. 136.

<sup>201</sup> *Idem*, p. 174.

<sup>202</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 208.



correspond aux différents visages que chaque conteur donne au contexte. Tout, à ce qui ressort de ce récit de sable, semble se réduire à un contexte en proie à la fabulation : à l'instar de *Les Mille et une nuits* de Shéhérazade, les écrits contenus dans le journal de Bey Ahmed subissent les charmes de la lune.

Il y a dans *L'Enfant de sable* un déplacement du contexte qu'agrémentent les changements des narrateurs et la virtualisation de leur récit. Chacune des versions du journal intime d'Ahmed met en évidence les lacunes du contexte et son incapacité à surdéterminer le sens du texte, d'où la clôture de celui-ci. En effet, le secret qui gravite autour d'Ahmed ne se trouve pas hors du journal ; tout le mystère réside dans les mots, seuls susceptibles de mettre en lumière ce que l'auteur présumé du journal a vraiment voulu exprimer. La mutation du genre, que nous verrons plus amplement dans la deuxième section du « chapitre 6 », atteste le sort erratique du contexte.

*La Nuit sacrée* qui, du point de vue de l'intrigue, est le prolongement de *L'Enfant de sable*, contribue à la fragilisation du système de communication. Même s'il y a mention du contexte, celui-ci devient le lieu d'une tension problématique : il dessert le référent physique auquel le récit fait allusion et favorise la surenchère de la lecture. Nous avons, en effet, un « monde de la fabula », un monde où la communication romanesque devient une « coopération prévisionnelle du lecteur »<sup>204</sup>. Celui-ci, par prévision et par souci de cohésion crée des contextes possibles et élabore différents scénarii sous l'autorité du texte.

Dans *La Nuit sacrée*, le contexte a en effet une fonction d'ornement, du moins ne permet-il pas au lecteur de référer à un contexte prédéfini. Comme dans le précédent roman, il est figuratif.

De prime abord, le roman situe l'action dans une sorte d'atemporalité : il s'agit d'un temps mystique, celui du ramadan. Pour résoudre l'énigme de l'histoire de l'« enfant de sable », il faut bien le contextualiser, rétablir les faits ou les conditions de son énonciation. Et pour Zahra, le secret se trouve « sous la pierre noire »<sup>205</sup>. Cette référence à la pierre sacrée, la Kaaba, vient faire écho à la fin du récit sur Ahmed. Le Coran apparaît comme un contexte allégoriquement chargé ; son évocation rend la lecture moins rigide et moins protocolaire. En effet, le réalisme ploie sous la logique circulaire du langage fictionnel. D'ailleurs, la mention de Marrakech, comme dans le roman précédent, ne renvoie pas systématiquement à une réalité tangible, puisque la capitale du Maroc désigne ici le lieu où le conteur de l'histoire

---

<sup>204</sup> Eco, Umberto, *Lector in fabula*. Paris, Grasset et Fasquelle « Poche Essais », pour la traduction française, 1985, p. 197.

<sup>205</sup> Ben Jelloun, Tahar, *La Nuit sacrée*, *op. cit.*, p. 6.

d'Ahmed-Zahra a vu sa mémoire ruinée. Aussi, « Le jardin parfumé »<sup>206</sup> donne-t-il déjà des allures utopiques au contexte ; celui-ci, symbole d'un nouveau départ pour l'héroïne de *La Nuit sacrée*, est pour cette dernière ce que l'Eldorado est pour Candide<sup>207</sup>.

D'autres lieux ont un statut purement imaginaire ; c'est le cas de la « chambre du Consul », du hammam, ces géographies qu'investit l'imaginaire. Au reste, l'étrangeté de ces lieux se traduit clairement à travers le doute ou la question que Zahra se posait lorsqu'elle s'y trouvait : « Etais-je dans le sommeil ou le hammam ? »<sup>208</sup> Ce basculement onirique du contexte se retrouve également dans *Partir* de Ben Jelloun, lorsqu'il évoque Tanger : « À Tanger, l'hiver, le café Hafa se transforme en un observatoire des rêves et de leurs conséquences. »<sup>209</sup> L'espace onirique est ce qui semble caractériser la situation de communication dans ce passage. C'est en effet à Tanger, univers de tous les possibles, que se fermentent tous les rêves des Africains désireux de gagner l'Europe. Tanger, à l'instar du rêve, est cet espace intermédiaire entre l'illusion du bonheur et le cauchemar qui surgit lorsque la réalité reprend ses droits sur les « immigrés ».

La contextualisation du discours romanesque dans les deux romans de Ben Jelloun requiert beaucoup de prudence de la part du lecteur. En effet, si nous revenons sur Tanger, dont le traitement dans *Harrouda*<sup>210</sup> montre la trahison du contexte, il semble évident que l'apport de ce dernier dans la construction du sens est de moindre importance, par comparaison avec ce qui se passe dans le roman de l'écrivain colombien. D'ailleurs, l'interpellation du lecteur par le narrateur de *Harrouda* est sans équivoque, notamment lorsqu'il lui dit : « s'il vous arrive à vous aussi de quitter la montagne pour aller à Tanger écouter le chant d'une femme, le dire d'un oiseau ou le bruit d'une légende, sachez reconnaître le vent doux de la trahison. »<sup>211</sup> La trahison du contexte est une donnée capitale dans la compréhension du fonctionnement de la circulation de l'information romanesque dans

---

<sup>206</sup> Ben Jelloun, Tahar, *La Nuit sacrée*, op. cit., p. 39.

<sup>207</sup> Voltaire, *Candide ou l'Optimisme*, Edition présentée, établie et annotée par Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, pp. 87-93. Le bonheur que vivra Zahra dans cet univers paradisiaque sera de courte durée. Après le « Jardin parfumé », elle fait l'expérience de la désillusion. Au sortir de cet endroit, elle sera confrontée à la dure réalité de son sort : la revanche du passé, l'évaporation de ses espoirs. D'ailleurs, *La Nuit sacrée* est à plus d'un titre proche du conte philosophique de Voltaire : il y est question d'une réflexion métaphysique sur le bonheur et du parcours d'une conscience qui s'éveille aux lumières de l'esprit – même si l'on doit noter qu'il s'agit chez Ben Jelloun d'une conception pragmatique de la religion, alors que Voltaire donne à la philosophie un visage humain et une rationalité tournée sur une logique pragmatique et émancipatrice de l'existence. C'est ce qui peut expliquer que le parcours des deux personnages prend l'allure d'une formation éthique ou spirituelle (mystique). Pour Zahra et Candide, la construction de leur pleine identité ne devient possible qu'après leur départ du monde des illusions.

<sup>208</sup> Ben Jelloun, Tahar, *La Nuit sacrée*, op. cit., p. 91.

<sup>209</sup> Ben Jelloun, Tahar, *Partir*, Paris, Gallimard, 2006, p. 11.

<sup>210</sup> Ben Jelloun, Tahar, *Harrouda*, Paris, Denoël, 1973.

<sup>211</sup> Ben Jelloun, Tahar, *Harrouda*, op. cit., p. 114.

le roman de Ben Jelloun. Il y a comme une sorte de « pudeur » esthétique qui oblige l'écrivain à ne pas nommer le contexte ; sans doute, la fabulation, telle une orgie verbale érotique, est la forme qu'il prend dans bon nombre de romans de l'écrivain marocain. La traîtrise des mots n'est que séduction, voire une excitation de la fibre fabulatrice du lecteur.

Nous venons de voir que dans *La Nuit sacrée* comme dans *L'Enfant de sable*, la distanciation énonciative apparaît de manière évidente et la construction du référent devient la responsabilité du lecteur. Celui-ci se voit assigner la mission de construire un contexte virtuel, correspondant à l'acte énonciatif du narrateur. A cet effet, la fin du texte semble plausible, car le texte réfère à un dehors qui n'est rien d'autre qu'un contexte symbolique, lui-même en proie à la métaphorisation. C'est aussi dans cette perspective que le contexte se donne à lire dans le roman de Boubacar Boris Diop.

Dans *Le Cavalier et son ombre*, la multiplication des lieux et des récits invite le lecteur à un véritable voyage dans les abysses de l'imaginaire de Khadidja. Le contexte, que les récits à caractère mythique vulnérabilisent, n'influe guère sur la capacité du lecteur à construire le sens de l'intrigue romanesque. Celle-ci n'astreint pas l'acte discursif à un assujettissement idéologique qui forcerait son récepteur à ne considérer que le contexte réel pour faire sourdre l'intelligence de la communication. Autrement dit, *Le Cavalier et son ombre* ne donne pas droit au référent extralinguistique, comme le fait si ouvertement le roman de Vallejo que nous avons examiné précédemment. Prendre appui sur le Sénégal pour comprendre les enjeux de la communication pourrait être fort préjudiciable ; d'ailleurs, au regard des bifurcations narratives et des fantaisies artistiques de Khadidja, entreprendre un tel projet serait non seulement laborieux, mais conduirait également au risque de se heurter au contresens. C'est ce qui explique que le traitement de l'Histoire, qui constitue la toile de fond de la narration, prend les allures d'une véritable alchimie du verbe dont la verve de l'héroïne et conteuse Khadidja donne les ressorts.

La communication romanesque chez Boubacar Boris Diop dégrossit considérablement l'autorité du contexte sur le destin herméneutique du roman et fait de celui-ci le lieu de réinvention de l'Histoire, le lieu où celle-ci assiste à son atomisation. *Le Cavalier et son ombre* permet ainsi d'appréhender l'Histoire comme une métaphore qui peut s'étirer indéfiniment. C'est sans doute dans cette perspective que Michel Meyer s'autorise un jeu de mot sur l'« Histoire » : il voit dans le roman une « Histoire qui en réalité devient histoire. »<sup>212</sup> Ce jeu de mot est d'ailleurs révélateur d'une défiguration, sinon d'un ébranlement des

---

<sup>212</sup> Meyer, Michel, *Langage et littérature, op. cit.*, p. 14.

catégories de l'Histoire. Le changement de graphie n'est pas anodin. La première graphie, « Histoire », beaucoup plus servile, est perçue comme démagogique, linéaire et exsangue. C'est du reste cette absence de vitalité qui semble conduire la narratrice à se tourner vers la fable, qui fait de la fiction une vérité possible et même palliative des manquements de l'Histoire. C'est aussi cette logique qui justifie la deuxième graphie, « histoire ».

Ainsi, le mode de référentialisation cesse-t-il d'être tributaire du seul contexte, du moment que la mention de celui-ci constitue moins une référence extralinguistique qu'une référence biaisée par le texte.

Un autre élément permet d'illustrer cette faiblesse du contexte dans le roman de Boubacar Boris Diop ; sa mention n'a guère de prise sur l'orientation interprétative de l'acte de lecture, comparativement à ce que fait Vallejo dans *La Virgen de los sicarios*. La description des lieux nous en donne un éclairage enrichissant.

D'abord le Villa Angelo, un hôtel dont la description sommaire laisse planer le mystère : « L'hôtel Villa Angelo, où je suis descendu, fait penser aux vastes demeures de style colonial que l'on trouve dans l'ancien quartier résidentiel. »<sup>213</sup>

Cette présentation n'est pas objective, elle est allusive. C'est en effet le style qui éveille l'attention du narrateur, notamment un style architectural qui rappelle l'ère coloniale. Comme semble l'attester l'expression verbale « faire penser », Lat-Sukabé a une idée approximative de l'hôtel. Cette expression verbale fragilise l'objectivité de l'observateur, ce qui explique les supputations de ce dernier. Cela apparaît de façon plausible dans le passage ci-après, où le narrateur tente de fournir une justification historique du nom de l'hôtel Villa Angelo :

Qu'un hôtel de cet endroit puisse s'appeler ainsi ne manquera sans doute pas d'intriguer certains. En fait, Villa Angelo doit son nom à une histoire tout à fait étonnante, celle, bien mal connue semble-t-il, du prince Angelo Suleimaan. Une de ces histoires que l'on adore d'ailleurs raconter aux étrangers de passage, dans les villes qui, comme celle-ci, ont connu leur heure de gloire. [...] Je tenais d'un ami historien le récit de ses aventures [...] Je tiens à dire que mon ami historien, pas vraiment sûr de son affaire, s'est embrouillé à plusieurs au cours de son récit.<sup>214</sup>

La justification que fournit Lat-Sukabé est pour le moins douteuse. Son air dubitatif, par rapport à la source de ses informations sur la biographie du prince Angelo Souleimaan, peut conduire le lecteur à opérer une certaine distance par rapport à l'énoncé. En effet, le prince est donné meilleur « ami de Wolfgang Amadeus Mozart » ou « noble d'Ethiopie ». Son

---

<sup>213</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 14.

<sup>214</sup> *Idem*, p. 15.

histoire, ayant revêtu par la force du temps un caractère légendaire, invite le lecteur à prospecter, dans les sous-entendus, l'ombre de la vérité acceptable sur ce personnage « historique ».

L'allusion à Mozart, indice qui peut faire remonter la lecture à Souleimaan et au contexte historique, nous permet de comprendre que le narrateur recourt à l'ironie pour inciter le lecteur à produire un énoncé dont le sens excède celui du roman, tout en lui permettant également de le réinvestir, le détourner de sa direction naïve (sens littéral), une fois l'énigme résolue. Effectivement, la lecture nous permet d'identifier le secret que la graphie cache : il s'agit de Solimaan Angelo, une des grandes figures de la diaspora noire auquel l'Abbé Grégoire rend un vibrant hommage<sup>215</sup>. Il semble que l'astuce du propos narratif consiste à feindre d'éviter une polémique, alors qu'il l'active vivement : il s'agit du crédit que l'on doit accorder à l'Histoire. L'ironie dont il est assurément question ici consiste en effet à montrer le caractère faillible de l'histoire officielle et à dévoiler son imposture.

A cet égard, il ne serait pas exagéré de dire que cette mise en intrigue de l'Histoire dans *Le Cavalier et son ombre* exemplifie ce que Philippe Hamon appelle la « complexité de la communication ironique ». Celle-ci favoriserait selon l'auteur « la coopération dynamique [du texte] avec le lecteur »<sup>216</sup>. Peut-être est-ce pour mieux illustrer cet oubli majeur que le personnage apparaît de façon quasi elliptique dans tout le roman, ce qui du reste présente l'Histoire comme une norme érigée par les conquérants – aussi bien les anciens colons que certains dirigeants africains dont le Roi Dapienga semble être la poignante illustration dans *Le Cavalier et son ombre*.

La justification ou la caution historique est donc une entreprise ironique visant à souligner le malentendu fondamental qui nimbe d'abord le personnage Souleimaan Angelo,

---

<sup>215</sup> Lire Grégoire, L'Abbé, « De la littérature des Nègres ou recherches sur leurs facultés intellectuelles, leurs qualités morales et leur littérature ; suivie des notices sur la vie et les ouvrages des Nègres qui se sont distingués dans les sciences, les lettres et les arts », in *Ecrits sur Les Noirs t. 1. 1789-1808*, présentation de Rita Hermont-Belot avec la collaboration de Roger Little, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 161-167. Angelo Solimaan est une des grandes figures de la diaspora noire en Europe. Il a vécu entre le 18<sup>e</sup> et le 19<sup>e</sup> siècle. L'Abbé Henri Grégoire fait partie des grandes figures de la pensée occidentale qui lui ont rendu un bel hommage. Il lui consacre, douze ans après sa mort, tout le chapitre V intitulé « Notice biographique du Nègre Angelo Solimaan » (pp. 161-167), dans le présent essai. Des chercheurs allemands font redécouvrir cette personnalité intellectuelle de la diaspora noire. Il aurait été assez proche de Wolfgang Amadeus Mozart dont il a inspiré une partie de son œuvre. Le professeur Monika Firla s'est également intéressée à cette figure intellectuelle noire. Voir: [http://www.bpb.de/themen/G67MG5.0,Angelo\\_Soliman\\_und\\_seine\\_Freunde\\_im\\_Adel\\_und\\_in\\_der\\_geistig\\_en\\_Elite.html](http://www.bpb.de/themen/G67MG5.0,Angelo_Soliman_und_seine_Freunde_im_Adel_und_in_der_geistig_en_Elite.html), publié le 30 juillet 2004, consulté le 18 décembre 2010.

<sup>216</sup> Hamon, Philippe, *Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 41. Le mode de fonctionnement de l'ironie consiste en la duplicité de la situation de communication ou de l'énonciation et, par ricochet, au brouillage de l'intention communicative. Ce qui signifie, entre autres, que le lecteur confronté à une telle situation de communication doit interroger le sens latent des énoncés et repérer les « clivages » en vue de redresser les mondes déformés par le narrateur.

ensuite le lieu qui porte son nom. Mais, la fantaisie de Khadidja n'est rien d'autre qu'une ruse ourdie pour mieux mettre en relief la sinuosité du sens véritable de l'Histoire. Tout semble porter le lecteur, même la mention des contextes historique ou linguistique, à trouver ou produire un énoncé laissé en suspens. Nous le voyons dans la mention de certains lieux, réels ou parodiés, comme Nimzatt ou Dorinenstrasse.

Nimzatt est un « quartier populaire »<sup>217</sup>. Il oscille entre réalité et fiction. C'est le lieu où aurait vécu le couple Lat-Sukabé et Khadidja. Dans ce quartier populaire, symbole des quartiers du Tiers-Monde, l'on y mange des cancrelats. Ce lieu peut renvoyer au contexte sénégalais, notamment à la commune de Nimzatt, si l'on ne tient pas compte de l'exagération. Cependant, on s'y fourvoierait en optant pour cette démarche, puisqu'il peut également s'agir d'une zone neutre partagée par la Mauritanie et le Sénégal. Ce qui est certain, du moins ce que semble dire le texte, c'est à cet endroit que Khadidja devient conteuse professionnelle et que le contexte se dissémine, devenant ainsi le dédale de lieux imaginaires. Toutes les histoires qu'elle raconte sont des hétérotopies, des lieux absolument autres, voire des espaces de contestation. Les référents textuels ne sont que des fantaisies, des allusions, sinon des parodies des lieux réels dont la désignation ne pèse guère sur la signification de l'énoncé romanesque. Au contraire, ils donnent à celui-ci une certaine élasticité. C'est, par exemple, le cas de Dorinenstrasse.

Dorinenstrasse, « là-bas en pays étranger »<sup>218</sup>, est un lieu qui n'a pas de référent réel, en dehors d'un rapport de paronomase qu'il pourrait entretenir avec la ville allemande Oranienstrasse. Cette parenté semble même se resserrer par l'information géographique, timidement révélée, sur la ville Dorinenstrasse, à savoir l'Europe<sup>219</sup>.

Pour ce qui est de Colobane et Benn Talli, ces lieux pourraient avoir comme référent le Sénégal ; mais il ne s'agit pas d'une transposition géographique, malgré l'homologie onomastique des quartiers de ce pays. Tout comme le contexte historique, assez vague d'ailleurs selon l'aveu du narrateur Lat-Sukabé, la mention de ces lieux est sans conséquence véritable sur la lecture ; le lecteur, à la suite du narrateur, se heurte à son tour à un récif bien redoutable : la fiction. D'ailleurs, Bilenty en est manifestement l'exemple.

Bilenty : ce qui caractérise ce lieu, c'est le mystère qui l'enveloppe ; celui-ci est non seulement rendu plus épais par le manque de détails dont le narrateur semble accabler le lecteur, mais aussi par la magie qu'il exerce à la fois sur Khadidja et sur Lat-Sukabé. Lieu

---

<sup>217</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., pp. 29-30.

<sup>218</sup> *Idem*, p. 34.

<sup>219</sup> *Ibidem*, p. 36.

chimérique, il est incontestablement en rupture avec le réel symbolisé par Nimzatt, mais en véritable osmose avec Khadidja. Comme l'affirme le narrateur à propos de celle-ci, c'est à « Bilenty [que] l'appelaient ses chimères »<sup>220</sup>. C'est donc dans cet espace bariolé que l'Histoire est prise d'assaut par la fiction. Telles l'Ourania<sup>221</sup> du narrateur de Le Clézio, ou la ville « zobéïdale »<sup>222</sup> de *Les villes invisibles* d'Italo Calvino, Bilenty est le lieu des possibles narratifs, mais également celui de déploiement d'une communication promise à la flexibilité interprétative. Utopie, comme le découvre Lat-Sukabé à l'issue de son périple, « Bilenty ne se trouve nulle part »<sup>223</sup> ; mais, « contre espace », hétérotopie moins coercitive que dans *Verre cassé* parce qu'elle donne lieu à un discours absolument autre sur l'Histoire, Bilenty est le lieu où Tunde devient la modalité d'énonciation de l'histoire africaine. Il y a, dans cette hétérotopie, une manifestation de ce que Foucault désigne comme « une volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes et tous les goûts, l'idée de constituer un espace de tous les temps, comme si cet espace pouvait être lui-même définitivement hors du temps [...] »<sup>224</sup> Le projet de Khadidja consistait assurément à faire de Bilenty un lieu mythique et spéculaire où toutes les civilisations viendraient se recueillir. Aussi, la multiplicité des récits fragilise-t-elle une conception unanime du temps et du contexte. D'ailleurs, la bigarrure qui caractérise celui-ci astreint le lecteur à une réévaluation aussi bien de la société africaine que de la norme historique qui jusqu'ici permet de la définir.

Nous avons pu constater que le contexte, dans l'ensemble de notre corpus, ne bénéficie pas du même prestige : il n'est pas toujours un référent fiable. Son marquage référentiel – sa mention en tant que système de références du discours littéraire – devient une vérité variable. C'est du reste ce que Michel Meyer dit en ces termes : « La vérité est que plus la référence est spécifiée, plus les termes impliqués sont connus et plus les lectures alternatives s'en trouvent exclues. »<sup>225</sup> La référence spécifique ou normative à laquelle Meyer fait allusion n'est en fait que l'hypoculture telle qu'elle se manifeste dans le roman de

<sup>220</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 28.

<sup>221</sup> Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *Ourania*, Paris, Gallimard, 2007, p. 19. Il s'agit d'un monde imaginaire, lieu où le narrateur de Le Clézio, Daniel Sillotoe, durant sa tendre enfance, allait trouver refuge. Ce monde, le narrateur le découvre dans le « livre rouge » qu'il lisait.

<sup>222</sup> Calvino, Italo, *Les Villes invisibles*, pour la traduction française du texte et 1996 pour celle de la préface, Paris, Seuil, « Points », 1974, pp. 58-59. Ville aussi mystérieuse que Bilenty, elle attire comme un aimant tous les hommes qui l'ont vue en rêve. La similitude entre ces hommes et Lat-Sukabé se situe au niveau du mystère qui nappe la femme. En effet, Khadidja est aussi insaisissable que la femme fugitive de Zobéïde. Ces lieux sont donc caractérisés par l'attente et la poursuite d'une utopie.

<sup>223</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 275.

<sup>224</sup> Foucault, Michel, *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, op. cit., p. 30.

<sup>225</sup> Meyer, Michel, *Langage et littérature*, op. cit., p. 68.

Fernando Vallejo. La lecture, vue sous cet angle, pourrait sans doute se résumer à un acte d'allégeance à l'égard de l'opinion de l'énonciateur.

Pourtant, le cadrage hypoculturel de la communication romanesque se heurte à des limites dans les romans de Ben Jelloun et de Boubacar Boris Diop. En effet, le contexte n'est plus régenté par une hypoculture résolument idéologique ou fermée sur elle-même ; celle-ci devient le creuset des discours hétérogènes. L'interaction entre contexte immédiat (hypoculture) et contextes virtuels (hyperculture) donne lieu à une culture de l'entre-deux, qui s'émancipe à la fois de l'hypoculture et l'« hyperculture »<sup>226</sup>. Cet espace intermédiaire est la scène sur laquelle joue désormais un lecteur beaucoup plus « médiaculturel » – nous revenons sur cette notion – que hyperculturel. Même si Boubacar Boris Diop fait partie des écrivains de la nouvelle génération, qui se situent au niveau de l'hyperculture, nous entrevoyons, du moins dans *Le Cavalier et son ombre*, un dépassement des pôles antinomiques d'hypoculture et d'hyperculture. Il s'agit d'une perspective de lecture beaucoup plus souple qui permet, dans certaines œuvres des deux écrivains marocain et sénégalais, une vision dialectique, voire problématique du monde et de l'existence. L'écrivain colombien est en revanche beaucoup moins souple. Tout comme les écrivains de l'âge d'or de la négritude qui se situent au niveau de l'hypoculture (Mongo Béti), Vallejo a une vision monolithique de la société colombienne.

Ainsi, dans le roman de Fernando Vallejo, il y a « inflation » du contexte, alors que dans ceux de Ben Jelloun et de Boubacar Boris Diop, il y a « déflation » du contexte. Si l'inflation du contexte requiert du lecteur une crédulité presque sans faille, sa déflation ou sa mise en crise accroît la liberté de ce dernier. Aussi, peut-on déduire que plus le discours se contextualise, moins la lecture est fructueuse ; en revanche, l'appropriation du contexte par le discours romanesque rend plus productive la lecture et plus dynamique la communication. Il y a, dans ce dernier cas, tolérance des lectures alternatives.

---

<sup>226</sup> Diop, Papa Samba, *Archéologie littéraire du roman sénégalais. Écriture romanesque et cultures régionales au Sénégal (Des origines à 1992)*, op. cit., p. 79. Nous tenons à préciser que l'auteur de cet ouvrage souligne déjà l'équivocité du concept d'hypoculture ; en cela, il entrevoyait sa mutation, sa flexibilité. C'est ce qui se traduit essentiellement dans les deux romans de Tahar Ben Jelloun et dans le roman de Boubacar Boris Diop.



#### 4. 2. L'*ekphrasis* et la mise en perspective de la communication

L'*ekphrasis*, de par son étymologie, vient d'une locution grecque construite sur la base du préfixe intensif *ek* « jusqu'au bout » et du verbe *phrazô* « faire comprendre, expliquer » : *ekphrasis* veut dire littéralement « expliquer jusqu'au bout ». Dans son *Dictionnaire de rhétorique*, Georges Molinié retranscrit la définition grecque de la figure : « une *ekphrasis* est une description d'une œuvre d'art »<sup>227</sup>. Cette définition se vérifie dans deux exemples de l'*Iliade*, que nous allons d'ailleurs examiner ici. Il s'agit, en effet, de la description du bouclier d'Ajax dans le Chant VII :

Ajax s'approcha, portant un bouclier comme un rempart – du bronze sur sept peaux de bœufs – que lui avait fabriqué Tychios, de beaucoup le meilleur des bourreliers, qui habitait Hylè. Il lui avait fait ce bouclier scintillant de sept peaux de taureaux robustes, sur lesquelles – huitième couche – il fixa le bronze<sup>228</sup>.

[La pique] frappa Ajax sur son terrible bouclier, fait de sept peaux de bœufs, sur le revêtement de bronze qui en était la huitième couche<sup>229</sup>.

Ces deux *ekphrasis* nous semblent correspondre parfaitement à la définition généralement admise dans les dictionnaires de rhétorique. La première *ekphrasis* est une description du guerrier Ajax, dont la stature est rehaussée par la belle armure que lui a fabriquée l'excellent et le plus célèbre de tous les bourreliers d'Hylè. Dans cet extrait, c'est le bouclier qui met le guerrier en évidence, c'est l'ouvrage de l'artiste qui le valorise. Dans le deuxième extrait le poète insiste davantage sur la qualité de l'œuvre de l'artiste, notamment sur sa solidité et sa capacité de résistance face aux assauts de l'adversaire. En caractérisant hyperboliquement le bouclier, Homère amplifie l'action du personnage et met en relief le caractère héroïque de ce dernier. La définition courante de l'*ekphrasis* est donc confortée par les deux extraits cités ci-dessus.

Cependant, dans le chant XVIII, cette définition se heurte à une limite : Homère ne décrit pas seulement une œuvre d'art, mais également sa fabrication. En effet, les épithètes élogieuses, qui traduisent l'émerveillement du poète, attestent qu'il s'agit de la description de l'œuvre d'art. Pourtant, dans l'extrait qui va suivre, le poète ne semble pas uniquement se

---

<sup>227</sup> Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1992, p. 121.

<sup>228</sup> Homère, « Chant VII » vers 202-244, in *Iliade*, présentation de Jean Métayer, traduction et notes d'Eugène Lassere, Paris, Flammarion, 2000, p. 128.

<sup>229</sup> Homère, *Iliade*, *op. cit.*, vers 244-245, pp. 128-129.

contenter de la description de l'œuvre d'art, en l'occurrence le bouclier d'Achille ; il fait bien plus que cela :

A ces mots, il la quitta, pour aller à ses soufflets. Il les tourna vers le feu, et leur ordonna de travailler. Les soufflets, vingt en tout, sur les fourneaux soufflaient, lançant une haleine habilement variée, tantôt pour aider la hâte d'Héphaïstos, tantôt autrement, selon qu'il le voulait et que l'ouvrage s'achevait. Il jeta dans le feu le bronze dur, l'étain, l'or précieux, l'argent. Il mit ensuite sur son billot une enclume énorme, d'une main prit un marteau puissant et de l'autre des tenailles.

Il fit d'abord un bouclier grand, robuste, bien ouvré en tous sens. Autour il jeta une bordure brillante, triple, éclatante, et il suspendit un baudrier d'argent. Il y avait cinq plaques au bouclier lui-même ; et Héphaïstos y fit maint ornement bien ouvré, avec un art savant.

Il y représenta la terre, et le ciel, et la mer, le soleil infatigable et la lune pleine, et tous les astres qui couronnent le ciel [...]

Il fit deux villes humaines, belles. Dans l'une, c'étaient noces et festins. [...]

Autour de l'autre ville campaient deux armées, brillantes sous leurs armes [...]<sup>230</sup>

A travers cet extrait épais, nous pouvons constater que la définition usuelle de l'*ekphrasis* est mise à l'épreuve. Dans les deux premiers extraits que nous avons parcourus précédemment, il était question de la description d'une œuvre d'art. Mais dans le présent extrait, il s'agit non pas uniquement de la description du bouclier d'Achille, mais aussi des conditions de sa fabrication : c'est tout un art de la fabrication qui est ici exposé. L'*ekphrasis* devient de ce fait une véritable mise en scène du processus de fabrication du bouclier d'Achille. A ce titre, les verbes d'action renvoyant au travail d'Héphaïstos sont révélateurs de cette autre perception de l'*ekphrasis*. Il y a des verbes tels que « tourna », « jeta », « mit » qui montrent le dieu boiteux en pleine activité, et d'autres verbes qui font allusion à l'art de la représentation, si ce n'est au travail artistique à proprement parler : il s'agit essentiellement des verbes qui renvoient anaphoriquement à la figuration : « fit », « représenta ». D'ailleurs, tout le chant XVIII est une mise en scène de la fabrication de l'œuvre d'art.

Nous pouvons donc constater que le poète ne se contente plus de présenter au lecteur une œuvre d'art déjà fabriquée ; il l'invite à observer les conditions et les différentes phases qui président à la mise en forme de celle-ci. En d'autres termes, il s'agit du passage de l'œuvre de son état brut à un état élaboré.

Aussi, à partir de cette perception de l'*ekphrasis*, peut-on s'accorder sur l'idée que la description faite par le poète grec donne à voir une scène en trois dimensions : la première dimension du discours repose sur les exigences propres à la fabrication du bouclier.

---

<sup>230</sup> Homère, « Chant XVIII » vers 449-537, in *Iliade*, op. cit., pp.318-319.

L'atelier d'Héphaïstos, le décor et tout son contenu, c'est-à-dire les outils nécessaires à la réalisation de l'œuvre d'art constituent la première dimension. Celle-ci peut être considérée comme le cadrage de la scène de fabrication de l'œuvre d'art. Dans la seconde, la perception du poète se focalisant sur l'usinage du bouclier par Héphaïstos, c'est en fait la fabrication de l'œuvre d'art. Dans la troisième dimension, c'est le champ visuel du lecteur qui surplombe les deux autres champs visuels ; c'est à ce niveau que s'opère la mise en relief des deux dimensions précédentes pour affiner la représentation et, certainement, les enjeux divers qui la motivent.

L'*ekphrasis* peut alors être appréhendée comme une « configuration » de la médiation en ce qu'elle permet d'appréhender la communication sous sa dimension triangulaire, c'est-à-dire comme « tout ensemble de figures textuelles composé de parties, niveaux et propriétés dépendants les uns des autres, et formant un « système » ou un réseau de dépendances, sur lequel repose le « contrôle » d'interprétation. »<sup>231</sup>

De ce fait, nous pouvons concevoir l'*ekphrasis* comme un système discursif complet, dans la mesure où elle transcende le cadre étroit de la figure, c'est-à-dire d'ornement stylistique. Figure de la figure et donc métadiscours sur la *mimesis*, elle déploie sa propre logique, mettant ainsi en place un dispositif de communication en trois dimensions<sup>232</sup>. En effet, conformément au principe triadique de la rhétorique, *ethos*, *logos*, et *pathos*, l'*ekphrasis* représente une scène tridimensionnelle qui implique le lecteur, selon la catégorie que l'énonciateur veut mettre en évidence. Un texte contemporain, celui de Nimrod intitulé *Les jambes d'Alice*, donne à voir cette *ekphrasis* homérique. Nous en présentons tout l'extrait :

Ayant étendu Alice, je l'ai explorée par la langue. Après avoir écarté les lèvres de son ouverture, caressé du regard le rose de son velours humide, déjà, je haletais. C'était en raison de son hymen – introuvable, du reste, par les ressources de ma sonde. J'aime quand le mystère plane, et l'hypoderme d'Alice en était un. Son anatomie me rendait ignorant de cette région de la femme, ignorant et, néanmoins, confiant : après tout, je n'en voulais rien savoir, soupçonnant la virginité d'être un frein au plaisir. La vue de la petite clé, appendice érectile, me rassure ou, plutôt, m'arrache à toute inquiétude.

---

<sup>231</sup> Fontanille, Jacques et alii, « La dimension rhétorique du discours : les valeurs en jeu » in Sémir Badir et Jean-Marie Klinkenberg (Dir.), *Figures de la figure. Sémiotique et rhétorique générale*, Paris, PULIM, 2008, p. 27.

<sup>232</sup> La notion de « tridimension », loin d'être une découverte exclusive à l'univers informatique ou médiatique par le truchement du septième art, est un phénomène observable et applicable à littérature.

Contemplant le bel organe, je danse. Un pas qui tangué, une belle transe valent toutes les ivresses du monde.<sup>233</sup>

Nous disions que l'*ekphrasis* homérique se limitait encore à une séquence, à un tableau qui agrémenté le récit par des ornements à caractère poétique. C'est le cas de l'extrait présenté ci-dessus, du reste fort apparenté à l'*ekphrasis* que le narrateur d'Emmanuel Dongala donne à voir pour vanter, comme Homère, le métier de la forge<sup>234</sup>. Nimrod donne à cette séquence un relief qui n'a d'égale que la passion ravageuse que produit le corps d'Alice sur lui. En décrivant l'acte copulatoire avec Alice, Nimrod expose tout un art – celui de faire l'amour à une femme ardemment convoitée – qu'il découvre avec le lecteur. Cet art est présenté comme une délicate entreprise qui exige à la fois passion et méthode. En effet, tel un peintre avec son pinceau, Nimrod avec sa « sonde » (la langue) dépeint l'anatomie d'un paysage de rêve et d'ivresse, un lieu où, comme le dirait Charles Baudelaire « tout n'est qu'ordre et beauté, / luxe calme et volupté. »<sup>235</sup>

Médiateur, sinon relayeur de la logique communicative, en l'occurrence dans les œuvres romanesques, le champ visuel du lecteur est une synthèse des choix discursifs, par conséquent, d'angles de vue de l'énonciateur dans le récit. C'est donc une affaire de perception. Cette acception de l'*ekphrasis*, Ovide s'en saisit bien dans *Les Métamorphoses*, par le biais de la compétition artistique opposant la déesse Pallas à la mortelle Arachné.

Toutes deux se hâtent ; leurs vêtements ramenés sur la poitrine par une ceinture, elles agitent leurs bras habiles avec une ardeur qui trompe leur fatigue. [...]

Pallas représente le rocher de Mars, qui se dresse sur la citadelle Cécrops et le débat auquel donna lieu jadis le nom de contrée. Les douze dieux du ciel, rangés autour de Jupiter avec une auguste gravité, sont assis sur des sièges élevés ; chacun d'eux est reconnaissable à son extérieur ; l'image de Jupiter est celle d'un roi [...]

La Méonienne [Arachné] dessine Europe abusée par l'image d'un taureau ; on croirait voir un vrai taureau, une vraie mer [...] l'ouvrière représente aussi Astérie prisonnière d'un aigle qui l'étreint ; elle représente Lédà couchée sous les ailes d'un cygne ; puis encore Jupiter caché sous la forme d'un satyre et rendant mère de deux enfants la belle princesse, fille de Nyctéus ; prenant les traits d'Amphitryon pour te séduire, ô reine de Tirynthe[...]<sup>236</sup>

---

<sup>233</sup> Nimorod, *Les Jambes d'Alice*, Paris, Actes Sud, 2001, p. 36.

<sup>234</sup> Dongala, Emmanuel, *Le Feu des origines*, Paris, Albin Michel, 1987 (1<sup>er</sup> éd.), Privat/Le Rocher, « Motifs », 2007, pour la présente édition, p. 31.

<sup>235</sup> Voir « L'invitation au voyage », in Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*. Edition de 1861, texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1972 et 1996, pp. 84-85.

<sup>236</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, VI, 47-133, éditée et présentée par Jean-Pierre Néraudeau, traduction française de Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992, pp. 1193-195.

Même si ces deux *ekphrasis* se ressemblent par leur mode opératoire – la triple articulation de la communication – elles sont différentes. L'*ekphrasis* homérique est encore au stade de l'ornement, de simple séquence descriptive qui limite le champ interprétatif du lecteur à la stricte grammaticalité des figures ; celle d'Ovide, en revanche, affecte toute la trame narrative, non sans assouplir l'acte interprétatif. Avec Ovide, l'*ekphrasis* se conçoit comme un discours tenu sur les règles du fonctionnement même du discours, dont il devient le mode opératoire, partant le procédé qui préside à son élaboration<sup>237</sup>. Dans la même optique, nous inscrivons *Dom Juan*<sup>238</sup> de Molière, car toute la pièce consiste en un exposé de l'art de la séduction. Le personnage éponyme y est présenté comme un virtuose en matière de séduction, comme un homme au verbe exercé pour conquérir le cœur des femmes qui ont le malheur de lui prêter leur attention. Même si ses voltiges amoureuses le conduisent à sa perte, Dom Juan a érigé la séduction en art. Comme nous le verrons dans l'étude des œuvres de notre corpus, l'*ekphrasis* obéit au même principe ; mais c'est la modalité de l'effet produit sur le lecteur, le niveau interprétatif, qui change.

Propriété mettant en perspective la communication littéraire, l'*ekphrasis* devient donc l'observatoire des conditions de mise en scène d'une situation réelle ou fictive entre narrateur et lecteur, par la médiation du narrataire, sur une préoccupation précise ; autrement dit, elle consiste à montrer comment le récit peut infléchir ou rigidifier l'opinion du lecteur, sa perspective argumentative sur une question donnée.

L'*ekphrasis*, que l'on peut désigner comme « la description de l'acte de fabrication »<sup>239</sup> ou *métaekphrasis*, s'il faut le conceptualiser, offre des approches fort variées dans l'ensemble de notre corpus. Le roman de Vallejo nous en donne une des configurations.

<sup>237</sup> Chlovski, Victor, *L'Art comme procédé*, Paris, Allia, traduit du russe et annoté par Régis Gayraud, 2008 pour la présente édition. D'après l'auteur de cet essai, toute œuvre d'art met en place une logique communicative qui permet de la comprendre : parce que « l'art est de la pensée au moyen des images » (p. 7), la tâche du lecteur consiste à trouver la logique ou le procédé qui préside à son élaboration. C'est à ce titre que nous nous intéressons à l'*ekphrasis*.

<sup>238</sup> Molière, *Dom Juan*, présentation, notes, questions et après-texte établis par Pierre Brunel, Claudia Jullien, Paris, Magnard, 2004.

<sup>239</sup> Adam, Jean Michel et Petitjean, André, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989, p. 10. Cette expression paraît la mieux appropriée pour désigner l'*ekphrasis*, du moins telle que nous l'envisageons dans notre étude. Elle rend bien compte de l'ambition de notre recherche, dans la mesure où l'*ekphrasis* n'est plus réduite à l'hypotypose qui la supplante dans bien des manuels de stylistique et de rhétorique. Pierre Fontanier n'en parle quasiment pas ; en revanche, Georges Moliné lui accorde un intérêt particulier dans *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Poche, 1992, pp. 121-123. Quant à Barthes, il la range dans ce qu'il appelle la *néo-rhétorique* (*l'esthétique littéraire*). Pourtant il réduit l'*ekphrasis* à un « fragment anthologique » (*Communications*, 16. *Recherches rhétoriques*, Paris, Seuil, 1994, p. 271). *Le Groupe μ* et certains stylisticiens comme Joëlle Gardes-Tamine (*La stylistique*), des linguistes comme Patrick Bacry (*Les Figures de style*, Paris, Belin, 1992.), même Michel Meyer semblent l'oblitérer ou la réduire à la description comme le font Angelo Marchese et Joaquín Forradellas (*Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986, p. 94). Considérée comme un des principes qui régissent l'œuvre d'art et comme un exposé sur l'art en tant que réalisation, l'*ekphrasis* est ici perçue comme une figure qui

*La Virgen de los sicarios*, à travers l'extrait ci-après, renforce la dimension cognitive de l'*ekphrasis* : « La muerte de este maldito es digna de un poema. Lo estoy pesando en versos de arte mayor, en alejandrinos de catorce sílabas que me salen tan bien. »<sup>240</sup> [La mort de ce misérable mérite un poème. Je la mesure en vers du grand art, en alexandrins de quatorze syllabes qui me réussissent si bien.] La figure s'appréhende ici comme un des procédés de communication propre à l'orientation que l'écrivain veut donner à la médiation. En effet, l'*ekphrasis* donne à voir l'activité meurtrière des sicaires comme un art digne d'être exposé, non sans s'étendre sur son rôle dans le chaos qui caractérise l'univers colombien de *La Virgen de los sicarios*.

Dans ce roman qui fait du désastre l'élément crucial du malentendu à Medellin, l'*ekphrasis* a une double fonction que nous tâcherons de définir, pour comprendre comment se joue la collaboration entre écrivain et lecteur, par l'entremise du récit : les fonctions mathésique<sup>241</sup> et mimésique<sup>242</sup>. La première, construite sur fond onomastique, revêt ici un caractère programmatique ; elle permet de cerner le personnage, d'avoir une idée sur son état psychique.

A mi regreso a Colombia volví a Sabaneta con Alexis, compaginándolo, en peregrinación. Alexis, ajá, así se llama. El nombre es bonito pero no se lo puso yo, se lo puso su mamá. Con eso de que le dio a los pobres ponerles a los hijos nombres de ricos, extravagantes, extranjeros: Tayson Alexander, por ejemplo, o Fáber o Eder o Wilfer o Rommel o Yeison o que sé yo. [...] son los nombres de los sicarios manchados de sangre. Más rotundos que tiro con su carga de odio.<sup>243</sup>

[A mon retour en Colombie, je suis revenu à Sabaneta avec Alexis, l'accompagnant, en pèlerinage. Alexis, voilà, c'est son nom. Le nom est joli mais ce n'est pas moi qui le lui ai donné, c'est sa maman. En plus de cela, on attribue aux pauvres les

---

déborde son essence figurale pour devenir un système de communication autonome ; d'où l'appellation « métaekphrasis ».

<sup>240</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., p. 50.

<sup>241</sup> Adam, Jean-Michel et Petitjean, André, *Le texte descriptif*, op. cit., p. 26. **La fonction mathésique** permet au narrateur de mettre en lumière sa théorie sur ces enfants dont le métier consiste à tuer. Il s'agit d'un savoir (voir Hamon, Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, « Hachette Université », 1994.) qu'il veut partager avec le lecteur, cela en vue de mieux faire passer sa thèse, de justifier ainsi le comportement de ses protégés Alexis et Wilmar. Le réalisme dont il semble faire montre donne une caution à la description et contraint le lecteur à adhérer à son opinion.

<sup>242</sup> *Idem*, p. 33. **La fonction mimésique** consiste, ainsi que le disent les auteurs, dans la mise en place du « cadre de l'histoire dans lequel les acteurs interagissent ». La fonction mathésique – mettant à nu le dispositif cognitif dont dispose le narrateur-descripteur et permettant de voir, entre autres, la perche que ce dernier tend, en définitive, au lecteur en vue de l'éclairer sur ce qu'il doit savoir des personnages – lui est complémentaire en ce qu'elle focalise l'énonciation sur l'*ethos*.

<sup>243</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., pp. 9-10. La traduction que nous proposons prend en compte la force suggestive de l'environnement auquel le narrateur fait allusion. Celui-ci joue sur l'effet des synesthésies, auxquelles Vallejo consacre d'ailleurs une étude dans son livre de rhétorique, *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, México, Fondo de cultura Económica, 1983, p. 342. Le mot "tiro" est une métonymie qui fait plus penser à la balle et ses dégâts qu'au bruit que produit le coup de feu.

noms des enfants de riches, extravagants, étrangers : Tayson Alexander, par exemple, ou Faber ou Eder ou Wilfer ou Rommel ou Yeison ou que sais-je encore. [...] Ce sont les noms des tueurs à gage maculés de sang. Plus terrifiants qu'un coup de feu avec sa charge de haine. ]

Cette description, essentiellement axée sur les noms, donne à voir, sinon à justifier la déperdition des adolescents de Medellin. Il suffit de constater l'interruption du récit par le narrateur pour comprendre que ce dernier veut livrer des informations sur les conditions d'attribution de ces noms, dont les origines douteuses trahissent l'extravagance. Ces adolescents issus des milieux défavorisés aspirent tous à la richesse. Les parents croyaient que les noms qu'ils donnaient à leurs enfants influeraient positivement sur leur destin social. Cependant, ils n'avaient pas envisagé la possibilité que ces noms conditionneraient sinistrement la vie de leur progéniture : comme le souligne le narrateur Fernando – « los nombres de sicarios manchados de sangre » –, ces noms empruntés aux acteurs de la télévision et du cinéma américains, aux stars ou aux artistes, « Alexis », « Tayson Alexander », « Fáber » « Rommel » et bien d'autres sont maculés de sang (« manchados de sangre ») : ce sont des noms de tueurs invétérés.

Cette description, sur fond onomastique, dresse le profil psychologique des sicaires et donne à l'*ekphrasis* un caractère proleptique<sup>244</sup>. L'*ekphrasis* proleptique consiste, à travers le projet du narrateur-descripteur, à anticiper sur le caractère criminel de cette jeunesse colombienne, tout en permettant au lecteur d'entrevoir non seulement le carnage dont ils vont être les illustres artisans, mais aussi d'augurer de leur pitoyable fin. Le mode de fonctionnement de l'*ekphrasis* proleptique, qui est mise en évidence ici, est ce que Jean-Michel Adam et André Petitjean désignent sous l'appellation de « fonction mathésique ». En effet, les noms constituent des clés de signification du procès narratif ; et la structure argumentative de la description trahit la volonté persuasive du narrateur, celle de gagner la sympathie du lecteur. Ainsi, l'*ekphrasis* construite sur fond mathésique consiste dans le maintien du contrat de communication entre narrateur-descripteur et narrataire-descriptaire. En fait, le narrateur-descripteur, en vue d'orienter ce dernier dans la position qui le conforte, fixe la relation rhétorique sous le signe de l'*ethos*.

---

<sup>244</sup> Voir Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 105. Nous tenons à rappeler ici la fonction anticipatrice de la prolepse telle que Genette la définit. Dans le récit du narrateur Fernando, il ne s'agit pas d'entretenir le suspense ou l'effet d'attente sur le lecteur ; la raison est bien claire : il faut tout lui confier, lui dire, par avance, ce qui va se passer. L'*ekphrasis* proleptique prédestine aussi bien l'intrigue que la perception du lecteur.

Par ailleurs, la « fonction mimésique », en mettant l'accent sur le cadre où évoluent les « actants », n'a pas une visée moins dirigiste que la fonction mathésique. *L'ekphrasis*, à ce propos, attire l'attention du lecteur sur la scène du crime non sans trahir l'esprit de méthode ou de logique) qui régit les sicaires. On aurait peine à douter du fait qu'il s'agit, dans ce roman de Vallejo, d'un exposé sur l'art de tuer. En effet, le narrateur-descripteur Fernando structure méticuleusement le regard de son lecteur-spectateur, lui montrant ainsi les méthodes et techniques qu'utilisent Alexis et tous ses « confrères » sicaires. C'est du moins ce que les passages ci-après illustrent :

*Première prière :*

Madre santísima, María Auxiliadora, señora de bondad y de misericordia, prosternado a vuestros pies y avergonzados de mis culpas, lleno de mi confianza en vos os suplico atendáis este ruego: que cuando llegué mi última hora, por fin, acudáis en mi socorro para que tenga la muerte del justo. Ahuyentad al espíritu maligno y su silbo traicionero, y libradme de la condenación eterna, que la pesadilla del infierno ya la he vivido en esta vida y con creces: con mi prójimo. Amén.<sup>245</sup>

[Très Sainte mère, Marie Auxiliatrice, maîtresse de bonté et de miséricorde, prosterné à vos pieds et humiliés par mes péchés, empli de foi en vous, je vous supplie de recevoir cette prière : que lorsqu'arrivera enfin ma dernière heure, vous veniez à mon secours pour que j'aie la mort du juste. Chassez l'esprit malin et son sifflement perfide, et délivrez-moi de la condamnation éternelle, que le cauchemar de l'enfer, je l'ai déjà vécu dans cette vie et suffisamment : avec mon prochain. Amen]

*Seconde prière:*

Las balas rezadas se preparan así: pónganse seis balas en una cacerola previamente calentada hasta el rojo vivo en parrilla eléctrica. Espolvoreense luego en agua bendita obtenida de la pila de una iglesia, o suministrada, garantizada, por la parroquia de San Judas Tadeo, barrio de Castillo, comuna noroccidental. El agua, bendita o no, se vaporiza por el calor violento, y mientras tanto va rezando el que las reza con el fe del carbonero: "Por la gracia de San Judas Tadeo (o el Señor Caído de Girardota o el padre Arcila o el santo de tu devoción) que estas balas de estas suerte consagradas den en el blanco sin fallar, y que no sufra el difunto. Amén."<sup>246</sup>

[Les balles consacrées [par la prière] se préparent ainsi : mettez six balles dans une casserole préalablement chauffée jusqu'à ce que le gril électrique devienne rouge. Ensuite, saupoudrez de l'eau bénite obtenue à partir de la pile d'une église, ou fournie,

---

<sup>245</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., p. 74.

<sup>246</sup> *Idem*, p. 90. Nous avons préféré traduire littéralement la périphrase « pila de una iglesia » (« Pile d'une église »), qui fait allusion au vase où l'on conserve de l'eau bénite. Le « bénitier », qui est le terme approprié ne nous semblait pas cadrer avec l'un des éléments qui caractérisent la situation d'énonciation ici, à savoir la prière. La langue, à l'inverse de bon nombre de passages du récit, est à ce moment précis de la prière bien châtiée. Cela peut expliquer le recours aux circonlocutions et autres figures, car la prière est un moment intense de séduction, de rhétorique.



garantie par la paroisse de Saint-Jude Thaddée, quartier de Castilla, une commune nord-occidentale. L'eau, bénite ou non, se vaporise par la chaleur ardente, et pendant ce temps, invoque étape par étape celui qui les purifie avec la foi du charbonnier : « Par la grâce de Saint-Jude Thaddée (ou le seigneur effondré de Girardota ou le père Arcila ou le saint de ta dévotion) que ces balles ainsi consacrées atteignent la cible sans la manquer, et que le défunt ne souffre pas. Amen. ]

Dans les deux extraits, l'enjeu descriptif consiste dans le dévoilement de l'atmosphère psychique qui conditionne les actes meurtriers des tueurs sur commande. La forme du discours de ces deux extraits, la prière, en donne une illustration poignante. On y dénote une dimension hautement solennelle, voire sacerdotale de leur ouvrage. Le registre soutenu de la langue atteste d'ailleurs le sérieux, la gravité de ce moment de purification des balles.

Le premier extrait vise à montrer l'humanité des sicaires ; ceux-ci, en dépit de leur cruauté supposée, ne sont pas sans humanité. C'est du reste ce que le narrateur laisse inférer de la lecture, à travers cette scène qui nous présente non seulement la fragilité, mais également la religiosité de ces jeunes tueurs. Par là, les notions de « crime » ou de « meurtre » perdent toute leur dimension morale ou juridique. Du moins, sont-elles resémantisées comme nous l'avons exposé dans la première partie de ce travail. En fait, dans cet univers colombien, « crime » et « religion » ne souffrent d'aucune incompatibilité. C'est bien pour cela que les jeunes sicaires ont leurs « saints ». Ainsi que l'indique le début de la prière, la Vierge, María Auxiliadora (Marie Auxiliatrice), est leur Sainte mère, celle qui intercède en leur faveur, celle qui peut leur éviter l'enfer.

Quant au deuxième extrait, il fait l'exposé de la préparation méthodique des balles ; nous pouvons dire, sans exagération, qu'il s'agit dans l'extrait cité ci-dessus de la consécration, au sens religieux du terme, des balles destinées à tuer : le cadre spatial et le vocabulaire déployé ici, dont la fonction consiste à faire accepter la prière aux figures tutélaires de la religion « chrétienne », en constituent la preuve poignante.

Cette *ekphrasis*, homérique par sa ressemblance avec la description de la fabrication du bouclier d'Achille, met assurément en scène la minutie qui caractérise l'activité mortifère et non moins artistique des jeunes sicaires. L'humanité de ces derniers est toujours mise en perspective dans cette présentation, car le lecteur est amené à y voir, en filigrane, la grandeur d'âme du sicaire, notamment par la prière qu'il formule, par anticipation, à l'endroit du potentiel destinataire de la balle qu'il consacre. Nous pouvons ainsi arguer que la fonction mimésique instruit le lecteur sur l'univers du sicaire.

Ces deux fonctions reposent sur un principe rhétorique que Fontanier désigne sous le nom d'éthopée<sup>247</sup>. Elles polarisent le comportement du lecteur sur l'orientation cognitive, voire éthique de la communication ; car le but du narrateur-descripteur consiste à fournir au narrataire-descripteur des informations sur un univers axiologiquement fort complexe – où règne le chaos. Cette stratégie n'a pour seule fin que la régulation de la négociation : il s'agit en effet de faire coïncider la co-énonciation d'avec l'énonciation. C'est, en d'autres termes, ce qu'explique Jacqueline Authier-Revuz lorsqu'elle dit :

Le risque contre lequel se prémunit l'énonciateur dans ce type de gloses, c'est celui de la rupture de transmission si l'autre ne comprend "pas du tout", et plus souvent celui de la distorsion d'une transmission incertaine si l'autre ne comprend pas exactement ce que l'un "veut dire".<sup>248</sup>

Ce qu'Authier-Revuz veut nous faire comprendre ici, c'est le rôle de régisseur d'une logique que l'énonciateur (narrateur-descripteur) entend bien protéger contre toute dérive de l'interprète. Ce dernier peut, dans le jeu de la négociation, voire de la médiation, trahir le propos tenu par l'énonciateur. Fernando Gómez Redondo, dans la même perspective, énonce le propos suivant, qui éclaire bien la démarche argumentative du narrateur de *La Virgen de los sicarios* :

En todo caso, se ha comprobado cómo este narrador-secundario, que no es protagonista de la historia, sí lo es, en cambio, del relato, y de ahí que esté, continuamente, orientando las perspectivas con que materia argumental debe ser concebida.<sup>249</sup>

[Dans tous les cas, on a vérifié comment ce le narrateur-secondaire, qui n'est pas protagoniste de l'histoire, s'il l'est, en revanche, du récit, il en résulte qu'il le soit, continuellement, orientant les perspectives d'après lesquelles l'argumentation doit être comprise.]

Fernando, qui est le narrateur-secondaire (« narrador-secundario ») dont parle Redondo, enferme, par mesure de prudence, l'acte co-énonciatif de son narrataire dans un énoncé axiologiquement normé ; cela implique que le lecteur ne peut se départir du sens, stratégiquement (é)dicté par l'énonciateur du récit ; celui-là n'a d'ailleurs pas d'autre alternative. En effet, la narration de ce personnage secondaire, ayant une valeur testimoniale, accorde à l'argumentation narrative une caution de vraisemblance et oblige le lecteur à

---

<sup>247</sup> Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours*, op. cit., p. 425.

<sup>248</sup> Authier-Revuz, Jacqueline, « La non-coïncidence interlocutive et ses reflets méta-énonciatifs » in *L'Interaction communicative*, édité par Berrendonner, Alain et Perret Herman, Paris, Peter Lang, 1990, p. 187.

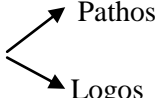
<sup>249</sup> Gómez Redondo, Fernando, *El Lenguaje literario. Teoría y práctica*, Madrid, EDAF S. A., 1994, p. 181. C'est nous qui traduisons.

n'admettre qu'une seule logique, celle postulée par le narrateur-secondaire. L'*ekphrasis* dans ce cas précis consiste à mettre en place la stratégie communicative rigoureusement contrôlée.

Le narrateur dans *La Virgen de los sicarios* est Fernando que nous désignons par « A », l'*ethos* ; le lecteur, co-énonciateur par l'effet énonciatif, est désigné par « B », le *pathos* et « X » est l'énoncé : c'est le *logos*. Lorsque le vouloir de « A » est un « X » que l'on peut résumer en ces termes : « les sicaires sont des monstres malgré eux ; leur comportement est imputable à l'Etat colombien et à la religion » ; les manœuvres énonciatives de « B », autrement dit celles du lecteur, ne doivent pas être distantes du vouloir de « A » : un « Non-X ». En revanche, elles doivent converger, à défaut d'être identiques. En fait, la co-énonciation, qui est une émanation de l'acte de lecture, doit assurer la transparence de l'énonciation. C'est du reste l'éclairage que le tableau ci-dessous résume.

TABLEAU 1 : L'*EKPHRISIS* DANS *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS*

Instances rhétoriques	Fonctionnalités énonciatives dominantes	Régulation de l'inférence	État de la médiation/négociation	Intensité de la conjuration de la non-coïncidence énonciative
<b>Ethos</b>	Fonction expressive	Ethos : ego-centralisation de l'énoncé, de la question et de la réponse	Instrumentalisation de la co-énonciation	Très forte
<b>Pathos</b>	Fonctions conative et phatique	Pathos(E) → Ethos(A) : -captation de l'ethos du lecteur -Homogénéisation de la réception <sup>250</sup>	Normalisation de l'acte de lecture	Forte adhésion du lecteur
<b>Logos</b>	Fonction référentielle et métalinguistique	Logos → Ethos: valorisation de la pensée de l'énonciateur (narrateur-descripteur)	Instrumentalisation de la co-énonciation	Très forte

Ce tableau se résume au syntagme suivant : Ethos 

<sup>250</sup> Amossy, Ruth, *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Nathan 2000 (1<sup>e</sup> éd.), Armand Colin, 2010 pour la présente édition, pp. 48-49. L'argumentation narrative dans *La Virgen de los sicarios* repose sur l'homogénéisation de l'auditoire (l'ensemble des lecteurs possibles). La médiation consiste donc en une stratégie de persuasion fondée sur l'idée que l'énonciateur, dans le récit, se fait de son énonciataire ; il le considère, selon les termes de Ruth Amossy, « comme un tout indivisible ». Tout est fait pour privilégier un seul point de vue, celui défendu par l'énonciateur dans le récit (ou le narrateur).

Dans cette *ekphrasis* cognitivement normée, la transparence est rendue par la relation rhétorique : L + P = E avec L pour *logos*, P pour *pathos* et E pour *Ethos*. Dans une telle relation, la communication ne peut être équivoque, puisque la compétence du lecteur y est presque niée au profit de la compétence auctoriale qui met en avant, pour reprendre le terme de Michel Meyer, « l'expertise »<sup>251</sup> de celui qui parle. Cette expertise est au reste confortée par la prééminence de la dimension éthique vers laquelle convergent les fonctions du langage qui président à cette *ekphrasis*, qui est bien plus développée dans *L'homme qui calculait*<sup>252</sup> de Malba Tahan. En effet, Béremiz, qui est le personnage central de cette œuvre, est présenté comme un prodige dans le calcul. Les mathématiques sont présentées comme un art dont le prodigieux calculateur maîtrise les subtilités. La narration y apparaît du reste comme un prétexte, comme venant en renfort de la description pour exposer cet art et sa précellence dans la vie quotidienne. Celui qui en a l'expertise détient, ce faisant, la solution à toutes les questions auxquelles il sera confronté.

Béremiz, en résolvant les difficultés de ses semblables par la science des nombres, montre le caractère arithmétique, voire rectiligne du savoir. Son talent incontestable laisse planer l'ombre d'un narrateur dogmatique, qui fixe un modèle-cadre de la communication, par conséquent de la construction conjointe du sens. C'est ce qui explique la forte conjuration de la dérive énonciative qu'illustre le tableau ci-dessus.

Ainsi, l'*ekphrasis* cognitive ou éthique, comme nous venons de le voir, apparaît comme une propriété discursive visant à contrôler l'acte inférentiel du lecteur, à limiter une interprétation figurative de sa part. Cependant, dans *La Nuit sacrée* de Ben Jelloun, cette médiation langagière donne à voir une toute autre dimension à la communication. Le narrateur se révèle donc comme un expert qui régule aussi bien l'information que la réception qui en procède. A ce titre, il homogénéise et normalise l'acte de lecture.

### *L'ekphrasis dans La Nuit sacrée*

Dans ce roman de Tahar Ben Jelloun, l'*ekphrasis* nous dévoile un autre aspect de son visage. En effet, si dans *La virgen de los sicarios* c'est l'*ethos* qui fixe les termes de la transaction verbale, dès l'incipit de *La Nuit sacrée*, c'est le *pathos* qui fixe les règles de

---

<sup>251</sup> Meyer, Michel, *La Rhétorique*, op. cit., p. 21

<sup>252</sup> Tahan, Malba, *L'Homme qui calculait*, Paris, « Poche », 2005. Dans cette œuvre, le narrateur donne à voir une *ekphrasis* foncièrement axée sur le savoir, sur les vertus et l'importance des mathématiques dans la vie courante. D'ailleurs, c'est grâce à son habileté à démêler les énigmes par les mathématiques que Béremiz devient riche.

fonctionnement de l'*ekphrasis*. Il est la modalité qui ordonnance la communication. La narration s'ouvre sur un préambule par trop programmatique, du fait même de ses enjeux pragmatiques qu'elle partage avec l'« exorde »<sup>253</sup> ; il s'y établit explicitement un pacte – « ce qui importe c'est la vérité »<sup>254</sup> –, et même une complicité entre narratrice et narrataire. D'ailleurs, les allures de confiance que prend ce préambule n'étonnent guère ; c'est ce que semblent illustrer les propos de la narratrice Zahra :

J'ai mis du temps pour arriver jusqu'à vous. Amis du Bien! La place est toujours ronde. Comme la folie. Rien n'a changé. Ni le ciel ni les hommes.

Je suis heureuse d'être enfin là. Vous êtes ma délivrance, la lumière de mes yeux. Mes rides sont belles et nombreuses. Celles sur le front sont les traces et les épreuves de la vérité. Elles sont l'harmonie du temps.<sup>255</sup>

La narratrice brosse son autoportrait. Sous la forme d'un *lamento*, l'*ekphrasis*, faisant système avec la chronographie, la topographie et la prosopographie<sup>256</sup> dans cette œuvre, consiste dans la description de la sinistre condition de Zahra. Celle-ci invite son auditeur à voyager dans sa vie intime, faite de chemins sinueux. D'ailleurs cette sollicitation, à défaut d'être un ordre intimé, est pour le récepteur du récit (narrataire et lecteur, par voie de conséquence) une mise en demeure de (re)médier, sinon de devenir le moyen par lequel la souffrance de la narratrice serait expurgée. Les termes « vous », « Amis du Bien », et la phrase « Vous êtes ma délivrance, la lumière de mes yeux » montrent bien que le projet de la narratrice consiste à mettre son auditeur explicite (l'assemblée) et virtuel (le narrataire) dans la confiance. C'est à partir de la dimension virtuelle que le lecteur structure son point de vue.

L'*ekphrasis*, comme modalité actualisant la médiation littéraire, est régie ici par ce que Marc Bonhomme appelle la « fonction pathémique ». À propos de cette fonction que nous assignons à cette *ekphrasis*, la théorie dit précisément ce qui suit :

La fonction pathémique des figures s'appuie sur un scénario complexe [...] en ce que celui-ci implique étroitement les pôles locuteur et récepteur. Comme le soulignent un certain nombre de rhétoriciens, les passions ou l'émotivité du locuteur sont génératrices

---

<sup>253</sup> Aristote, « Livre III, Chapitre XIV : De l'exorde », in *Rhétorique*, Introduction de Michel Meyer et commentaire de Benoît Timmermans, Paris, Librairie Générale Française, 1991, p. 353. Le préambule tient lieu d'exorde dans la mesure où sa fonction – phatique ou de contact – consiste à mettre en place un compromis entre l'orateur et son auditoire. La définition qu'Aristote donne est à juste titre explicite : « Ainsi donc, celui qui nous met un exorde en quelque sorte dans la main obtient que l'auditeur suive attentivement le discours ». Le préambule constitue donc une stratégie rhétorique permettant de définir les conditions de l'acte de communication du récepteur, en l'occurrence le lecteur.

<sup>254</sup> Ben Jelloun, Tahar, *La Nuit sacrée*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>255</sup> *Idem*, p. 5.

<sup>256</sup> Fontanier, Pierre, *Les Figures de discours*, *op. cit.*, p. 422. Topographie : selon l'auteur, il s'agit d'une « description qui a pour objet un lieu quelconque » ; il s'agit ici de décrire une scène qui illustre le *pathos*.

de figures, lesquelles se traduisent par deux sortes d'effets sur les récepteurs : au degré faible, elles leur révèlent simplement l'ébranlement affectif du locuteur ; au degré fort, les figures sont à leur tour génératrices de passion ou d'émotivité chez les récepteurs.<sup>257</sup>

Nous apprenons de cette définition que la « fonction pathémique » fait de l'*ekphrasis*, partant du discours littéraire, le lieu d'une véritable coopération – processus de compréhension ou d'élaboration de la signification – entre la narratrice et ses narrataires sur son émotivité. Le fin mot, autrement dit, le dessein secret de la démarche narrative consiste, pour la conteuse de *La Nuit sacrée*, en l'ébranlement affectif de son auditoire. C'est du reste ce que Bonhomme appelle « degré fort », car c'est ce degré qui atteste l'effectivité de la contagion émotive ou affective du narrataire, voire du lecteur.

Cette énergie passionnelle ou pathémique qui traverse toute la narration est renforcée par une certaine « disposition » des « preuves »<sup>258</sup> qui vont acter la réponse du narrataire à la faveur de la narratrice.

La prosopographie est le principe de structuration de l'*ekphrasis* dans *La Nuit sacrée* : elle consiste, selon la définition qu'en donne Pierre Fontanier, en « une description qui a pour objet la figure, le corps, les traits, les qualités physiques, ou seulement d'un être animé, réel ou fictif, c'est-à-dire, de pure imagination. »<sup>259</sup> Le corps et tous les éléments liés à la physiologie du personnage sont mis en relief dans cette *ekphrasis* régie par la prosopographie.

À la différence de *L'Enfant de sable* qui met en scène un personnage désincarné, *La Nuit sacrée* donne vie au corps de Zahra. Réduite aux récits parasites qui prétendaient dire ou connaître son histoire, la fille de Hadj Ahmed Souleïmane prend les rênes du récit pour rétablir la vérité sur sa vie. Son récit est un exposé sur un certain discours officiel – celui des hommes – qui a fait d'elle la martyre de toute la communauté féminine, plus particulièrement des femmes de culture arabo-musulmane. Comme nous l'avons dit, la prosopographie privilégie la physiologie du personnage, à l'inverse de l'éthopée qui s'intéresse à sa psychologie. L'enjeu de l'interaction réside donc dans cette particularité qu'apporte la prosopographie à l'*ekphrasis* dans *La Nuit sacrée*, qui fonctionne globalement comme une vaste prosopographie où le corps est décrit comme un tableau de souffrances. La description du viol et de l'excision constituent des éléments consubstantiels à cette *ekphrasis*.

---

<sup>257</sup> Bonhomme, Marc, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion, 2005, p. 170.

<sup>258</sup> Aristote, *Rhétorique*, Livre III, respectivement « Chapitre XIII : De la disposition », « Chapitre XVII : Des preuves », *op. cit.*, pp. 349-350 et 366-372.

<sup>259</sup> Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours*, *op. cit.*, p. 425.

## *Le viol dans La Nuit sacrée*

L'acte sexuel, notamment la défloration du personnage, revêt un caractère quelque peu violent. Le viol perd dans cette présentation toute sa dimension abominable, par le fait qu'il réveille le corps endormi de Zahra. Son sentiment est, au demeurant, mitigé. Pour ce personnage, ce qui semble ressortir de cette première expérience sexuelle, c'est l'idée qu'il est impossible de posséder un corps de femme ou de le ressentir comme tel sans en payer le prix : la souffrance. D'ailleurs, c'est une hypothèse qui se vérifiera dans une seconde expérience, l'excision, qui est encore plus atroce que la première. Autrement dit, la douleur est consubstantielle au corps féminin ; et la violence qui caractérise l'acte sexuel inaugural en est ici l'illustration poignante.

Ces deux éléments sont essentiels à la conception de la femme dans cet univers dominé par les hommes. C'est du reste ce qui explique qu'une femme qui saigne lors du premier rapport sexuel dans le mariage est plus honorable. L'acte de Yay Bineta, dans *Xala* de Sembène Ousmane, est révélateur de cette importance attachée à la virginité de la femme, lors du premier rapport sexuel : « Dans la chambre nuptiale, Yay Bineta, la Badiène, infatigable, avait rempli son office. Elle attendait le dernier acte. Le lit était prêt avec ses draps blancs. »<sup>260</sup> Il semble qu'un pacte de sang s'établisse entre un homme et une femme lors de la période nuptiale ; l'absence de sang rend la femme indigne et déshonore les parents. La ritualisation de cet instant – comme l'illustre d'ailleurs la prière du « violeur » inconnu et la symbolique de la pureté, « le drap blanc », aussi bien dans la Chambre nuptiale d'El Hadj Abdou Kader Beye que dans la scène qui évoque la défloration de la sœur de Nadia dans *Les Raisins de la galère*<sup>261</sup> – renvoie à une sorte d'immolation de la femme : l'effusion de son sang est son droit d'accès à la féminité pure, selon les canons traditionnels et religieux.

Ainsi, peut-on dire que le viol consacre Zahra à sa féminité, et ce, dans toute sa plénitude. La souffrance est intimement liée au bonheur de la femme. C'est certainement pour cette raison que l'Assise va la recueillir, car elle voit en elle une « âme [aussi] défaite »<sup>262</sup> que

---

<sup>260</sup> Ousmane, Sembène, *Xala*, Paris, Présence Africaine, 1973, p. 48.

<sup>261</sup> Lire à cet effet Ben Jelloun, Tahar, *Les Raisins de la galère*, Paris, Fayard, « Poche », 1996, pp. 8-9. A « Resteville », la narratrice Nadia dénonce la violence farouche du premier acte sexuel à la nuit de noce. Il s'agit d'une violence presque ritualisée : en allant retirer le drap maculé du sang de sa sœur aînée, elle apporte non seulement la preuve de la pureté de cette dernière, mais également celle de la brutalité de son beau-frère Kader.

<sup>262</sup> Ben Jelloun, Tahar, *La Nuit sacrée*, *op. cit.*, p. 101. Ce titre, métaphore désignant l'Assise et par ricochet Zahra, ouvre le chapitre portant sur la prosopographie, une description que la narratrice fait de sa personne ; d'ailleurs, elle dit à son sujet : « mon corps est mal foutu ». Ce chapitre vient affiner le portrait de l'Assise ; de ce fait, il fournit au lecteur des éléments sur la souffrance profonde du personnage, sa haine viscérale pour elle-

la sienne. Il est donc plus facile de comprendre qu'elle ne tolère pas que Zahra jouisse du bonheur avec le Consul ; c'est pourquoi elle va ruiner tous les efforts que son hôte a dû entreprendre pour échapper à son sinistre passé. D'ailleurs, la sœur du Consul révélera sa monstruosité en exhumant le fâcheux passé de Zahra, la livrant ainsi à la merci d'un oncle antipathique et d'une fratrie de sept sœurs impitoyables.

Plus que le viol, l'excision met en relief la cruauté dont Zahra a été victime. L'*ekphrasis* nous offre deux tableaux fort riches qui montrent comment la conteuse amène progressivement et presque méticuleusement son auditoire à lui témoigner une certaine sympathie. Le premier tableau dévoile les desseins obscurs des sœurs de la narratrice.

On va te débarrasser de ce sexe que tu as caché. La vie sera plus simple. Plus de désir. Plus de plaisir. Tu deviendras une chose, un légume qui bavera jusqu'à la mort. Tu peux commencer ta prière. Personne ne t'entendra. Depuis ta trahison nous avons découvert les vertus de notre religion bien-aimée. La justice est devenue notre passion. La vérité notre idéal et notre obsession.<sup>263</sup>

Les sœurs, par l'acte qu'elles ont l'intention d'accomplir, usurpent le rôle des mâles pour justifier leur rancœur. En donnant la parole aux femmes, notamment à l'aînée des sœurs, la narratrice dévoile le caractère quasi-tragique de la condition de la femme. Celle-ci n'est plus chosifiée par les hommes uniquement, mais par ses congénères, au nom d'une passion étrangement découverte pour la religion, d'un « idéal islamique » poussé à l'obsession. Les femmes constitueraient, selon ce que la narratrice semble souffler au lecteur, un obstacle à l'amélioration des conditions de la femme, particulièrement la femme musulmane. Libérée par l'homme qui l'avait condamnée, en l'occurrence son père, elle devient la proie de ses congénères, incarnées ici par ses sœurs. Ce paradoxe sur lequel Zahra veut faire déboucher le lecteur atteste la souffrance imparable de la femme. D'ailleurs, il semble que ce n'est pas par hasard qu'elle sollicite sa patience, lorsqu'elle l'invite à lire ou écouter le discours de ses propres sœurs et à juger par lui-même la noirceur de la vérité qu'elles prétendent défendre.

Sans doute, en observant attentivement les faits qui sont reprochés à la narratrice, le lecteur se rendra-t-il compte de l'incohérence de cette justice dont le ferment est en réalité la furie vindicative des sept sœurs. Et c'est à travers cette tirade véhémence de la sœur aînée de Zahra qu'il est amené à imaginer l'atrocité de la souffrance qu'elle va endurer.

---

même. Son affirmation, à la page 102 du roman, est à ce titre révélatrice : « Je n'aime personne, à commencer par moi-même. »

<sup>263</sup> Ben Jelloun, Tahar, *La Nuit sacrée*, op. cit., p. 159.



Une telle stratégie est, semble-t-il, prometteuse car son efficacité consiste d'abord à prendre de la distance pour donner une impression d'objectivité ; ensuite, le projet de la narratrice est de se poser en victime, pour mieux gagner la compassion de son auditoire. Cet effacement est donc un préalable à une connivence ardemment souhaitée, que la narratrice va d'ailleurs accentuer par le tableau effroyable suivant :

Pendant qu'elle parlait, deux de ses compagnes me ligotèrent les mains sur la table glacée. Elles me déchirèrent mon saroual et levèrent mes jambes en l'air. La gardienne, habituée des lieux, leur indiqua deux crochets au plafond. Elle leur fournit les cordes. Mes jambes écartées étaient tirées par les cordes de chaque côté. L'aînée me mit un chiffon mouillé dans la bouche. Elle posa sa main gantée sur mon bas-ventre, écrasa de ses doigts les lèvres de mon vagin jusqu'à faire bien sortir ce qu'elle appelait « le petit chose », l'aspergea d'un produit, sortit d'une boîte métallique une lame de rasoir qu'elle trempa dans l'alcool et me coupa le clitoris. En hurlant intérieurement je m'évanouis.<sup>264</sup>

Cette *ekphrasis* expose la mise à exécution du dessein des sept sœurs. Ainsi que nous l'avons indiqué précédemment, le fait de rendre au lecteur le discours intégral de la sœur aînée préparait celui-là à vivre l'innommable : le rituel de l'excision. A ce sujet, l'acte narratif consiste dans l'exposé de la réalisation méthodique de la mutilation du clitoris de Zahra. Ce rituel est exécuté soigneusement, selon un certain nombre de règles. Il ne serait pas hasardeux d'y voir l'art d'Hippocrate ici parodié, de façon singulière. Nous pouvons définir les conditions de réalisation de cet art : celui-ci requiert d'abord un cadre approprié, ensuite des outils ou instruments nécessaires à sa réalisation et enfin l'acte même de réalisation.

D'abord l'espace. Il est assimilable à une salle d'opération chirurgicale ; certes, celle-ci se caractérise par un aménagement sommaire, mais elle en a quelques caractéristiques : une table faisant figure de lit ; deux crochets fixés au plafond servant à maintenir la « patiente » Zahra, et la gardienne pouvant être assimilée à un membre du « personnel soignant ».

Ensuite les instruments et leur fonctionnalité. Ceux-ci apparaissent à travers les termes suivants : « cordes », « chiffon », « gants » (« main gantée »), produit (« produit »), « lame de rasoir » et « l'alcool ». Respectivement, les cordes servent à maîtriser Zahra, à l'empêcher de bouger pendant l'opération. Rappelons ici que l'espace est sommairement équipé, et les cordes, tout comme le chiffon, attestent l'absence d'anesthésie. Mais cela laisse aussi soupçonner une pratique illégale, si ce n'est une véritable imposture. La main gantée protège « le médecin » des éventuelles contaminations. Le produit : si la narratrice ne donne aucune précision sur la nature du « produit », son usage permet de le considérer comme un produit stérilisant. La « lame de rasoir », quant à elle, est l'instrument capital de l'opération ; sans elle

---

<sup>264</sup> Ben Jelloun, Tahar, *La Nuit sacrée*, op. cit., p. 159.

l'excision ne peut se faire, le rituel perdrait certainement tout son sens : c'est la « lame de rasoir » qui permet d'effectuer la mutilation du clitoris. Enfin, l'alcool est probablement utilisé pour stériliser la lame et éviter l'infection après l'opération.

Pour ce qui est de la réalisation artistique de « l'opération chirurgicale », l'excision, elle est rendue par deux types de verbe d'action constituant deux réseaux lexicaux opposés. Le premier réseau lexical est lié à l'action du chirurgien et ses assistantes, respectivement, la sœur aînée et les autres sœurs de Zahra. Ainsi les verbes « ligotèrent », « déchirèrent », « levèrent », « mit », « posa », « écrasa », « aspergea », « trempa » et « coupa » renvoient-ils au supplice que l'on fait subir à ce personnage qui, comme nous le verrons plus amplement dans l'étude sur les personnages, est victime de sa différence.

Cette intervention chirurgicale ressemble plus à une exécution à mort, surtout si l'on prend en compte l'atmosphère glaciale qui caractérise cette scène et l'acharnement des sœurs de Zahra sur l'organe, le clitoris, qui fait sa féminité. Il ne serait pas étonnant que l'auditoire fasse une analogie entre la lame de rasoir qui coupe violemment son clitoris et le couperet qui tranche la tête d'un condamné ; ce que traduit, au demeurant, le seul verbe d'action qui se rapporte à cette suppliciée, à savoir le participe présent « hurlant ». La présente forme verbale traduit en réalité une action étouffée et même réduite à l'impuissance par un verbe d'action ayant la même résonance : « évanouissait ». Ce verbe d'action a une valeur presque passive, car il met en valeur l'écrasement du personnage devant la cruauté de cette inénarrable torture qu'on lui fait endurer. Et c'est ici qu'intervient le deuxième réseau lexical. En effet, l'emploi adjectival du participe passé « écartées » et la valeur attributive du participe passé « tirées » renforcent le contraste entre les deux états émotifs : l'attitude vengeresse des sœurs et l'écrasante solitude de Zahra.

Nous voyons donc comment procède la communication narrative sous le prisme de l'*ekphrasis* dans *La Nuit sacrée*. Comme en médecine, la stratégie a d'abord consisté dans la préparation psychologique de la « patiente », Zahra, puis à l'intervention chirurgicale. Le lecteur aussi, par un jeu de miroir, fait l'expérience de ces différentes phases de persuasion du narrataire, ce qui le rend plus enclin à s'attendrir sur le sort de la narratrice.

Toutefois, il convient de noter que le corps n'est pas toujours présenté sous un mauvais jour : il fait également l'objet d'une attention toute particulière, même si la visée argumentative consiste dans une comparaison destinée à mettre en exergue le peu d'importance qu'on lui accorde. Tahar Ben Jelloun a recours à cette stratégie dans bon

nombre de ses œuvres. C'est ce qui ressort de cette scène de *La Nuit sacrée* qui donne à lire une *ekphrasis* illustrant une des formes de la communication émotive :

J'étais heureuse que le premier homme qui aima mon corps fût un aveugle, un homme qui avait les yeux au bout des doigts et dont la grâce s'exprimait principalement par le toucher. Il redonna à chacun de mes sens sa vitalité qui était endormie ou entravée. Quand nous faisons l'amour il passait de longs moments à dévisager tout mon corps avec ses mains. Non seulement il éveillait ainsi mon désir, mais il lui donnait une intensité rare qui était ensuite superbement comblée.<sup>265</sup>

L'*ekphrasis* apparaît ici comme une mise en scène des corps ; ceux-ci constituent eux-mêmes des lieux où s'accomplit, d'un point de vue artistique, l'acte érotique. L'acte sexuel avec le Consul est effectivement présenté comme un art, et le corps comme une toile que le spectateur apprécie également avec art. Pour la première fois, le corps de Zahra est traité avec respect, comme un objet précieux qui exigerait de son utilisateur ou acquéreur une certaine déférence. Le Consul, privé de ses yeux qui lui auraient permis de mieux apprécier la beauté de ce corps, est contre toute attente présenté comme un individu rompu dans l'art de faire l'amour. La narratrice, dans sa volonté d'attendrir le narrataire, veut amener ce dernier à percevoir la différence d'approche des deux personnages.

En fait, la seule différence entre le violeur et le Consul réside dans la méthode : le premier est brutal, voire bestial ; le second, comme le dit la narratrice dans le chapitre où la prosopographie est à l'œuvre, impressionne par « l'élégance et la grâce de ses gestes »<sup>266</sup>. Pourtant, il n'en demeure pas moins que les deux ont un point en commun : leur visage est imperceptible. Le violeur n'est pas vu, le Consul ne peut voir. L'absence d'yeux pour ce dernier, au lieu de constituer un handicap, est présentée comme une qualité dont la délicatesse se manifeste par ses doigts. D'ailleurs, ce que Zahra retient de ce dernier ce n'est pas son visage, mais la délicatesse de ses gestes et sa « voix »<sup>267</sup>. Loin d'être réduite à l'élégance du style du Consul et à la brutalité du violeur inconnu, l'*ekphrasis* procède par euphémisation de la tragique condition de la femme ; comme Harrouda, toute « femme est née à la source du malentendu »<sup>268</sup>. Le corps de ce personnage éponyme est le lieu d'une double et troublante tension : objet de plaisir, mais aussi souffre-douleur, parfois objet impur.

---

<sup>265</sup> Ben Jelloun, Tahar, *La Nuit sacrée*, op. cit., p. 137.

<sup>266</sup> *Idem*, p. 78.

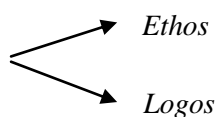
<sup>267</sup> *Ibidem*, pp. 174-175. Recluse, au sens littéral et figuré, Zahra voit tous ses espoirs de se reconstruire s'assombrir. Même le visage du Consul devenait évanescant : « L'image du Consul ne cessait de s'évanouir jusqu'à devenir un point mobile au centre d'une flamme » (p. 175.)

<sup>268</sup> Ben Jelloun, *Harrouda*, op. cit., p. 148.

La rhétorisation du corps, par le biais de l'acte sexuel ou la désignation des organes génitaux, instaure une autre modalité communicative. Elle permet, sous le prisme de l'euphémisme, de solliciter l'inconscient du lecteur, en vue de co-construire le sens de l'énoncé. C'est ce que nous illustrons à travers le tableau ci-dessous.

TABLEAU 2. L'*EKPHRASIS* DANS *LA NUIT SACREE*.

<b>Instances rhétoriques</b>	<b>Fonctionnalités énonciatives dominantes</b>	<b>Régulation inférence</b>	<b>État de la médiation/négociation</b>	<b>Intensité de la conjuration de la non-coïncidence énonciative</b>
<i>Ethos</i>	Fonction expressive	<i>Ethos</i> : ego-centralisation de l'énoncé, de la question et de la réponse	La co-énonciation est clairement souhaitée	Médiane
<i>Pathos</i>	Fonctions conative et phatique	<i>Pathos</i> (E) → <i>Pathos</i> (A): captation du pathos du lecteur	Connivence entre narrateur et lecteur.	Adhésion plus ou moins consentie du lecteur
<i>Logos</i>	Fonctions expressive et poétique	<i>Logos</i> → <i>Pathos</i> le <i>logos</i> devient le lieu de traduction du corps et de ses tensions.	Instrumentalisation de la co-énonciation	Médiane

Ce tableau peut se résumer au syntagme suivant : *Pathos* 

Le syntagme qui résume ce tableau met le pathos aux premières loges de la communication ; autrement dit, l'*ekphrasis*, propriété qui permet d'identifier le mode de fonctionnement du discours, consiste à équilibrer l'interaction verbale, par le basculement négocié de l'opinion du lecteur. Emouvoir le lecteur, tel est l'objectif visé par la narration dans *La Nuit sacrée*, contrairement à *La Virgen de los sicarios*, où le basculement du lecteur dans l'opinion de l'énonciateur du récit n'est presque pas négociable. En effet, toutes les instances qui président à la mise en place de la communication dans ce roman de Tahar Ben Jelloun passent sous le moule de l'émotion, ce qui implique un affaiblissement de la

médiation régie par l'ethos. Celui-ci, investi par la logique du *pathos*, perd sa consistance en tant qu'instance garantissant la vérité absolue. Même si le narrateur parle à la première personne, comme Fernando dans le roman de Vallejo, il n'est pas foncièrement égocentrique ; il est un « je » instable dont la consistance est le fait d'une connivence voulue par l'énonciatrice et son énoncitaire ; d'où le choix d'une co-énonciation ajustable, d'une réponse non absolue.

Cependant, l'acte de lecture, notamment dans *La Nuit sacrée*, demeure astreint à certaines limites : la liberté du lecteur demeure encore subjuguée par celle de la narratrice. Il peut, certes, se permettre d'amplifier l'énoncé, de se livrer à une surenchère interprétative, mais à la condition qu'il ne s'éloigne pas de la préoccupation initiale. Maintenir le contact, respecter le contrat de lecture avec l'énonciatrice du récit reste primordial. La production conjointe de l'énoncé consiste à déboucher sur une adhésion plus ou moins consentie du lecteur, ce d'autant plus que le choix du *pathos* permet de modaliser l'interaction. C'est aussi pour cette raison que le motif du corps, sollicité ici pour rendre raison de la torture dont Zahra fait l'objet, fait osciller le langage entre fonction conative et fonction poétique. Ce langage devient le siège de tension : il est non seulement métadiscours et donc traduction du corps, mais il fait aussi corps avec celui-ci. De surcroît, il est le théâtre d'une « chimie organique », voire orgastique, par l'esthétique érotique qui traverse l'*ekphrasis*. D'ailleurs, il ne serait pas audacieux de dire que cette forme de médiation discursive, sur fond du *pathos*, est corporative, ce d'autant qu'il s'agit pour la conteuse d'enrôler l'auditeur, de le gagner au combat des femmes, comme l'on « incorporerait » quelqu'un dans une armée.

L'orientation émotive de la communication est ce qui définit cet état de la médiation. L'équilibre énonciatif est la norme de la communication et l'effet pathémique est ce qui en résulte notoirement. C'est du moins ce que la dernière colonne du tableau donne à lire. Ici la construction du sens de l'énoncé est conjointement réalisée et le lecteur ne peut aller en deçà de ce qui lui est permis de dire ; de la même manière, il se gardera d'aller au-delà des possibilités que lui offre la situation d'énonciation. En fait, la liberté du lecteur est contrôlée par la passion qui lui est injectée à travers le récit.

### *L'ekphrasis dans L'Enfant de sable et Le Cavalier et son ombre*

Toute l'œuvre, *L'Enfant de sable*, est une *ekphrasis* : le niveau faible est l'invention d'Ahmed, qui met à nu le mensonge du père comme une ingéniosité artistiquement élaborée

pour ériger l'égoïsme machiste en norme culturelle et religieuse. Ahmed est en effet une œuvre d'art, une fiction montée de toute pièce par son père Hadj Ahmed Souleimane. L'esprit de méthode ne manque d'ailleurs pas à cet artiste des plus singuliers de la barbarie masculine. En effet, le narrateur nous montre, à travers ce personnage, comment il est possible de s'assurer un héritier. Son art consiste donc à façonner la réalité.

Une méthode peut ainsi être observée : il s'agit d'abord d'établir une connexion avec le monde subtil des esprits et d'appliquer scrupuleusement leurs recommandations. En d'autres termes, cela laisse sous-entendre que son premier échec serait dû au non respect scrupuleux des instructions qui lui auraient été données. Il a été négligent et a donc manqué de méthode. Pour éviter de commettre une autre erreur qui lui donnerait une huitième fille, Hadj « copulait avec [sa femme] en des nuits choisies par la sorcière. »<sup>269</sup> La non observance des consignes données par cette dernière, médiatrice entre le monde mystique et celui des hommes, hypothéquerait donc l'accomplissement de son art, celui d'avoir enfin un héritier. Tous les signes doivent être pris en considération ; c'est le cas de la prémonition, dont le caractère mystérieux transparait dans l'extrait ci-après :

Ahmed est une œuvre d'art qui oscille entre fiction et réalité, un simulacre de vérité, une présence absence. L'adolescent était une beauté troublante. Son visage changeait, il était tantôt celui de ce jeune homme qui venait d'apparaître, tantôt celui d'une jeune femme légère et évanescence.<sup>270</sup>

Ce rêve étrange apparaît aux yeux de Hadj Ahmed comme un signe, une sorte d'illumination divine qui va être déterminante pour la mise en forme de son dessein artistique. En effet, cette sorte de prémonition lui fournit le stratagème qui consistera à déguiser la vérité, celle du sexe de son enfant. D'ailleurs, l'art prend ici tout son sens subversif, car sans travestissement et sans amplification de la réalité, il n'y a guère de prouesse artistique. Et l'opiniâtreté du Hadj est révélatrice : l'altération de la réalité (vérité du réel) est telle que sa femme et la sage-femme vont le suivre dans son délire ; ses sept filles n'en réchapperont pas, elles seront toutes entraînées dans cette spirale de mensonge.

Le comble dans cet art du simulacre se situe au niveau du caractère solennel, et même institutionnel qu'il donne à son mensonge. Cela se traduit d'abord dans l'officialisation de l'événement par le biais de la presse et par la simulation de la circoncision de son fils imaginaire. Ce qui, en outre, ne surprendra guère, c'est la résolution prise par Ahmed-Zahra.

---

<sup>269</sup> Ben elloun, Tahar, *L'Enfant de sable*, op. cit., p. 19.

<sup>270</sup> *Idem*, p. 20.

Déterminé à être l'œuvre d'art digne de son père, le personnage entreprend d'épouser sa cousine Fatima, en invoquant le Coran pour justifier son projet. Ce premier niveau révèle un mode de fonctionnement de l'*ekphrasis* dans *L'Enfant de sable* et donne à observer, dans la conduite de Hadj Ahmed Souleïmane, la folie propre aux artistes, du moins par la marginalité qui les caractérise.

Le deuxième niveau, le plus important de l'*ekphrasis* considérée comme matrice du discours narratif dans ce roman, pose le récit comme un art qui définit les termes de son interprétation. Effectivement, *L'Enfant de sable* pose d'abord le problème de l'effet de l'art sur le lecteur, entendu ici comme producteur de simulacres interprétatifs. Ce roman est un métarécit en ce que le narrateur intradiégétique-hétérodiégétique s'appuie sur le journal intime d'Ahmed-Zahra. Ce qui importe ici, c'est non seulement le récit troublant de la vie intérieure de ce personnage, mais également la magie qui habite son écriture et, par conséquent, les dérives interprétatives que rendent bien les voix diffuses des différents narrateurs qui croisent son chemin. Ces différents narrateurs, ayant le même statut que le premier, le deviennent par usurpation ou imposture. D'ailleurs, aucun d'eux n'est parvenu à établir une véritable complicité avec son auditoire, après que leur imposture eut été dévoilée. Dans ce roman, toute autorité est tour à tour affaiblie pour faire place à une impasse interprétative.

C'est pourquoi, dire que *L'Enfant de sable* est une réflexion sur la médiation critique et les risques du sophisme auxquels une œuvre d'art peut être confrontée ne peut paraître démesuré, surtout si le vocable sophisme doit s'entendre dans son sens péjoratif. En ce sens, il ne s'agit là que d'une habile allusion au « paradoxe du menteur » ou du Crétois que le Troubadour aveugle illustre assez allègrement et habilement dans la lecture qu'il fait de l'œuvre d'Ahmed. A ce titre, les propos d'Aristote sont fort intéressants :

Celui qui a juré de se parjurer, tient, en se parjurant, son serment sur ce point seulement, mais il ne tient pas son serment absolument ; pas plus que celui qui désobéit n'obéit, mais il obéit à un ordre déterminé – Le raisonnement est encore semblable en ce qui concerne la question de savoir si le même homme peut, en même temps, dire ce qui est faux et ce qui est vrai [...] <sup>271</sup>

Lorsque le biographe de l'erreur avoue son parjure, il dit une vérité : l'histoire d'Ahmed n'est vraie que sous cette forme mensongère, sous cette version volontairement

---

<sup>271</sup> Aristote, « chapitre 25 » in *Organon VI. Les réfutations sophistiques*, traduction nouvelle et notes par Tricot, Paris, J. Vrin, 2003, 180a-180b, pp. 113-114. Cette citation fait allusion au paradoxe du menteur dont nous avons parlé. Le paradoxe du menteur ou du Crétois est l'un des sept paradoxes. Épiménide est rendu célèbre par le paradoxe du menteur. Le Troubadour dans *L'Enfant de sable* en est le modèle.

falsifiée. C'est donc une vérité relative ou même une vérité de la « Relation » au sens glissantien : elle ne peut donc être absolue. Dans ce cas, elle est une vérité alternative et provisoire, une vérité qui porte déjà les marques de sa contradiction. En cela, elle est une contre-vérité, une contrefaçon de l'histoire d'Ahmed ; mais, pour le Troubadour aveugle et Dorante<sup>272</sup>, pour lesquels la distinction entre mensonge et vérité est à peine perceptible, il s'agit d'un procédé de communication qui débouche sur ce qu'Aristote appelle à juste titre « un sophisme embarrassant »<sup>273</sup>. De ce fait, il ne paraît pas possible de relater la vie véritable du fils du Hadj sans la falsifier.

L'*ekphrasis* dans *L'Enfant de sable* s'inscrit résolument dans une sorte de discours critique, non pas de l'art, mais de l'interprétation comme art. Plus que le récit que renferme le « Cahier » d'Ahmed, souvent implicitement évoqué par les différents narrateurs, il est globalement question de sa réception. La joute narrative atteste cette liberté artistique et controversée à laquelle se livrent les différents conteurs. D'ailleurs, le lecteur fera l'expérience de ces heurts interprétatifs.

La communication dans le journal intime d'Ahmed est régie par un brouillage de l'intention du personnage-auteur et par un appauvrissement du contexte, comme nous l'avons vu dans la section précédente ; elle donne lieu à un art de la falsification et aux postures interprétatives discutables, mais non moins polyphoniques. Cette *ekphrasis*, qui porte sur la poéticité du langage, se formule presque de la même manière dans le roman de Boubacar Boris Diop.

Le récit dans le roman de l'écrivain sénégalais est une réflexion sur l'Histoire, par la médiation artistique, à l'instar de *L'Enfant de sable*. L'Histoire ne se définit plus uniquement par les catégories de la raison, du moins dans sa conception orthodoxe, mais désormais par celles de la fiction artistique.

Dans *Le Cavalier et son ombre*, Lat-Sukabé est un narrateur extradiégétique qui rapporte la vie de sa compagne Khadidja. A la manière de *L'Enfant de sable*, le discours narratif dans le roman de Boubacar Boris Diop prend appui sur l'art du récit de Khadidja, cette narratrice de second plan. Ici, c'est la compétence artistique qui définit la compétence

---

<sup>272</sup> Lire Corneille, Pierre, *Le menteur. La suite du menteur*, édition présentée, établie et annotée par Jean Serroy, Paris, Gallimard, «Folio/Théâtre », 2000, Acte I, scène III, p. 189. Dorante, au même titre que le Troubadour aveugle, rend raison du paradoxe du menteur. D'ailleurs, à travers le vers suivant : « On dit, quand quelqu'un ment, il revient de Poitier. » Il apparaît que le mensonge est caractéristique de la perception de la vérité aussi bien chez les habitants de la Crète que chez ceux de Poitiers. Le mensonge et la vérité sont donc des notions relativement opposées.

<sup>273</sup> Aristote, *Organon VI. Les réfutations sophistiques*, op. cit., p. 114. Le sophisme embarrassant implique la difficulté de réflexion à laquelle le lecteur est convié.



historique. La primauté est donnée non pas uniquement à l'art, mais également à l'artiste face à son art. Nous nous souviendrons à cet effet de l'épisode des *Métamorphoses* d'Ovide, notamment de l'attitude d'Arachné face à l'art.

L'artiste est un personnage capricieux, appliqué et foncièrement libre ; c'est le cas de Silimang Kamara qui représente une des facettes de Khadidja. Le joueur de Kora, autre figure de l'artiste, est ce conteur qui se caractérise aussi bien par ses inventions fantaisistes que par ses « métaphores ambiguës »<sup>274</sup>. Il y a enfin Khadidja, que la fantaisie et le goût presque pathologique de la démesure permettent de caractériser. Elle a, comme le laisse entendre son ex-amant Lat-Sukabé, cette capacité à donner au dérisoire une gravité poétique insoupçonnée.

L'art du conte de Khadidja, tel qu'il s'illustre d'ailleurs dans son conte le plus célèbre, « Le Cavalier et son ombre », exige une imagination fertile qui défie les lois du réalisme positiviste. L'invention, au sens rhétorique que prolonge d'ailleurs Michel de Certeau, devient l'énergie vitale de la narration de l'Histoire dans cette œuvre que Khadidja crée de toute pièce pour son auditeur invisible. Faire profession d'écrivain, selon Khadidja, c'est répondre à cet appel que lance Novalis en ces termes :

Le monde doit être romantisé. C'est ainsi que l'on retrouvera le sens originel. Romantiser n'est rien d'autre qu'une potentialisation qualitat[ive]. [...] Lorsque je donne à l'ordinaire un sens élevé, au commun un aspect mystérieux, au connu la dignité de l'inconnu, au fini l'apparence de l'infini, alors je le romantise.<sup>275</sup>

Qu'est-ce donc qu'être artiste si ce n'est regarder le monde autrement qu'il nous apparaît ou qu'il nous est imposé ? Telle est la question à laquelle répondent les artistes cités précédemment. Etre artiste, c'est répondre aux silences du monde, c'est mettre en crise les vérités toutes faites. Et la réévaluation esthétique de l'Histoire fait de l'art la matrice des connotations, des vérités provisoires ou toujours extensibles. En quoi consisterait donc l'art selon Khadidja ?

D'après ce que nous rapporte Lat-Sukabé, Khadidja fait montre dans sa logique narrative d'un « art consommé de la métaphore et de l'allusion »<sup>276</sup>. A l'instar du joueur de Kora qui brille par ses « métaphores ambiguës », Khadidja s'illustre par sa capacité à suggérer plutôt qu'à nommer les choses. Dans un autre sens, nous pouvons dire que sa conception artistique consiste en la virtualisation de l'acte de communication, donc à la transversalité du geste herméneutique. Ecrire ou raconter, c'est aller au rebours de l'Histoire, c'est en

---

<sup>274</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 163.

<sup>275</sup> Novalis, *Le Monde doit être romantisé*, Paris, Allia, 2002, p. 46.

<sup>276</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 266.

interroger les silences et en réorganiser le discours ; c'est, par ricochet, privilégier une lecture excédentaire.

Ainsi, le choix de la métaphore comme principe d'élaboration de l'œuvre d'art dans *Le Cavalier et son ombre* fait de l'écrivain un poète, au sens novalissien du terme, c'est-à-dire un inventeur des réalités, une sorte de virtuose des lectures probabilitaires.

Il s'ensuit que le matériau artistique, en l'occurrence le langage, subit un traitement tout à fait singulier. Comme l'atteste le narrateur Lat-Sukabé dans sa description de la technique artistique de son ancienne compagne, celle-ci « avait un art de détourner les mots de leur sens »<sup>277</sup> littéral. Le principe de falsification que nous avons pu observer dans *L'Enfant de sable* est à nouveau mis au cœur de la réalisation artistique. L'*ekphrasis* poétique favorise une méditation de l'acte de création de l'œuvre d'art, qui est à percevoir comme réflexion sur elle-même.

Ainsi, de la narration de Lat-Sukabé, il ressort toute une imagerie poétique qui caractérise l'*ekphrasis*, telle qu'elle se présente d'ailleurs à travers la logique artistique de Chloé<sup>278</sup>. La seule différence entre les deux *ekphrasis* réside dans le fait que chez Khadidja, c'est la métaphore qui en est le principe générateur, alors que chez Chloé c'est l'oxymore. Cependant, dans ces deux *ekphrasis*, il s'agit de « romantiser » le monde, par ce que la narratrice de *Fleuve de cendre* appelle une « écriture géminée »<sup>279</sup>. Le tableau ci-dessous nous permet de l'illustrer.

---

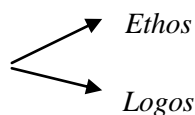
<sup>277</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 264.

<sup>278</sup> Bergen, Véronique, *Fleuve de cendres*, Paris, Denoël, 2008. Dans ce texte, La narratrice, donne à voir l'art de Chloé. La logique chiasmatisque ou oxymorique de l'art de celle-ci donne lieu à une lecture polyphonique.

<sup>279</sup> Bergen, Véronique, *Fleuve de cendres*, op. cit., p. 14. L'« écriture géminée » fait de la transgression le ferment de la création artistique chez Chloé.

TABLEAU 3 : *EKPHRASIS* DANS L'ENFANT DE SABLE ET *LE CAVALIER ET SON OMBRE*

Instances rhétoriques	Fonctionnalités énonciatives dominantes	Régulation inférence	État de la médiation/négociation	Intensité de la conjuration de la non-coïncidence énonciative
<b>Ethos</b>	Fonction poétique	Ethos : ego-excentricité de l'énoncé, prorogation de la réponse	La co-énonciation est vivement souhaitée	Très faible
<b>Pathos</b>	Fonctions conative et phatique	Pathos(E) → Pathos(A) Activation de la compétence esthétique et cognitive du lecteur	Amplification de la performance du lecteur	Faible adhésion du lecteur
<b>Logos</b>	Fonctions référentielle, expressive, poétique	Pathos → Logos Corporéité du style et de la réception.	Etablissement d'une co-énonciation souple : éloge de l'altérité.	Altération passionnelle de la coïncidence

Ce tableau peut se résumer au syntagme suivant : *Logos* 

Le syntagme ci-dessus nous montre la fragilisation de l'autorité narrative dans *L'Enfant de sable* et *Le Cavalier et son ombre*, au profit d'un intérêt prononcé pour la puissance de l'imaginaire. C'est ce qu'attestent l'impasse narrative sur laquelle débouche tout le récit dans *L'Enfant de sable* et les bifurcations narratives dans *Le Cavalier et son ombre*.

Dans le premier, les conteurs se font tous évincer par les auditeurs, au mépris de la clarté. Dans *Le Cavalier et son ombre*, on a une « focalisation variable »<sup>280</sup> : le roman de Boubacar Boris Diop donne à lire une focalisation alternant entre la focalisation interne (récit rapporté par Lat-Sukabé) et la focalisation externe de Khadidja (dans les récits qu'elle invente). Cette variation du point de vue correspond au changement de stratégie de communication. Dans le roman de Ben Jelloun, la multiplication d'angles de vue donne lieu à une focalisation multiple, voire indéfinissable ; il y a en effet sept manières de percevoir Ahmed. A ces sept perceptions de la vie de ce dernier correspondent sept versions.

<sup>280</sup> Genette, Gérard, *Figures III, op. cit.*, p. 206. Il y a focalisation variable dans *Le Cavalier et son ombre* et multiplicité d'angles de vue dans *L'Enfant de sable*. Les deux permettent non seulement de distinguer les modalités de représentation dans l'œuvre d'art, mais de caractériser aussi la logique argumentative de l'*ekphrasis* dans ces deux œuvres.

Ce mélange de visions dans les deux romans ne favorise pas une compréhension rectiligne de l'énoncé ; effectivement, l'interaction, vivement souhaitée, sollicite la compétence imaginative du lecteur, au détriment d'une complicité naïve et superficielle avec l'énonciateur.

Enfin, la fonction poétique, qui accorde la primauté au langage et à sa valeur intrinsèque, met en échec la prévisibilité du sens, la certitude d'une correspondance entre l'énoncé produit par l'énonciateur et celui coproduit par le lecteur. Il n'y a donc pas, dans cette *ekphrasis*, une conjuration de la non-coïncidence énonciative ; il y a en revanche une volonté de montrer la difficulté de la garantir.

## Conclusion du chapitre 4

Le contexte et l'*ekphrasis* dans notre corpus constituent des éléments structurants de la communication littéraire. Il ressort qu'avec l'une comme l'autre de ces catégories, la médiation n'opère pas de la même manière. Sa logique scénographique détermine le modèle de coopération entre l'énonciateur et le lecteur : la fragilisation de la liberté de ce dernier dans l'élaboration du sens justifie la nécessité de recourir au contexte, celui-ci présidant à la cohérence du discours romanesque. En revanche, l'amointrissement, voire l'abstraction du contexte fait du lecteur le lieu potentiel de la mise en scène de la communication littéraire. C'est le langage qui lui attribue cette fonction.

Quant à l'*ekphrasis*, elle est une figure de la médiation en ce qu'elle représente en elle-même une scène de la communication. Par son caractère tridimensionnel, elle devient le lieu d'une métacommunication, d'un enchevêtrement de plans et d'angles de vue dont le lecteur est censé établir la cohérence. Celle-ci peut se donner sous la forme d'une modalité référentielle, pathémique ou poétique.

Ainsi, l'*ekphrasis* dans *L'Enfant de sable* et dans *Le Cavalier et son ombre* se caractérise par la virtualisation du sens. A la différence de *La Virgen de los sicarios* qui semble imposer une direction unilatérale de l'interaction, de *La Nuit sacrée* qui opte pour une connivence tacite entre énonciateur et récepteur, l'*ekphrasis* dans *L'Enfant de sable* et dans *Le Cavalier et son ombre* n'offrent pas des réponses toutes faites ; l'éthique qui vaut la peine d'être suivie ici n'est qu'une allégorie qui émerge de la dynamique interactive. A ce titre, la médiation du lecteur, aussi bien dans le « cahier » d'Ahmed que dans les récits de Khadidja, ne peut être que suggestive, donc moins directive.

## Introduction

Sans vouloir retarder notre entrée en matière, nous tenons à préciser les raisons qui motivent une lecture rhétorique des personnages, à partir de notre corpus de base. Le caractère communicable du personnage sera, en effet, au centre de cette analyse rhétorique.

A la différence de la sémiologie (ou sémiotique) qui envisage le personnage dans sa dimension actantielle<sup>281</sup> et de la poétique qui la conçoit dans sa dimension formelle, de René Girard qui en fait une lecture anthropologique<sup>282</sup>, la médiation rhétorique veut considérer le personnage comme une catégorie à la fois sémio-anthropologique et pragmatique, médiateur complet ou partiel de la question à laquelle répond le récit. En effet, le personnage ne peut être considéré comme une instance autonome, même lorsqu'il est l'émanation d'un discours déconstruit. A ce propos, il importe de revenir sur ce que dit René Girard :

La notion de liberté est forcément ambiguë quand on l'applique au roman. Si le romancier est libre on voit mal comment ses personnages le seraient. La liberté ne se partage pas, même entre créateur et créature. C'est là un dogme fondamental et M. Jean-Paul Sartre se fait fort, grâce à lui, de prouver l'impossibilité d'un Dieu créateur<sup>283</sup>.

La construction du personnage n'est pas le fait d'un désintéressement ou d'une gratuité idéologique, même si Flaubert prétendait le contraire. En effet, le roman est le fruit d'une motivation que le romancier tisse à travers le langage ; et les personnages, pour une grande part, en sont les médiateurs. D'ailleurs, ce sont ces êtres de récit qui portent à la connaissance du lecteur le projet romanesque, même si la subtilité de certaines intrigues tend à en dissimuler la présence.

---

<sup>281</sup> Hamon, Philippe et alii, « Statut sémiologique du personnage » in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, « Essais », 1977, pp. 115-180. Les travaux de Philippe Hamon constituent une sorte de prolongement des réflexions des structuralistes sur le récit dont les bases ont été jetées par Vladimir Propp dans *Morphologie du conte* (1970), Claude Bremond dans *Logique du récit*, Roland Barthes dans « Introduction à l'analyse structurale des récits » in *Poétique du récit* (Paris, Seuil, 1977), sans oublier Greimas de *Sémantique structurale* (1966), *Du sens et d'Essais sémiotiques* (1970).

<sup>282</sup> Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, Hachette Littératures, 2008, pour la présente édition.

<sup>283</sup> Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 289.

Pour René Girard, comme pour Bakhtine qui y voit un « idéologème »<sup>284</sup>, le personnage peut être perçu comme une modalité de communication. Il constitue en cela un élément important dans le mécanisme interprétatif de l'univers romanesque soumis au lecteur. A cet effet, la liberté que l'on assigne au personnage devient une pure fiction, car il sert, de quelque manière que ce soit, l'idéologie que porte le récit.

En considérant l'œuvre littéraire comme un dispositif langagier à caractère argumentatif et informatif<sup>285</sup>, à l'instar de Ducrot, d'Anscombe et de Meyer<sup>286</sup>, le personnage de roman prend ici valeur de média, au sens de canal, auquel le narrateur a recours pour persuader son narrataire.

La réflexion que nous allons mener consistera à montrer comment le personnage, par sa construction, s'offre comme un dispositif argumentatif visant à établir un dialogue, à faire adhérer le lecteur à un point de vue ou à le conduire à la réfutation de celui-ci. Autrement dit, esquisser ici une grammaire du personnage sous le prisme de la rhétorique, à partir de notre corpus, nous conduira à le penser comme un procédé du discours ou de la communication susceptible de définir les régimes de signification dans une œuvre littéraire, en l'occurrence le roman.

Ainsi, ce chapitre nous permettra d'étudier comme idéologème trois types de personnage. D'abord le personnage idéologue, norme à la périphérie de laquelle s'accomplit, de façon conjointe ou conflictuelle, l'action des autres personnages. En conjonction avec le personnage idéologue ou doctrinaire, les personnages ne seront que des satellites idéologiques ; en marge ou en désaccord avec l'idéologie portée par l'idéologue du texte, les personnages constitueront l'écart idéologique que nous déclinerons sous deux appellations : le personnage tragique et le personnage figuratif.

---

<sup>284</sup> Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, (1975 1<sup>e</sup> éd.), 1978 pour l'édition française. Traduit par Daria Olivier, p. 153. Bakhtine estime que le roman est porteur d'idéologie, et que le locuteur (ou narrateur) en est l'idéologue. C'est par les manifestations verbales – « idéologèmes » – de ce dernier que le roman se dévoile. Mais l'idéologue, dans la perspective de notre démarche, prend le sens assez restreint de dogmatique ou doctrinaire, en ce sens que son discours et son action codifie rigidelement l'interaction, au mépris d'une médiation véritable.

<sup>285</sup> Anscombe, J-C et Ducrot, Oswald., « Argumentativité et informativité » in *De La Métaphysique à la rhétorique*, textes réunis par Michel Meyer, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1986, pp. 89-94. Ces deux auteurs estiment que, dans un discours, les faits sont énoncés de façon argumentative. Les personnages sont de ce fait appréhendés comme des opérateurs argumentatifs, ce d'autant qu'ils permettent de voir comment est structurée l'information romanesque.

<sup>286</sup> Meyer, Michel, *Qu'est-ce que l'argumentation ?* Paris, Vrin, « Chemins philosophiques », 2005, p. 15. L'argumentation, selon la définition de Meyer, nous permet de percevoir le personnage comme une stratégie argumentative, dans la mesure où argumenter « consiste à trouver les moyens pour provoquer une unicité de réponse auprès de l'interlocuteur ». Cette définition conforte assez bien la thèse de Bakhtine, car le personnage devient le lieu de rencontre du lecteur avec une certaine vision du monde, une idéologie formulée par un énonciateur supratextuel.

## 5. 1. Personnage idéologue (Exemplaire)

Le personnage idéologue est, comme nous l'avons annoncé dans l'introduction de ce chapitre, un idéologème. Il tient un rôle important dans la construction du sens d'une œuvre littéraire. En cela, il est une modalité de la communication romanesque, sous-tendue par un certain nombre de principes qui constituent le pacte de lecture.

Dans l'ensemble du corpus, le personnage idéologue est porteur de réponses uniques, garant d'un ensemble de valeurs attaquées ou défendues par l'ensemble du récit ; celui-ci met donc en perspective la logique argumentative qui permet au lecteur d'accéder, même partiellement, au point de vue du narrateur. Dans le roman de Fernando Vallejo, le personnage idéologue domine la scène narrative. C'est le cas d'Alexis, de Wílmар et du narrateur.

### - *Alexis et Wílmар*

Ces personnages ont une idéologie : l'anarchie ou ce que nous avons appelé « sicarocratie ». Ils n'obéissent qu'à une logique : survivre à tout prix. Leur existence consiste à tuer, au risque de se faire tuer. D'ailleurs, Alexis tue et se fait tuer plus tard par Wílmар, qui se fera également tuer. Ils sont en réaction contre le dogme chrétien et le dogme étatique, qui ont fait d'eux des laissés-pour-compte ; c'est bien à ce titre qu'ils forgent, eux et leurs congénères, une contre-idéologie qu'ils vont désormais imposer à tous les Medellinois, Dieu n'en sera pas épargné. La « sicarocratie », qui est un logiciel idéologique érigé sur fond pessimisme, consiste donc en deux principes : le nihilisme, négation de Dieu et de tous ses attributs ontologiques : « Dios no existe ». Ainsi toutes les catégories pouvant justifier son existence sont gommées, voire détournées : le bien et le mal, la vie et la mort, l'altruisme christique deviennent l'objet d'une vive polémique, sous l'unique voix autorisée et presque autoritaire du narrateur Fernando.

La deuxième phase du nihilisme vallejoien consiste en la négation déclamatoire de ce que l'on appelle « démocratie ». En fait, il ne peut y en avoir, puisque à Medellin il n'y a pas de loi. Cela est d'autant plus plausible que même la loi du talion ne s'y impose pas : la haine ressentie pour l'autre est gratuite. Et les faibles, en l'occurrence le pauvre et l'orphelin, sont ceux qui doivent payer le lourd tribut, à savoir la mort.

Le narrateur, qui a une idylle avec les deux tueurs à gages les plus en vue dans le récit, Alexis et Wílmар ne semble pas heurté par leurs activités criminelles ; cela explique l'absence



de moralisation que le lecteur constate. Bien plus, après qu'Alexis fut tué par Wílmur, Fernando ne s'est pas empêché d'entretenir une nouvelle idylle avec ce dernier. D'ailleurs, lorsqu'il découvre que c'est son nouvel amant qui a assassiné Alexis, il ne porte aucun jugement moral et n'envisage aucune rupture avec lui. C'est là une preuve que, pour ce narrateur résigné face à la calamité medellinoise, tout va de soi. Sa solidarité d'avec les sicaires est sans équivoque : il est le témoin de leur misère et certainement leur « avocat ».

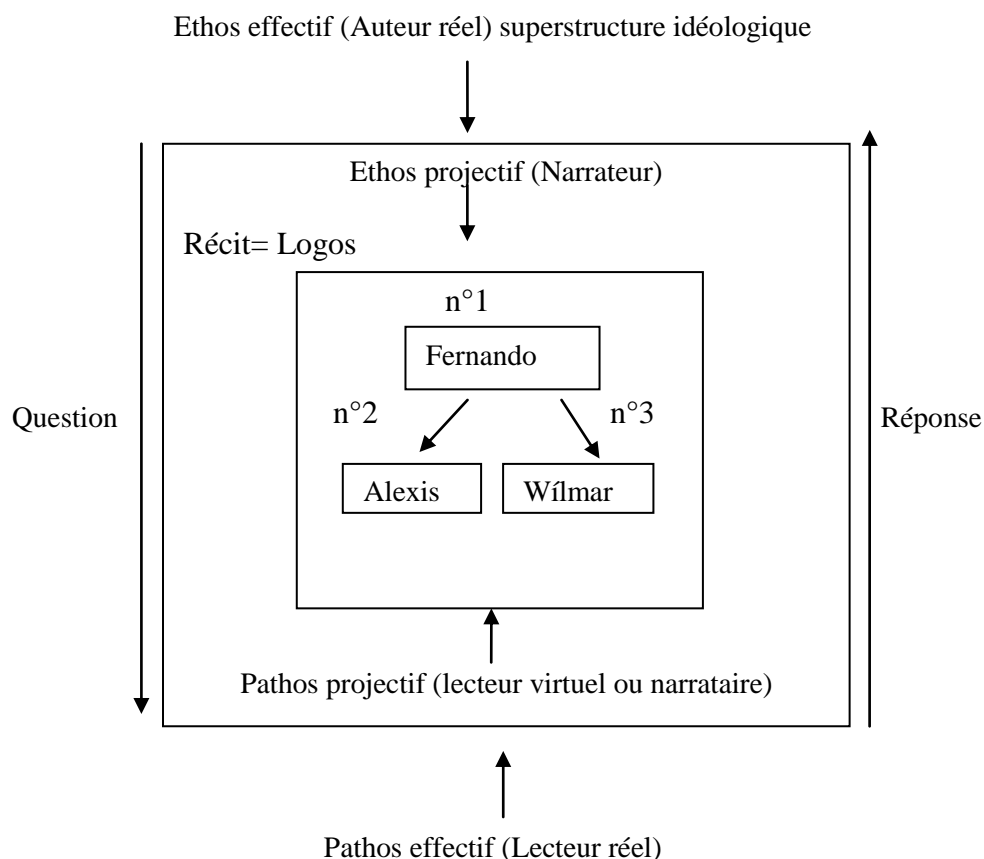
C'est donc à juste titre que nous souscrivons au point de vue de Susan Robin Robin-Suleiman qui montre que ce type de « narrateur devient non seulement source de l'histoire mais aussi interprète ultime du *sens* de celle-ci »<sup>287</sup>. Le narrateur de *La Virgen de los sicarios* correspond bien au profil dressé par la théoricienne du roman à thèse, car il intervient à loisir dans le récit, usant à son aise de la « fonction idéologique » et de la « fonction de régie »<sup>288</sup> pour structurer, sinon modaliser le geste herméneutique du lecteur. A partir de l'étude de cas qu'offre le roman de Fernando Vallejo, nous illustrons ci-dessous la médiation du personnage idéologue et la communication qu'elle implique.

---

<sup>287</sup> Robin-Suleiman, Susan, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, « Ecritures », 1983, p. 90.

<sup>288</sup> Genette, Gérard, *Figures III, op. cit.*, pp. 262-263. Ces deux concepts narratologiques, Genette les définit comme des fonctions narratives permettant de mesurer le degré d'implication du narrateur dans le récit. Ce sont des fonctions évaluatives. Les indications de régie permettent de contrôler ou de mieux encadrer l'acte de lecture ; les incursions idéologiques jouent le même rôle, à une différence près : c'est le caractère explicatif, voire pédagogique qu'il donne à la communication romanesque.

TABLEAU 4 : ETUDE D'UN CAS FLAGRANT DE LA MEDIATION DU PERSONNAGE IDEOLOGUE.



L'orientation idéologique qui se lit à travers le glissement de l'« *ethos effectif* » (auteur réel) à l'« *ethos projectif* »<sup>289</sup> (auteur-signe ou narrateur), permet d'observer les conditions d'adhésion du *pathos effectif* (lecteur réel), par le truchement de sa mise en texte (*logos*), c'est-à-dire la construction du *pathos projectif* (lecteur virtuel). Ce genre de pacte de communication est typique de l'autofiction, dont nous esquisserons quelques modalités dans le chapitre suivant. Ici, le lecteur est pris au piège par l'instance véritable de la communication. Fernando, tout comme Juan Pedro, personnage du roman *Animal tropical* de Pedro Juan Gutiérrez<sup>290</sup>, qui cumule le statut d'auteur, de narrateur et celui de personnage, s'impose au lecteur comme l'unique « interlocuteur » habilité à traiter de la question colombienne pour le premier et cubaine pour le second. D'ailleurs, il est triplement compétent : auteur *effectif* du système idéologique véhiculé dans le récit, il est celui qui établit

<sup>289</sup> Meyer, Michel, *La Rhétorique*, op. cit., p. 43. Dans un tableau sur le « cycle rhétorique », Meyer illustre les décalages et les ajustements entre *ethos* et *pathos*. Nous nous en inspirons pour expliciter l'ajustement ou le décalage du personnage et du lecteur par rapport à l'idéologie portée par le texte. Dans le récit, il s'agit pour l'auteur réel (*ethos effectif*) de faire du narrateur (*ethos projectif*), son double familier, son porte parole auprès du narrataire (*pathos projectif* ou lecteur virtuel) et par ricochet le lecteur réel (*pathos effectif*).

<sup>290</sup> Gutiérrez, Pedro Juan, *Animal tropical*, traduction de Bernard Cohen, Paris, Albin Michel, pour l'édition française, 2005.

le pacte de communication. Narrateur, il est ce *medium* ou canal par lequel le pacte prend (et fait) effet ; enfin personnage, il est le témoin, la preuve langagière qui fixe les termes de la négociation, c'est-à-dire les critères de recevabilité du pacte. C'est effectivement, comme le précise le schéma ci-dessus, par le biais du langage que s'établit la connexion entre Auteur et Lecteur-auditeur. Le langage médie la question (Q) et c'est par lui aussi que s'articule la réponse (R). Le portrait, qui est la stratégie utilisée par le narrateur ici, constitue un modèle argumentatif efficace pour résoudre le malentendu entre les deux partis supposés.

Le premier portrait, Alexis (n°2), représente une version de la doctrine des tueurs à gage ; Wílmur (n°3) en est une variante. La structure résolument caractéristique et donc commentative de ces portraits fait de ces deux personnages des modèles de l'exemplarité colombienne. Ces personnages sont donc des fictions susceptibles de véhiculer un système de valeurs, l'idéologie d'un *ethos* qui transcende le récit. En cela, ils sont des prétextes dont userait un narrateur extratextuel pour exprimer son point de vue. Fernando, témoin, ne joue plus le même rôle que le narrateur qu'il est par moment. Il assiste passivement aux actes atroces de ses amants. C'est lorsqu'il revêt le manteau de narrateur qu'il se permet une liberté : il s'autorise quelques commentaires pour expliciter l'idéologie anarchiste de ces adolescents criminels de Medellin, qu'il présente plus comme des victimes.

Le caractère doctrinaire, et même unidirectionnel de la médiation dans *La Virgen de los sicarios*, consiste dans l'instrumentalisation du *logos*, dont le corollaire est l'ébranlement idéologique du lecteur. Ce ne serait donc pas exagéré de voir dans cette médiation du personnage (idéologue) une démonstration du sophisme, au sens péjoratif du terme, d'autant plus que l'orateur, qui refuse de se cacher derrière son narrateur, use de tous les moyens nécessaires pour gagner le narrataire à sa cause.

La médiation du personnage idéologue favorise, pour ainsi dire, l'actualisation d'un programme de lecture bien défini : tout est donc sous contrôle. Le lecteur idéologisé, au même titre que les personnages dont procède son acte, obéit explicitement à un mode de référence. Dans le premier cas, l'effet idéologique que le récit peut engendrer chez le lecteur apparaît dans des « affirmations énoncées au présent gnominique »<sup>291</sup>. Nous en présentons un échantillon, certes limité, mais important pour l'illustration dans le roman de Vallejo :

---

<sup>291</sup> Jouve, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, « Ecriture », 2001, p. 93. Le présent gnominique a valeur d'évidence, de vérité irréfutable. Son emploi dans le récit par le narrateur renforce l'idée d'une permanence du chaos dans la Colombie des sicaires. Dans ce pays, l'horreur ne peut donc pas être considérée comme une fiction, car elle est une réalité que tous les Medellinois vivent au quotidien. Le présent gnominique vise donc à contraindre, après coup, le lecteur à l'adhésion au témoignage du narrateur.

Enoncé n°1 : « Para morir nacimos. »<sup>292</sup>

[Nous naissons pour mourir]

Enoncé n°2 : « Hombre vivir en Medellín es ir uno rebotando por esta vida muerto »<sup>293</sup>.

[Monsieur, vivre à Medellín, c'est mener une vie sans aucun but comme un mort.]

Enoncé n°3 : « No hay más rey que el rey ya dicho y nadie nace con derechos. »<sup>294</sup>

[Il n'y a pas plus royaliste que le roi et personne ne naît avec des droits.]

Enoncé n°4: « Parir y pedir, matar y morir, tal su miserable sino. »<sup>295</sup>

[Enfanter et mendier, tuer et mourir voilà son miserable destin.]

Ces quatre énoncés (E) ont tous une manière de médier l'idéologie de l'énonciateur. D'abord le présent gnomique valide métaphoriquement l'intemporalité du chaos colombien dans les quatre énoncés ; d'autre part, il met en évidence la conception fataliste de l'existence de ces jeunes déshérités qui sèment la mort dans toute la Colombie. Cela se traduit par le caractère répétitif, qui dénote la circularité, voire la pérennité du deuil, l'interversion permanente des valeurs dans (E1) et (E4). Par ailleurs, (E2) résonne comme une maxime qui régit le quotidien des Medellínais ; et le tutoiement apparaît manifestement comme une interpellation directe du lecteur, qui semble être considéré ici comme un témoin à charge. Ce procédé traduit explicitement la familiarité du narrateur avec l'horreur colombienne et établit une proximité avec le lecteur. En d'autres termes, la distance séparant l'auteur de l'énoncé de son récepteur n'a de cesse de s'amenuiser. Le fait que le narrateur s'implique ouvertement dévoile le déséquilibre de la co-énonciation, aux dépens du lecteur réel.

Il est un autre élément qui affecte le regard du lecteur sur la médiation du personnage idéologue. Il s'agit de la feinte, du sarcasme qui se tapit dans le discours idéologique dont le

---

<sup>292</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., p. 9.

<sup>293</sup> *Idem*, p. 109.

<sup>294</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>295</sup> *Ibidem*, pp. 119-120.

narrateur, légataire idéologique de l'auteur, fait la propagande. C'est le cas du passage suivant :

A fuerza de tan feas las comunas son hasta hermosas.<sup>296</sup>

[A force de laideur, les communes deviennent belles]

L'ironie, bien perceptible ici, montre que l'énonciateur (le narrateur Fernando), fortement impliqué, fait une œillade au lecteur. Sa moquerie des communes de Medellin, loin de déclencher chez ce dernier un sentiment de mépris à l'égard des personnages, vise plutôt à susciter sa sympathie. Car, en arrière fond, la pensée sombre qui traverse ce passage consiste à mettre en lumière l'abandon total dont ces adolescents sont victimes. Un abandon qui rend désormais le regard indifférent. Le narrateur ironise sur la beauté des communes medellinoises, parce que la familiarité avec leur laideur véritable a cessé de heurter toute sensibilité. Dès lors, comment juger des gens que la nature a déjà condamnés ? Telle peut se formuler la question que cet énonciateur de *La Virgen de los sicarios* pose subrepticement au lecteur. Assurément, celui-ci perçoit bien la subtilité rhétorique de la question, vu que celui qui la pose en donne aussi la réponse.

Ainsi, nous pouvons voir que le narrateur ne laisse presque aucune marge de manœuvre à son narrataire ; il use de tous les moyens nécessaires pour persuader ce dernier de la sincérité de son propos.

Les personnages dont le profil de « tueurs en série » est bien brossé tout au long du récit ne sont pas moins idéologues, dans la mesure où ils ont en partage avec l'idéologie qu'ils condamnent l'esprit doctrinaire, voire dogmatique. Aussi bien par la narration qui les porte que par l'action qui les caractérise, ils n'ont aucune autre valeur que celle qu'exprime l'intention idéologique de l'autorité narrative par excellence, c'est-à-dire la superstructure idéologique qui transcende l'univers textuel. Dans le cas de *La Virgen de los sicarios*, il s'agit du contexte et de tous les éléments qui renvoient à l'idée d'un auteur qui surplombe la scène de communication romanesque.

Avec un tel contrôle de la narration, il apparaît assurément difficile pour le lecteur de changer l'horizon herméneutique tracé dans l'énoncé par l'auteur-narrateur.

Le roman de Vallejo donne à voir, de façon exceptionnelle, un personnage idéologue dominant dans l'ensemble du corpus. Les autres romans en exposent des cas de figure

---

<sup>296</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., p. 121.

différents, par leur faible impact sur la narration. C'est du moins ce qu'attestent des personnages tels que Hadj Ahmed Souleïmane chez Ben Jelloun, Lat-Sukabé chez Boubacar Boris Diop et d'autres personnages que nous dévoilerons, à mesure que nous avancerons dans notre analyse.

- *Hadj Ahmed Souleïmane*

Ce personnage est l'expression du fanatisme, voire du triomphe d'un dogme à la fois culturelle et religieux : le phallocentrisme. Toute la société et les frères de Hadj font l'apologie de ce dogme. C'est ce qu'illustre l'extrait ci-dessous :

Ils jubilaient publiquement et faisaient des spéculations à propos de l'héritage. Vous n'êtes pas sans savoir, ô mes amis et complices que notre religion est impitoyable pour l'homme sans héritier ; elle le dépossède ou presque en faveur des frères. Quant aux filles, elles reçoivent seulement le tiers de l'héritage.<sup>297</sup>

La lecture de ce passage donne un éclairage sur le comportement du Hadj ; celui-ci se sent obligé de travestir la réalité pour se conformer aux exigences dogmatiques d'une tradition machiste. Ce père frustré, pour avoir eu successivement sept filles et pour avoir essuyé des humiliations dont ses frères l'accablaient, va se mettre à construire tout un univers émaillé de mensonges, afin de maintenir une certaine harmonie avec le système idéologique de la société à laquelle il appartient. Cette attitude explique au demeurant l'influence démesurée qu'il exerce sur sa famille, essentiellement sur femme et ses sept filles. Il est le prototype même du « mâle » dominant : sa femme obéit et se tait – comme l'aurait fait Assitan dans *Les Bouts de bois de Dieu*<sup>298</sup> ou Awa Adja Astou, « épouse exemplaire »<sup>299</sup> selon les canons de l'Islam –, et ses filles n'existent quasiment pas : elles sont à peine évoquées dans le récit. D'ailleurs, en faisant passer sa dernière fille pour un garçon, il en fait un héritier de la doctrine machiste. Ahmed devient de ce fait l'instrument, si ce n'est le vecteur de cette idéologie dont les ravages se feront bientôt ressentir.

---

<sup>297</sup> Ben Jelloun, Tahar, *L'Enfant de sable*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>298</sup> Ousmane, Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*. Paris, Pocket, pour la présente édition, 2002, pp. 170-171. Assitan est le modèle de la femme africaine exagérément soumise, conformément à la tradition. En devenant tour à tour la femme de Sadibou Bakayoko, puis celle du frère de ce dernier qui mourra lors de la première grève à Thiès, enfin la coutume la mariera avec le cadet des Bakayoko : Ibrahima Bakayoko. Personnage incarnant dignement la femme traditionnelle, Assitan n'a pas d'avis à donner : « son lot à elle, nous dit le narrateur, son lot de femme était d'accepter et de se taire, ainsi qu'on le lui avait enseigné », p. 171.

<sup>299</sup> Ousmane, Sembène, *Xala*, *op. cit.*, p. 43. Awa Adja Astou, première épouse du Hadji Boubacar Abdou Beye, s'emploie comme Assitan, « à être une épouse selon les canons de l'Islam : les cinq prières par jour, l'obéissance totale à son mari. » C'est d'ailleurs ce que lui reproche sa fille Rama, qui voit en elle un anti-modèle de la femme moderne. Son silence complice fait d'elle une idéologue de second rang.

Ce qui caractérise, entre autres, la puissance idéologique de ce personnage, c'est non seulement l'énigme qu'il édifie autour de son stratagème, mais aussi sa conviction, pour le moins surprenante, de la légitimité de son acte. Bien plus, son caractère dogmatique ne se mesure qu'à sa capacité d'enliser tout le monde dans son imposture. A ce titre, Lalla Radhia, la vieille sage femme, ne s'interdira pas de braver l'éthique médicale pour satisfaire aux desiderata du père humilié par la huitième naissance d'une fille. La circoncision simulée en est l'illustration poignante. Il y a donc tout un système, voire toute une doctrine derrière laquelle tout le monde est obligé de s'aligner.

Tous les micro-récits de *L'Enfant de sable* sont animés d'une prétention idéologique ; chaque narrateur façonne la vérité à sa guise. *La Nuit sacrée*, qui en est le prolongement, présente des personnages d'un dogmatisme presque similaire, à quelques nuances près. L'Assise, figure de proue des personnages dogmatiques dans le récit, fait bloc avec les pervers du récit de Salem, Abbas et sa mère<sup>300</sup> dans *L'Enfant de sable*. C'est elle qui fait obstacle à la libération radicale de l'héroïne du roman. Elle joue un rôle central dans le récit par sa capacité, comme son nom l'indique, à « s'imposer » grossièrement à la fois au temps et aux personnages. Elle marque non seulement la clémence du sort à l'égard de l'héroïne, mais aussi son acharnement sur cette dernière. Nous avons vu comment elle fait ressurgir du passé le père de Fatima, personnage dogmatique par excellence, que l'héroïne Zahra tue.

Autres figures écrasantes par leur volonté idéologique, les sept sœurs. Celles-ci, à l'inverse du père dans *L'Enfant de sable*, ne sont pas foncièrement idéologues ; elles en sont le ricochet. Revanchardes, elles sont le reflet du revers idéologique du phallocentrisme. La punition qu'elles infligent à leur sœur a du reste un caractère doublement idéologique. Elle consiste d'abord à dévoiler, puis à condamner l'imposture de leur sœur ; d'autre part, il s'agit d'une initiation, forme d'endoctrinement de la femme, malheureusement dictée par les hommes. C'est l'imposture d'une forme absolutiste de l'idéologie qui est ici mise à nu. Dans *La Nuit sacrée*, l'Assise, les sept sœurs et l'oncle sont particulièrement les garants de ce conservatisme.

Le personnage idéologue dans le roman de Boubacar Boris Diop est présenté comme fragile. Il n'a pas la même envergure que ses « homologues » des romans récemment cités. Lat-Sukabé, oserons-nous dire, est un narrateur sceptique, car il n'a aucune prise sur l'ensemble de la narration, encore moins sur les personnages. Sa logique s'ébranle devant celle de Khadidja.

---

<sup>300</sup> Ben Jelloun, Tahar, *L'Enfant de sable*, op. cit., pp. 142-143.

- *Lat-sukabé*

Il est un personnage tempéré, soucieux de se conformer à la norme. Il est certes moins intolérant que le Hadj, qu'Alexis et Wílmár, mais il est régi par le même principe : croire en une logique rectiligne, qu'il l'ait définie ou non. Voici la définition qu'il en donne, à travers son autoportrait :

Mon tempérament et, je le crois aussi, mes activités professionnelles – la gérance, plus complexes et difficile qu'on ne le pense en général, d'un magasin de jouets thaïlandais m'inclinent à toujours chercher la vérité au juste milieu et à ne jamais perdre le sens des réalités.<sup>301</sup>

Pour Lat-Sukabé, tout ce qui est rationnellement démontrable mérite un intérêt soutenu. De fait, c'est la raison qui préside à toute vérité. Ainsi que l'illustre le passage ci-dessus, cette rectitude dont le personnage fait montre est due à une déformation professionnelle : la « gérance ». Il semble bien s'accommoder à l'esprit de géométrie, qui ne tolère aucune dérive : la rigueur et la netteté doivent être les invariants dominants dans son rapport au monde qui l'entourne. C'est certainement ce qui explique sa rupture avec Khadidja qui, nous le verrons plus nettement dans l'étude que nous consacrerons au personnage figuratif, est encline à la dérive. Alors qu'il est favorable à une conception très réaliste, voire positiviste de l'histoire, Khadidja fait le choix d'une conception plutôt insolite. Le discours d'historien doit avoir pour lui un sens unidirectionnel.

Cet argument de Lat-Sukabé est d'ailleurs corroboré par l'historien Amadou Ndaw, modèle d'exemplarité de l'esprit dogmatique dans le récit de Khadidja. Solidaire du gouvernement, cet historien incarne la logique du convenable, du compromis absolu entre le régime politique national et l'ancienne puissance coloniale ; il veut, à l'inverse de l'historien anticonformiste Ibnou Sow, une histoire conventionnelle. Autrement dit, il opte pour une histoire officiellement admissible.

Ces deux figures de l'esprit doctrinaire revendiquent une certaine lucidité dans le rapport de force entre l'Occident et les pays nouvellement acquis à l'indépendance. En somme, il s'agit d'être pragmatique par rapport à la situation d'une Afrique dont l'émancipation dépend d'un accommodement avec les grandes puissances.

Un autre personnage de cette œuvre peut être joint à ce couple qui fait de l'usage du bon sens le principe de résolution des problèmes et d'accès à la vérité : il s'agit du célèbre

---

<sup>301</sup> Diop, Boubacar, B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 117.



détective Modou, sur lequel nous reviendrons dans l'étude consacrée aux genres. Pour le moment, soulignons qu'il est l'archétype du rationaliste, même si la pointe d'ironie dont fait montre Khadija dans son récit affecte l'efficacité de sa méthode d'investigation. Un passage nous brosse son profil : « La perspicacité de Modou venait encore de faire merveille. En rentrant chez eux, les habitants de Nimzatt, qui de toute façon haïssaient tous les gouvernements de la terre, étaient déjà profondément troublés. Ce Modou, quel esprit pénétrant ! Quelle belle intelligence ! »<sup>302</sup>

Ce qui nous interpelle ici, c'est l'esprit méthodique, peut-être le sens de la logique du personnage ; encore une fois, cette inclination est due à sa déformation professionnelle, ainsi que nous l'avons vu chez Lat-Sukabé et Amadou Ndaw. Ce détective intrépide, que Khadija parodie habilement, semble être taillé sur la mesure du héros détective de Conan Doyle, à savoir Sherlock Holmes. La « perspicacité », « l'esprit pénétrant » et la « belle intelligence »<sup>303</sup> sont des atouts majeurs requis pour être un bon détective, pour être capable d'élucider des énigmes, quelles qu'elles soient. Modou semble avoir ces qualités. Son sens de la déduction lui permet de procéder méticuleusement à la résolution de l'enquête, même si tout au long du récit il s'agit de ruiner cette manière de rechercher la vérité.

Effectivement, l'intelligence du détective Modou se heurte à un défaut de méthode ; il n'applique guère la méthode déductive comme Holmes le ferait dans l'une de ses enquêtes, « Le scandale de la bohème », rapportées par Watson. Lorsque son collaborateur l'interroge sur le mystérieux courrier, le célèbre détective anglais répond ceci :

– Je n'ai encore aucune donnée. Et bâtir une théorie avant d'avoir des données est une erreur monumentale : insensiblement on se met à torturer les faits pour qu'ils collent avec la théorie, alors que ce sont les théories qui doivent coller avec les faits. Mais de la lettre elle-même que déduisez-vous?<sup>304</sup>

Pour résoudre ses enquêtes, Holmes procède méthodiquement. Il ne s'agit pas pour lui de tirer des conclusions hâtives, mais d'analyser d'abord les faits. Car en refusant de tirer vanité du succès de ses enquêtes précédentes, il met non seulement en évidence la particularité de chaque affaire, mais aussi la possibilité d'y voir émerger une théorie tout aussi particulière. Ainsi, pour éviter toute possibilité de dérive dans ses investigations, interroge-t-il

---

<sup>302</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 138.





<sup>303</sup> *Idem*, p. 138. Ces caractérisants, marqueurs du jargon policier, dévoilent les talents de l'enquêteur Modou. La comparaison avec Sherlock Holmes est quasi inévitable : il est, à l'instar des célèbres enquêteurs tels que Maïgret de Georges Simenon, Hercule Poirot d'Agatha Christie, Rouletabille de Gaston Leroux et de Sherlock Holmes de Conan Doyle, un esprit fin.

<sup>304</sup> Doyle, Conan, « Un scandale en Bohème », in *Trois aventures de Sherlock Holmes*, traduction de Robert Laffont, Paris, Flammarion, 1996 (1<sup>e</sup> édition), 2006 pour la présente édition, p. 27.

les faits ; ce n'est qu'à la suite du questionnement des données qu'il aura recueillies que peut advenir une théorie. Aussi, la résolution d'un problème ne consiste pas en ce que les théories fassent dire aux faits ce qu'elles veulent ; elles doivent en revanche en être le résultat. Pourtant, Modou n'applique pas scrupuleusement ce principe.

L'ironie de Khadidja peut donc reposer dans cette déformation de l'esprit logique de Holmes. Et le dogmatisme de Modou, ou son aveuglement, le perd dans son enquête ; d'où son recours à la spéculation. Un tableau récapitulatif nous permet d'illustrer cette lecture croisée de la construction idéologique du personnage dans notre corpus et, de façon plus large, dans d'autres œuvres de fictions.

TABLEAU 5 : LECTURE COMPARATIVE DE LA MEDIATION DU PERSONNAGE IDEOLOGUE

<b>Roman</b>	<b>Personnages idéologues</b>	<b>Force idéologique</b>
<i>La Virgen de los sicarios</i>	Alexis, Wílmur, le narrateur	Idéologie écrasante 
<i>L'Enfant de sable</i>	Hadj Ahmed Soulemane	Crise de l'idéologie 
<i>La Nuit sacrée</i>	Assise, Sept sœurs, l'Oncle	Retour de l'idéologie sous une autre forme 
<i>Le Cavalier et son ombre</i>	Lat-Sukabé, Amadou Ndaw, Modou, Aby Touré	Idéologie en procès 

Chez Vallejo, le personnage est foncièrement rigide. Le narrateur, par exemple, est un personnage doctrinaire par le fait que sa dépendance idéologique, par rapport aux deux principaux protagonistes, Alexis et Wílmur dont il semble du reste se porter caution tout au long du récit. En effet, les commentaires qu'il fait à leur sujet apparaissent comme un plaidoyer visant à solliciter du lecteur des circonstances atténuantes.

De fait, tout le propos narratif repose sur la dénonciation de la perversité d'un système de valeurs qui en engendre un autre. Le choix de la subversion *in extremis*, c'est-à-dire l'anarchisme comme dogme alternatif à la démagogie et la gabegie inhérente à l'Etat colombien et à Dieu, donne lieu à une autre forme de dogme, tout aussi écrasant sinon pire que celui que les sicaires mettent en cause. Sans doute, face à une force idéologique bien accablante, le lecteur voit-il sa liberté interprétative réduite. Cela est d'autant plus manifeste que la procédure narrative adoptée par l'énonciateur ici limite la liberté de l'énonciataire, les

possibilités d'un sens ouvert au-delà de ce que nous pouvons appeler avec Umberto Eco, *l'intentio auctoris*<sup>305</sup>.

Cependant, cette instance idéologique axée sur l'*ethos* n'opère pas de la même manière dans les deux romans de Tahar Ben Jelloun et dans celui de Boris Diop. Dans *L'Enfant de sable*, le personnage doctrinaire, Hadj Souleïmane, fait passer son dogme, mais celui-ci n'affecte pas considérablement le récit. Toute la narration de l'histoire d'Ahmed, victime de la machination paternelle, nous révèle l'échec de l'entreprise idéologique. D'ailleurs, la divergence des intrigues et la résignation de l'homme au turban bleu atteste, comme nous l'avons déjà souligné dans les pages précédentes, la crise d'une certaine conception de l'identité d'Ahmed. Chaque narrateur voit, tour à tour, son autorité contestée ; la multiplicité et la divergence des « versions » narratives – idéologiques elles aussi – mettent en péril toute prétention à l'absolue vérité. En effet, la seule vérité qui vaille la peine d'être considérée comme telle est celle qu'énonce le *Coran*, si l'on en croit le narrateur au turban bleu qui se refuse à la spéculation.

Le passage d'une conception doctrinaire de l'identité de la femme à une conception assouplie, mais tout de même doctrinaire parce que religieuse, met en lumière la crise idéologique. Si le personnage idéologue ne semble avoir aucune prise sur tous les personnages du roman dans *L'Enfant de sable*, il y parvient quand même dans *La Nuit sacrée*.

Toutefois, son rapport à l'idéologie est encore faible, en comparaison du personnage idéologue de *La Virgen de los sicarios*. En effet, l'Assise, l'oncle de Zahra (Ahmed dans *L'Enfant de sable*) et les sept sœurs de cette dernière se font l'écho de l'idéologie machiste. Alors que l'idéologue de *L'Enfant de sable*, Hadj Ahmed Souleïmane, redéfinit sa position idéologique par rapport à la société dans *La Nuit sacrée*, ces trois personnages prennent le relais et s'acharnent sur Ahmed devenu Zahra, au nom de la tradition.

Ainsi, c'est par jalousie que l'Assise décide d'alerter l'oncle de Zahra et ses sept sœurs. Elle le fait aussi parce qu'elle est une « âme défaite », « une gosse née de la sécheresse »<sup>306</sup>, en somme, une erreur : l'Assise se hait plus que de raison. C'est du reste cette haine pour sa féminité qui la rend incapable de tolérer le moindre bonheur entre Zahra et son

---

<sup>305</sup> Eco, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992, p. 33. Dans cette section intitulée « Défense du sens littéral », l'auteur montre la nécessité de reconsidérer le sens qu'un locuteur met à la disposition de son auditoire. Le non respect de ce sens primordial peut engendrer des dégâts interprétatifs énormes. C'est le cas du discours de Reagan qui a prêté à confusion parce que l'auditoire n'a pas su distinguer *l'intentio auctoris* de *l'intotio operis*, c'est-à-dire l'intention de l'auteur et sa manifestation dans le discours : la subtilité de celui-ci réside dans l'emploi d'un registre ironique. Dans le cas de *La Virgen de los sicarios*, la sympathie affichée du narrateur à l'égard des personnages (sicaires) dévoile clairement les intentions du narrateur Fernando, auteur explicite du récit.

<sup>306</sup> Ben Jelloun, Tahar, *La Nuit sacrée*, *op. cit.*, p. 101.

frère, avec lequel elle entretient une relation incestueuse. Zahra, que nous redécouvrirons dans l'analyse consacrée au personnage tragique, fait donc symbole en ce qu'elle illustre les dégâts de l'endoctrinement.

Ce que nous voyons à travers le personnage de l'Assise, dont la résignation absolue est poussée au mépris de soi et d'autrui, conforte la pression de l'idéologie sur la femme. En effet, l'oncle de Zahra, surgissant du passé par ses soins, vient raviver les blessures de cette dernière. Ce sont les moqueries de cet oncle qui ont conduit Hadj Ahmed Souleïmane à falsifier la vérité sur l'identité de son huitième enfant dans *L'Enfant de sable*. Ce sont également ces moqueries qui vont être à l'origine de la tristesse de Fatima, sa fille, cousine et « épouse » d'Ahmed.

Notons que le plus surprenant, pour cet idéologue de la première heure, c'est son attachement tenace à une logique traditionnelle du droit de succession – souvenons-nous de ses idées aberrantes sur l'héritage qu'il convoitait tant, ses frères et lui – le conduira irrémédiablement à la mort. Sa mort, nous le disons par anticipation, constitue un des éléments de réponse au faible impact du personnage idéologue dans l'ensemble du récit de *La Nuit sacrée*. Mais nous aurons l'occasion d'y revenir.

Les sept sœurs, quant à elles, agissent par vengeance. Celle-ci consiste à faire subir les supplices de l'excision à la jeune Zahra. Cette dernière expose au lecteur la vision que ses sœurs ont de la condition féminine, une vision qui n'est que la conséquence néfaste de cet endoctrinement massif. Ce sont là des séquelles évidentes que l'intrusion du passé dans le présent de Zahra illustre subtilement. Tel un palimpseste, l'apparition des personnages de *L'Enfant de sable* dans *La Nuit sacrée* donne droit et force à l'idéologie. Le triomphe du dogme phallogentrique sur toute conception novatrice de la femme est donc sans appel ; d'ailleurs, la direction de la flèche qui illustre la force idéologique des personnages dans le tableau susmentionné illustre la direction légèrement ascendante des personnages de ce roman, les rapprochant ainsi des personnages dogmatiques.

Ainsi, peut-on dire que dans *La Nuit sacrée* les personnages idéologues affectent le récit plus considérablement que dans *L'Enfant de sable*, ce qui explique la direction descendante de la flèche. Personnage à faible épaisseur dans ce dernier roman, le personnage idéologue ne cesse de perdre son relief dans *Le Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop. La flèche radicalement orientée vers le bas permet de se rendre compte de l'écart de la force idéologique entre le roman du Colombien et celui du Sénégalais. Le premier, à l'instar de beaucoup d'auteurs du post-réalisme magique (post-boom) du monde hispano-américain,

comme Pedro Juan Gutiérrez dont les personnages sont très archétypés, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosas ou plus proche de lui, Antonio Caballeros, fait des caractères l'élément essentiel de son argumentation ; le second accorde à ses personnages une certaine liberté par rapport à l'idéologie, même s'ils la défendent.

Ndjoye<sup>307</sup>, dans *La Courbe du soleil* de Maurice Okoumba NKoghe, intègre tout à fait cette catégorie de personnages. C'est d'ailleurs fréquent chez Boubacar Boris Diop, dont les personnages posent beaucoup plus de questions auxquelles ils n'apportent guère de réponses ; celles-ci sont l'œuvre de l'acte dialogique, processus de métaphorisation qu'active la lecture. Lat-Sukabé, Amadou Ndaw, Modou et même Aby Touré sont les principaux représentants de la fragilité de la force idéologique dans *Le Cavalier et son ombre*.

D'ailleurs, le passage suivant est révélateur : « *Aby Touré, c'était une jeune femme énergique qui avait, à l'inverse de son mari, les pieds sur terre.* »<sup>308</sup> Le rôle que cette dernière joue auprès de son mari atteste sa fonction de contrôle ; elle n'est certes pas foncièrement une idéologue, mais elle garantit le respect de la norme. Sa méfiance à l'égard de l'artiste, symbole de la transgression comme nous le verrons un peu plus loin, montre sa passivité, sinon son inféodation au système. Tous les quatre ont une conception rigide de la réalité et de la norme qui la sous-tend. Pourtant, nous assistons à la mise en échec de cette conception tout au long du récit. C'est ce qui explique que Lat-Sukabé, le rationaliste, cède au vertige narratif de Khadidja, que Ndaw est présenté par la narratrice comme un homme politique improbable et que Modou peut être perçu comme comme une piètre imitation, voire une odieuse caricature du célèbre détective Sherlock Holmes.

Le manque de relief du personnage dogmatique dans *Le Cavalier et son ombre* rend plus souple la lecture ; à la différence du roman du Colombien, qui autorise et donne du relief à un personnage archétypal et écrasant, les romans plutôt pondérés de Tahar Ben Jelloun et de Boubacar Boris Diop font le réquisitoire d'une idéologie officielle et fort écrasante : la pensée despotique se heurte à la pensée transversale.

En somme, les personnages idéologues obéissent à un dogme qu'ils se sont imposé. Parce qu'ils ont une conception univoque des choses, les relations qu'ils entretiennent avec les autres, et partant avec le lecteur, prennent souvent l'allure d'une directive.

---

<sup>307</sup> Okoumba Nkoghe, Maurice, *La Courbe du soleil*, Libreville, Editions Udegiennes, 1993. Ndjoye est, au même titre que Fernando, un personnage idéologue. Même s'il fait la promotion des valeurs démocratiques, il n'en n'est pas moins doctrinaire. *Exemplum*, il est le modèle de l'intellectuel africain, dont un certain idéalisme platonicien – il faut que le philosophe soit roi ou que le roi devienne philosophe – irrigue la pensée à la dernière décennie du vingtième siècle.

<sup>308</sup> Diop, Boubacar Boris, *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 125.

La présence hégémonique de ce type de personnage dans un récit montre la forte implication du narrateur, qui laisse planer l'ombre d'un auteur qui impose(ra) sa vision du monde au lecteur ; c'est, si nous pouvons nous le permettre, un personnage métonymique<sup>309</sup>. Un tel personnage, pivot d'une argumentation narrative axée sur l'*ethos* inflexible, donc sur l'expressivité de l'opinion du narrateur, ne fait guère sinon pas du tout la promotion de la pluralité du sens. Il est la norme à partir de laquelle l'œuvre se désigne.

Ainsi, les échelles du personnage idéologue dans ces quatre romans nous permettent de mieux apprécier la souplesse ou la rigidité de la force interprétative du lecteur, conformément à leur mise en texte.

---

<sup>309</sup> Personnage métonymique. A travers ce concept nous voulons désigner une variante des personnages idéologues, en l'occurrence celui de Vallejo. C'est un personnage à l'ombre duquel se dissimule l'idéologie d'une voix qui transcende le récit. Il est courant de rencontrer un tel personnage dans une autofiction, dans un roman à thèse ou dans un roman dominé par l'*ethos* du narrateur. C'est donc parce que le personnage impose son idéologie, d'un bout à l'autre de la trame romanesque, qu'il permet, du moins métonymiquement, d'établir par inférence l'influence d'un auteur qui semble montrer ouvertement son implication. Le personnage révèle alors sa présence implicite.

## 5. 2. Personnage tragique (contre-exemple)

Le personnage tragique, au même titre que le personnage idéologue, est une des modalités de la communication dans une œuvre littéraire. Par sa médiation, le lecteur y voit un « lien », au sens informatique du terme, lui permettant d'accéder non seulement à l'intelligence du propos narratif, mais également à la visée argumentative qu'il polarise. Mais, avant de poursuivre notre démonstration, il convient de s'arrêter sur l'épithète « tragique » que nous accolons au personnage.

La première justification de cette appellation est d'ordre étymologique. L'épithète « tragique » vient de l'étymon grec *tragos* qui veut dire « bouc ». Et le bouc, dans la tradition grecque, fait « partie des animaux associés au dieu Dionysos. »<sup>310</sup> Il désigne le sacrifice qui est offert à ce dernier. A partir de là peut s'établir un lien entre la pensée girardienne fondée sur le concept « bouc émissaire »<sup>311</sup> et la valeur culturelle du bouc dans la Grèce antique. En effet, le bouc émissaire apparaît chez René Girard et les Grecs comme un animal, une victime sacrifiée pour expier une faute dont il se serait rendu ou dont on l'aurait fait coupable. Il s'agit en fait de l'*hybris*<sup>312</sup> qui est perçu comme un acte malveillant d'un homme à l'égard des dieux : les supplices de Tantale, de Sisyphe, de Prométhée et de plusieurs héros de la littérature de l'Antiquité grecque sont des exemples de châtements infligés aux coupables de l'*hybris*.

La deuxième justification de ce choix, nous la devons à Aristote. Pour celui-ci, la tragédie doit consister en ceci : « Il faut, en effet, que, même sans les voir, l'intrigue [de la tragédie] soit agencée de telle sorte que l'auditeur en apprenant les faits qui s'accomplissent frissonne et soit pris de pitié devant ce qui se passe ; ce que l'on ressentirait en écoutant l'histoire d'Œdipe. »<sup>313</sup> Le propre de la tragédie est d'éveiller le *pathos* ou les émotions du lecteur, par le biais des actions qu'accomplissent les personnages. Cela suppose, entre autres, que la communication théâtrale sur fond de tragique offre au lecteur des personnages qui, à

---

<sup>310</sup> Demont, Pierre et Lebeau, Anne, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Hachette, « Poche », 1996, p. 26.

<sup>311</sup> Girard, René, *Le Bouc émissaire*, Paris, Librairie Générale Française, 1986. Les travaux de Girard montent en épingle une conception anthropologique du tragique qui explicite les conditions du maintien de la cohésion dans une communauté. Comme cela s'illustre dans les récits fondateurs (mythologies, Bible, etc.), l'expiation de la faute est une nécessité parce qu'elle est vitale à la survie de la communauté dans les sociétés primitives, voire modernes.

<sup>312</sup> Notion grecque qui traduit l'orgueil ou l'audace, sinon l'offense de l'homme à l'égard des dieux. Le châtement infligé aux coupables de l'*hybris* était proportionnel à la faute commise et à la colère des divinités olympiennes.

<sup>313</sup> Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, 14, 1453b 5, p. 51.

l'instar du « bouc émissaire », sont en situation de rupture avec une certaine norme sociale indéfectible. Ce décalage idéologique fait d'eux des potentiels suppliciés, des contre-exemples pour l'ensemble du groupe, dont ils sont d'ailleurs exclus, sauf s'ils parviennent à expier leur faute. Et toute l'intrigue doit consister à manifester leur martyre et à attiser la compassion du lecteur, sa sympathie – voyons dans ce dernier terme, *sun* et *pathein*, une compatibilité ou une complicité émotive qui s'établit entre spectateur et personnage par la médiation de l'intrigue.

Le personnage tragique, dans le roman peut donc être appréhendé comme ce que Meyer appelle une « différence préjudiciable »<sup>314</sup>, en ce sens qu'il est sujet à caution, victime d'un malentendu principal ; à ce titre, il est un défaut d'exemplarité. Dans les œuvres de notre corpus, le tragique, du moins le personnage qui en est la cristallisation, traduit cette « différence préjudiciable ».

La figure de proue dans cette catégorie de personnages est Zahra, dans *La Nuit sacrée*. Dans *La Virgen de los sicarios*, l'actant, Colombie, est victime de la « différence préjudiciable » et dans *L'Enfant de sable* c'est Fatima, « femme » d'Ahmed et dans *Le Cavalier et son ombre*, c'est Yande, si l'on considère le récit de Lat-Sukabé et peut-être l'histoire, sous les projecteurs de Khadidja.

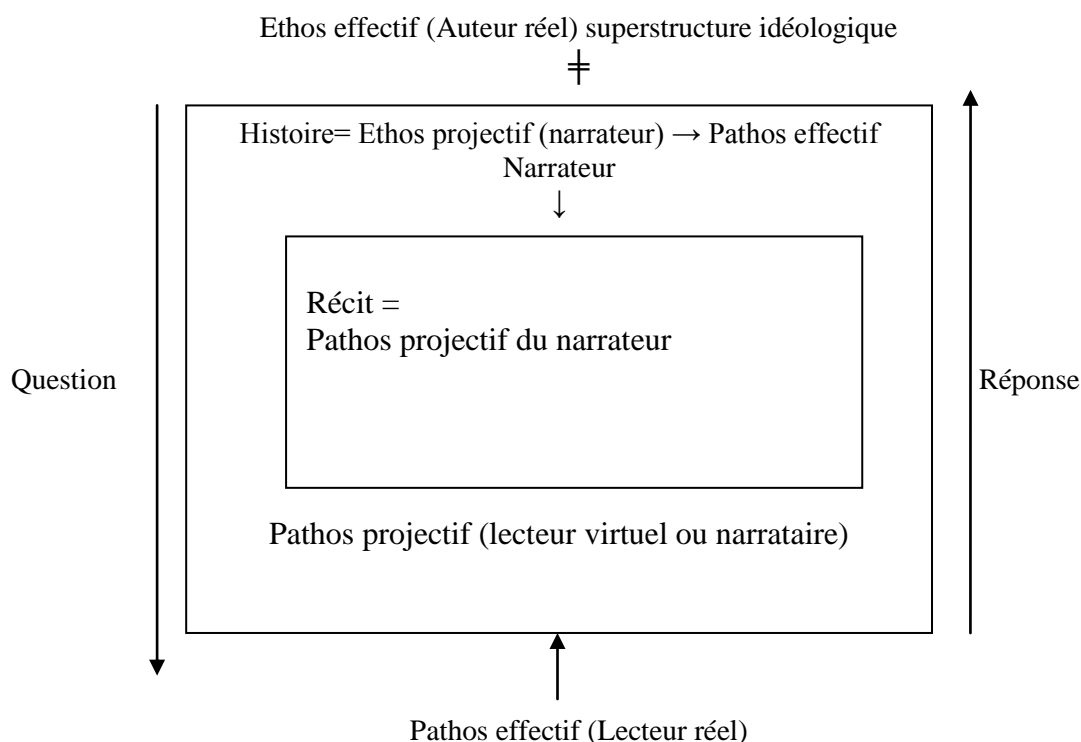
Le personnage-narrateur de *La Nuit sacrée* met en scène ses passions : sa souffrance, ses fêlures et la manière dont elle les a vécues sont la matrice de la narration. Le langage, devenant ce corps médiatisé est l'espace qui nomme et semble mettre en saillie le caractère tragique de Zahra. Le tableau ci-dessous nous permet de l'illustrer :

---

<sup>314</sup> Meyer, Michel, *Le Tragique et le comique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2005, p. 21.



TABLEAU 6 : MEDIATION DU PERSONNAGE TRAGIQUE



Il y a dans ce tableau une démarcation manifeste d'avec le premier. D'abord, par la césure entre l'espace effectif de l'auteur et l'espace fictionnel ou projectif qu'actualise le récit. La superstructure idéologique cesse d'avoir une ascendance sur le discours narratif, qui met en place un dispositif idéologique qui lui est propre. En fait l'idéologie devient immanente et la condition de sa lisibilité est ordonnancée par le texte qui médie l'intention narrative. Or celle-ci consiste en la restitution de la vérité, celle du tourment d'Ahmed qui deviendra Zahra dans *La Nuit sacrée*.

Par ailleurs, toute l'histoire repose sur l'ajustement de *l'ethos* et du *pathos* effectifs de la narratrice en vue de concilier la perception réelle du lecteur et sa projection immanente au récit. Nous pouvons ainsi observer qu'à la différence du tableau précédent qui relève le caractère idéologique de la communication que donne à lire le personnage idéologue, le présent tableau donne à voir la connivence à laquelle aboutit la communication littéraire, par le biais du personnage tragique. La construction formelle de ce personnage, qui apparaît notamment dans *La Nuit sacrée*, consiste à faire admettre pour vraie l'expérience douloureuse de ce dernier au lecteur, quitte à faire une coalition d'intérêts avec lui.

Le personnage tragique, « *pathème* »<sup>315</sup> ou unité de base exprimant le pathos, est essentiellement structuré par la passion, que l'on peut considérer comme une mise en cause d'une certaine logique préétablie. Ce personnage se distingue de l'idéologue par sa situation de victime par rapport à ce dernier et tout l'appareil idéologique avec lequel il fait corps. Il est pour ce faire un être tyrannisé, rationnellement incohérent pour les membres du groupe dont il est issu. Sa différence, comme nous l'avons soulignée ci-dessus, est perçue comme une démarcation d'avec la communauté et une fragilisation des liens qui constituent son être. C'est pour cette raison que Zahra, dans *La Nuit sacrée*, est pourchassée par le destin.

En effet, la vie de ce personnage est, en soi, une véritable tragédie : elle n'a presque jamais eu l'initiative des décisions. La seule fois où elle en prend véritablement lui vaut une sanction sévère. D'ailleurs, comme Meursault<sup>316</sup>, elle est une étrangeté, aussi bien pour elle-même que pour les autres. Elle est d'autant moins jugée pour le meurtre de son oncle que pour avoir été différente par le passé ; sa différence l'accable davantage parce que les agents du destin – l'« Assise », ses « sept sœurs » et son « oncle » paternel – estiment qu'elle ignore tout du martyre des femmes. Et c'est parce que cette seconde différence est fautive que le châtement demeure la seule possibilité d'être à nouveau acceptée, de redonner force et droit à la norme.

L'aveugle, le Consul, est lui aussi un personnage tragique. D'ailleurs, il tient un rôle des plus importants dans la compréhension de la dimension tragique de Zahra. Le tragique de celle-ci n'a de sens que par la cécité de son amant, allégorie de l'incertitude de son avenir et, bien plus encore, de son impuissance face à l'emprise que le destin exercera sur elle. Au reste, l'idylle fugace de ces deux personnages ne fait que rendre bien présent et même (op)pressant l'imprévisible. L'aveugle est, si l'on ose dire, un leurre qui permet au personnage-narrateur d'espérer ; il n'est donc qu'un sursis, une espérance déjà vouée à la déception, comme le montre au demeurant son cheminement vers une hypothétique félicité. C'est sans doute ce qui explique son renoncement à Zahra, au moment où celle-ci a le plus besoin de lui.

---

<sup>315</sup> Meyer, Michel, *Questionnement et historicité*, Presses Universitaires de France, Paris, 2000, p. 465. Le « *pathème* » est pour le pathos, en rhétorique, ce qu'est le morphème en linguistique ; autrement dit c'est-à-dire qu'il est l'unité basique de signification du pathos ou de la passion. L'expression employée par l'auteur est à ce titre intéressante, il préfère parler des « *pathèmes*, car ce sont des éléments, des noyaux passionnels de passions complexes ». Et le personnage tragique est appréhendé comme un *pathème* dans notre analyse parce qu'il permet de mettre en évidence non seulement le caractère passionnel de la narration, mais aussi le parcours de la passion, au sens de martyre, du personnage. Sous ce rapport, il se constitue comme un paramètre de la communication littéraire. C'est un idéologème défini par le *pathos*.

<sup>316</sup> Camus, Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, « Folio », 1971. Meursault est étranger à lui-même, étranger au monde et à ses codes. La sévérité du jugement de la société à son égard est due au fait qu'il est préjudicialement différent. D'ailleurs, il est exécuté sur la place publique au nom du peuple français, des valeurs que celui-ci a établies.

Assimilé à une modalité expressive de la passion, le personnage tragique peut être défini tel que Meyer l'énonce en ces termes :

Etre hybride, la passion tient à la fois de l'appétit sensible et de la représentation qu'il suscite, de la pulsion et des émotions qu'elle provoque. Mais la passion est aussi ce qu'il y a de plus individuel en l'individu, elle cristallise les conflits de l'homme avec lui-même, donc avec les autres.<sup>317</sup>

La lecture de ce passage nous apprend que le personnage est tragique, parce qu'il offre une vision anthropique de l'existence ; il suscite alors la philanthropie du lecteur. Autrement dit, l'hybridité, caractéristique du personnage tragique, permet la mise en scène d'une conflictualité identitaire et intérieure, qui devient non seulement un prétexte de partage d'expérience mais aussi une volonté de dialoguer avec autrui pour se redéfinir.

Ce qui peut globalement caractériser le personnage tragique, c'est la tyrannie dont il fait l'objet et sa volonté d'en sortir : le martyr et l'anathème sont de ce fait inhérents à son être. Dans *La Nuit sacrée*, Zahra est punie pour avoir trahi la gente féminine ; dans *L'Enfant de sable*, Ahmed-Zahra est torturé(e) par Abbas et sa mère pour son identité confuse. En somme, le fait d'être née femme constitue « l'offense » à Dieu, ou encore à la tradition qui en est le substitut, sinon le prétexte qui légitime le dogme.

Dans *La Virgen de los sicarios*, la Colombie est anthropomorphisée : elle est un personnage qui est serré dans un étau. Par l'affrontement sans merci qui oppose les sicaires à l'autorité préétablie, elle devient le théâtre du tragique et la victime des passions de ses habitants. D'ailleurs, le fait que le narrateur l'assimile à « Sodome et Gomorrhe » conforte bien cette idée, ce d'autant plus que ces deux villes se caractérisent par leur irréversible destruction. Aussi, le supplice de la Colombie-personnage est-il analogue à celui de ces villes dont l'excentricité des habitants – l'immoralité – avait provoqué la déliquescence.

Yande, qui intègre également ce groupe de personnages dont l'exception est préjudiciable, est, dans *Le Cavalier et son ombre*, beaucoup trop lucide et trop libre pour faire partie de la communauté de Bilenty. Excentrique par sa sincérité, Yande est différente de ses mystérieux compatriotes ; elle apparaît comme un personnage tragique par son apparition et sa disparition fulgurantes dans le récit. Tout semble prêter à croire qu'elle était condamnée à l'avance. Comme le dit si bien Diariétou à propos de sa mort, « c'est la volonté du Tout-Puissant, Il fait toujours ce qui est mieux pour nous »<sup>318</sup>. On peut se rendre compte que le récit

---

<sup>317</sup> Meyer, Michel, *Le Philosophe et les passions* : esquisse d'une histoire de la nature humaine, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2007, p. 14.

<sup>318</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 22.

ne donne guère d'informations sur la disparition de Yande, au-delà des spéculations religieuses de Diariétou. Le recours à une telle justification traduit non seulement la difficulté de cette dernière à forcer la démonstration rationnelle, mais également son obsession à trouver une explication extérieure, voire transcendante aux problèmes réels.

En fait, rien n'arriverait par hasard, tout est présidé par une entité supérieure : Dieu, le « Tout-Puissant ». Diariétou peut donc être perçue comme le porte voix de la force tragique. C'est elle qui sait reconnaître son impact sur l'homme. Cette conscience du tragique fait d'elle au demeurant un personnage tragique, dans la mesure où son affirmation, « Il fait toujours ce qui est mieux pour nous », résonne comme une profession de foi bien rehaussée par l'adverbe « mieux », dont la valeur superlative met en relief la justesse de la sagesse et l'irréfutableté de la justice divine. Le pronom personnel « nous » consacre sa parfaite adhésion à loi de la fatalité : tout est fixé d'avance par le « Tout-Puissant », par une force intelligente qui agit pour le bien de la communauté de Bilenty.

S'il apparaît que Yande est le personnage hautement tragique dans ce roman, sa présence n'affecte pas pour autant le récit sauf si nous la rapprochons de Khadidja qui, nous le verrons dans la section suivante, lui donne un sens beaucoup plus allégorique ; peut-être son éviction dès le début de l'intrigue correspond-il au refus même du tragique – réflexion sur laquelle nous reviendrons dans la prochaine section sur l'étude du personnage figuratif.

Toutefois, au stade de notre réflexion, il n'y aurait pas d'incohérence à percevoir dans l'éviction de Yande un supplice infligé par les garants des valeurs supposées religieuses, en vue de maintenir la stabilité de la communauté, si celle-ci est menacée – ou de la rétablir si le préjudice causé est destructeur. Yande, être organique par le caractère vraisemblable de son expérience, peut inquiéter ou faire frissonner le lecteur. Et c'est par la vivacité des liens tissés entre ce dernier et la narratrice qu'une empathie, voire une certaine connivence<sup>319</sup> naît, l'obligeant ainsi à corrompre sa liberté interprétative. A ce propos, l'effet de la mort de cette femme singulière sur Lat-Sukabé laisse préjuger de la sympathie que le lecteur peut éprouver pour ce personnage qui semble, à coup sûr, être le plus sympathique des habitants de Bilenty.

---

<sup>319</sup> Lire Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, « Ecriture », 1992, p. 123. L'auteur de cet ouvrage emploie plutôt le vocable voisin, sympathie, qui obéit à une logique triadique : le *code narratif*, le *code affectif* et le *code culturel*. Dans la perspective qui est la nôtre, seuls les codes « narratif » et « affectif » sont rhétoriquement compatibles au personnage tragique, dans la mesure où la présence de celui-ci est idéologiquement écrasante dans le récit. Le « code culturel », en revanche, limite le champ de la sympathie et peut même se révéler idéologique. Cependant, il n'est pas moins pertinent car l'étude de Jouve s'inscrit dans une perspective de la réception. Pour notre part, nous tenions à souligner que l'acceptation que nous donnons au personnage tragique repose sur l'orientation émotive de l'interaction suscitée par l'énonciateur (ou le narrateur).

En observant minutieusement le tableau ci-après, nous pouvons mesurer l'écart préjudiciable entre les personnages idéologique et tragique, puis l'importance qui est accordée au dernier dans les différents textes.

TABLEAU 7 : LECTURE COMPARATIVE DE LA MEDIATION DU PERSONNAGE TRAGIQUE

Roman	Personnages tragiques	Force tragique
<i>La Virgen de los sicarios</i>	La Colombie	Anthropomorphisation du contexte = force du <i>pathos</i> .
<i>L'Enfant de sable</i>	Fatima, la mère d'Ahmed	Crise de l'idéologie →
<i>La Nuit sacrée</i>	Zahra, Assise, Le Consul	Le tragique surplombe tout le récit ↑
<i>Le Cavalier et son ombre</i>	Yande, Diariétou	Idéologie en procès ↓

La lecture comparative permet d'apprécier la trajectoire de la communication qu'offre la médiation du personnage tragique dans chaque œuvre. Comme nous l'avons signalé dans l'étude précédente, la distance entre la dimension idéologique et la dimension tragique du personnage participe de la prégnance de la modalité communicative qui établit le pacte de lecture. C'est ainsi que dans le roman du Colombien, l'uniformisation du discours tragique et du contexte qui prend forme humaine vise plus à éradiquer les différences qu'à en faire la promotion. En vérité, le *pathos* n'est ici qu'une stratégie argumentative qui corrobore le discours idéologique ; le procédé argumentatif, raisonnement par l'absurde, consiste à exempter les sicaires de leur responsabilité dans le désastre colombien. En fait, ces individus que le narrateur présente comme des victimes sont ceux qui tiennent les rênes du pays.

C'est donc parce que discours et contexte sont en eurythmie que le tragique ne peut constituer un écart. Tout écart est systématiquement aboli. La différence n'est pas préjudiciable en soi ; ce qui devrait l'être, l'instinct criminel des jeunes sicaires, n'est pas perçu comme une différence fautive. Et toute l'argumentation dans *La Virgen de los sicarios* consiste plus en un blâme, un avertissement par rapport à une réalité qui peut, finalement, devenir une fatalité.

Pour ce qui est de *L'Enfant de sable*, le tableau 7 donne à voir la mère d'Ahmed et Fatima, cousine et « épouse » d'Ahmed, dans la colonne des personnages tragiques. Il

convient de souligner, avant de poursuivre cette étude, que les personnages tragiques abondent dans plusieurs œuvres de Ben Jelloun<sup>320</sup>. *L'Enfant de sable* présente trois types de personnages : Fatima, dont l'infirmité et la mort traduisent aussi bien sa différence que son rejet, la mère d'Ahmed qui est tragique par sa condition de femme et Ahmed-Zahra qui le devient par son hybridité fictive. Ce qui fait école dans ce roman, c'est l'infirmité assignée à la nature féminine. D'ailleurs c'est ce qui rend les personnages féminins solidaires, même si Ahmed, en voulant assumer sa part masculine, devient un fervent idéologue dans une partie de l'histoire, avant de faire l'objet de la frénésie narrative des conteurs par la suite.

Il ressort de cette analyse que les personnages tragiques ont une faible épaisseur dans *L'Enfant de sable* ; ils ne sont que des « comparses » qui mettent en évidence l'idéologie qui les accable, pour mieux en montrer les limites et le revers par le personnage d'Ahmed, lequel en sera du reste l'instrument. Pourtant, il convient de souligner que l'écart entre les personnages tragique et idéologue suscite déjà un intérêt. Il y a notamment une remise en cause, voire une critique corrosive de l'appareil idéologique tel qu'il apparaît dans le roman. Tous les contes qui prétendent détenir la vérité sur l'identité d'Ahmed ne gagnent ni en cohérence, ni en autorité. D'ailleurs, le roman se ferme sur cette impasse que souligne ouvertement l'abdication de l'homme au turban bleu. Donc, l'écart idéologique est déjà en charge.

C'est en revanche, comme nous l'avons déjà signalé dans le commentaire du présent tableau, dans *La Nuit sacrée* que le tragique est davantage écrasant. L'ensemble du récit repose sur la narration de la situation tragique du personnage principal : Zahra. Celle-ci porte en effet la tare d'une « différence préjudiciable », et toute la vérité qu'elle veut restituer à travers son récit permet de faire adhérer son auditoire à la véracité de son drame, partant celui de toute la condition féminine – ce personnage, tel l'« écrivain public »<sup>321</sup> personnage éponyme, deviendra le « porte-voix » des femmes dans la prison.

Aussi, malgré toute sa bonne volonté de se reconstruire, ce personnage féminin n'échappera pas à son destin ; le viol et l'excision peuvent être perçus comme des actes de réparation du préjudice que sa différence a causé. Et c'est à ce prix qu'elle peut recouvrer une vie « normale ». A défaut d'être bannie pour sa « différence préjudiciable », elle doit subir une sorte d'initiation, laquelle lui permet de mériter le statut de femme. Cette intolérance de la communauté à l'égard de la différence est un défaut de compréhension, car celui qui est jugé

---

<sup>320</sup> Dans bon nombre de romans et récits de Tahar Ben Jelloun, le personnage tragique y occupe une place de choix.

<sup>321</sup> Ben Jelloun, Tahar, *L'écrivain public*, Paris, Seuil, « Points », 1983, p. 11.

différent est défini comme un apostat. Voici ce qu'en dit Jean-Pierre Martin : « L'apostat a renié son être dans le groupe. Le groupe répond par l'excommunication ; autour de lui la doxa manifeste son incompréhension, voire sa défiance. »<sup>322</sup> Il apparaît donc évident que le personnage tragique est perçu comme une sorte d'hérétique, par le fait de son divorce d'avec la norme préétablie. Sans doute, le supplice, l'excommunication ou les bannissements – caractéristiques du personnage tragique –, s'imposent-ils comme le prix à payer pour la transgression des règles fixées par la communauté. La sanction due à cette résistance par rapport à l'idéologie peut en outre s'expliquer par la propension qu'a le personnage tragique à creuser une distance notable avec la matrice hypoculturelle ; c'est au demeurant la lecture que Papa Samba Diop met au jour lorsqu'il dit que « [...] l'hypoculture stigmatise l'affirmation d'une individualité en rupture de ban avec l'éthique sociale. »<sup>323</sup> En fait, l'hypoculture consiste à conformiser le rapport au corps social, à conforter une logique de corporation. De ce fait, le personnage qui s'en démarque, par la protubérance de son égo, représente aussitôt une menace pour l'unité idéologique du groupe dont il est censé être solidaire.

Toutefois, il importe de souligner que les personnages tragiques n'obéissent pas à une structure rigide. Même s'ils privilégient une communication émotive, les personnages tragiques donnent à voir une typologie interne. En ébauchant une classification qui va bien au-delà de notre corpus de base, le personnage tragique peut se décliner en trois sous-modalités : le *bouc émissaire*, l'*avant-gardiste* et l'*hybride*.

#### - *Le bouc-émissaire*

Le bouc-émissaire expie la faute. Il est un contre-exemple, comme tous les personnages de sa catégorie : Zahra, Fatima, Karfa<sup>324</sup>. Ce dernier porte la fatalité en lui ; malgré ses multiples efforts, il ne parviendra pas à échapper aux forces du destin ; même en voulant s'éloigner des pratiques de sorcellerie, sciences obscures d'une Afrique « révolue », Karfa et son fils n'ont de cesse d'être des victimes expiatoires. En témoigne, à ce titre, l'accusation de meurtre dont ils sont l'objet dès leur apparition à Soubakagnandougou, un village étrange et funeste. La phrase, « Les intrus ne pouvaient être que coupables »<sup>325</sup>, fait de

---

<sup>322</sup> Martin, Jean-Pierre, *Eloge de l'apostat. Essai sur la vita nova*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2010, p. 49.

<sup>323</sup> Diop, Papa Samba, *Archéologie littéraire du roman sénégalais. Écriture romanesque et cultures régionales au Sénégal (Des origines à 1992), t. 1 : De la lettre à l'allusion*, op. cit., p. 287.

<sup>324</sup> Kone Amadou, *Jusqu'au seuil de l'irréel*, Abidjan, Nouvelles Editions Ivoiriennes, 1996 (1<sup>e</sup> éd.), 1997 pour la présente édition.

<sup>325</sup> Kone, Amadou, *Jusqu'au seuil de l'irréel*, op. cit., p. 19.

ces deux personnages de véritables boucs-émissaires. D'ailleurs, l'itinéraire de Karfa est ponctué d'événements malheureux : il perd sa femme et son fils, tous deux tués par des sorciers. Ainsi traîne-t-il avec lui, comme l'indique la clause du récit, « son tragique destin »<sup>326</sup>.

#### - *L'Avant-gardiste*

L'avant-gardiste fait défaut à l'équilibre du groupe. Son écart par rapport à la norme qui structure l'idéologie représente une véritable menace pour la survie et l'efficacité du groupe. C'est pour cette raison que la sanction est souvent plus sévère pour lui que pour le bouc émissaire qui, comme nous l'avons vu, est fautif à son corps défendant (Karfa, Zahra, Fatima). Parmi les avant-gardistes, nous pouvons citer deux exemples : le Fou dans *L'Aventure ambiguë*<sup>327</sup>, Giambatista viko dans *Giambatista Viko ou le viol du discours*<sup>328</sup>, Moha dans *Moha le fou Moha le sage*<sup>329</sup> et Magamou dans *La Plaie*<sup>330</sup> sont des avant-gardistes parce qu'ils croient au progrès. Et cet attachement aux idées progressistes apparaît comme une véritable bravade aux yeux des conservateurs.

Le personnage du Fou fait emblème au progressisme aussi bien dans *L'Aventure ambiguë* que dans *Moha le Fou Moha le sage* ; sa marginalité le voue à l'exclusion de la communauté. Pour celle-ci, il a perdu la raison et tout ce qu'il dit n'est pas pris en compte. Il est, dans le roman de Cheikh Hamidou Kane, l'exemple de l'échec de l'hybridité culturelle. D'ailleurs, sa folie peut être perçue comme un doux supplice, car c'est la condition sans laquelle sa réintégration au groupe est impossible.

Giambatista Viko l'est aussi, d'une certaine manière. Effectivement, pour être admis dans la communauté et être en phase avec le discours des Anciens, il doit recycler son savoir en passant par « les couvents de culture », lieux qui constituent les étapes de sa réintégration au sein du corps social.

Par ailleurs, il y a Moha. Celui-ci meurt parce qu'il fragilise l'idéologie des plus forts au profit des faibles. D'ailleurs, on lui affuble l'étiquette de « fou » non pas parce qu'il a

---

<sup>326</sup> Kone, Amadou, *Jusqu'au seuil de l'irréel*, op. cit., p. 142.

<sup>327</sup> Kane, Cheikh Hamidou., *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, préface de Vincent Monteil, 1961.

<sup>328</sup> Ngal, Georges, *Giambatista Viko ou le Viol du discours*, Paris, Hatier, 1975, L'Harmattan, pour la présente édition, 2003, p. 126. L'errance de Viko dans « l'immense propriété du couvent » peut être qualifiée comme le supplice qui acte le processus de réintégration du personnage au sein de la communauté des « savants » africains.

<sup>329</sup> Ben Jelloun, Tahar, *Moha le fou Moha le sage*, Paris, Seuil, « Points », 1978.

<sup>330</sup> Fall, Malick, *La Plaie*, Paris, Albin Michel, 1967.



perdu le sens des réalités, mais parce qu'il est bien trop lucide et sait qu'il incommode les hommes de pouvoir. Sa mort apparaît donc comme la solution nécessaire pour éviter la révolte des plus faibles.

En s'attardant davantage sur Magamou qui, du fait de son avidité pour l'humanité, est progressiste, nous pouvons constater l'âpreté de la sanction infligée aux marginaux.

Au lieu d'avancer vers eux, Magamou reculait, élargissant le fossé qui le séparait de ses semblables. Il avait peur, à présent, de ces hommes si différents de lui. Il remarqua que leurs mimiques, il fallait qu'il les réétudiât ; leur langage, qu'il le réapprît. Tout un code de vie était à déchiffrer. [...]

Au bout d'une heure d'exercices couronnés de minces succès, il fonça résolument vers le groupe le plus proche. Il attendit, anxieux.

Nul ne se souciait de sa présence [...]<sup>331</sup>

Magamou, par sa plaie à la cheville, est différent des autres. Mais cette différence n'incommode guère l'équilibre communautaire. C'est, en revanche, la disparition de cette marque qui le rend préjudicialement différent, causant par la suite sa rupture avec ses semblables. Ignoré, considéré comme mort, Magamou connaît une solitude bien pis encore que lorsqu'il avait la plaie. Ce signe distinctif qui semblait faire de lui une sorte d'ombre de l'humanité devient la norme qui justifiait son appartenance à cette communauté de personnes. En cela, il devient une plaie pour toute la société ; le fait d'avoir changé son état le réduit à l'insignifiance totale : il est désormais méconnaissable. C'est du reste cet élargissement de la distance entre lui et la communauté qui l'oblige à s'entailler la cheville pour y être à nouveau admis. Notons que la marginalité d'un individu par rapport à son groupe est fautive en soi, quelle qu'en soit la raison ; la loi du groupe, qui prend nom d'hypoculture chez Papa Samba Diop, prime sur celle de l'individu. L'expérience de Magamou est à ce titre révélatrice du caractère tragique du personnage, dont le *pathos* est le principe structurant.

#### - *L'hybride*

Les personnages hybrides n'ont pas un avenir reluisant dans un univers où domine un *ethos* communautaire ; ils ne sont donc pas admis par le groupe, parce qu'ils ne sont pas identifiables : c'est ce défaut d'ancrage qui fait d'eux des êtres hybrides. Tels les personnages qui commettent l'*hybris*, les personnages hybrides s'exposent au châtement, du fait de leur différence préjudiciable. Celle-ci, apparaissant comme une violence faite à la cohésion du

---

<sup>331</sup> Fall, Malick, *La Plaie*, op. cit., p. 162.

groupe, les rend défectueux et « asociaux ». C'est à ce titre qu'ils sont mis en cause par l'ensemble du corps social qui ne les reconnaît plus. Ils sont désormais considérés comme des bâtards, des étrangers, voire des étrangetés. Ils sont donc destinés à disparaître et ne peuvent rien contre cela. Fama en est un des exemples : « Parfois [Fama] pensait à la force qui le sollicitait, qui l'a amené à montrer des témérités de verge d'âne qui l'ont plongé dans ce trou [...] Pourquoi tant d'entêtement ? Parce que Fama suivait son destin. Les paroles de Balla n'ont pas été écoutées parce qu'elles ricochaient sur le fond des oreilles d'un homme sollicité par son destin, le destin prescrit au dernier des Doumbouya »<sup>332</sup>. Tout comme Okonkwo, le héros principal du *Monde s'effondre*<sup>333</sup> de Chinua Achebe, Fama voit son monde s'ébranler progressivement. A ce titre, il serait peut-être convenable de considérer ce type d'hybride comme un bâtard civilisationnel<sup>334</sup>, car sa « pureté » est remise en cause par le monde qu'il voit surgir au lendemain des indépendances. Il porte tout de même la tare du préjudice : sa différence par rapport au nouveau monde. Cette différence est caractérisée par son archaïsme : il ne parviendra d'ailleurs pas à adhérer au modèle nouveau. C'est, en revanche, Salimata qui parviendra à faire une bonne synthèse des deux modèles : en adoptant le nouvel ordre socio-politique, elle s'adapte, plus aisément que Fama, à la vie citadine.

Pour autant, il ne serait pas judicieux de ranger tous les hybrides dans la catégorie des personnages tragiques. Nous prendrons un cas patent : Mélédouman, personnage de *La Carte d'identité* de Jean-Marie Adiaffi<sup>335</sup>.

Il est difficile de classer Mélédouman parmi les personnages tragiques ; même si son parcours semble l'en rapprocher, son hybridité n'est pas préjudiciable. Arbitrairement arrêté pour des problèmes d'« identité », il peut être considéré comme un avant-gardiste à cause de son discours. Son errance traduit une volonté de réappropriation identitaire ; il n'est de nouveau accepté par la communauté – blanche surtout, et noire par métaphore – qu'après avoir effectué un parcours initiatique. Kakatika n'est en fait qu'un prétendu idéologue dont la logique argumentative illustre la vulnérabilité philosophique de l'Occident, ce d'autant que le propos final de Mélédouman l'amène à redéfinir son système idéologique, par conséquent, à capituler :

---

<sup>332</sup> Kourouma, Ahmadou, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, « Points », 1970, p. 168.

<sup>333</sup> Achebe, Chinua, *Le Monde s'effondre*, Paris, Présence Africaine, 1973.

<sup>334</sup> Bâtard civilisationnel : nous estimons que Fama est un « bâtard civilisationnel » parce qu'il est en prise avec deux civilisations qui le regardent comme un étranger et comme un apostat. Le modèle ancien ne le reconnaît plus – il sera mordu par son totem le caïman – et son archaïsme fait obstacle à son intégration dans le nouvel ordre social que lui imposent les indépendances. Dans la catégorie des bâtards civilisationnels, nous pouvons associer Okonkwo et Samba Diallo.

<sup>335</sup> Adiaffi, Jean-Marie, *La Carte d'identité*, Paris, Hatier, 2002 (1<sup>e</sup> éd. 1980).

Vous voudrez bien accepter mes excuses, [...], mais je ne sais pas pourquoi je n'ai pas vu ce qui était sous mes yeux, pourquoi je ne suis pas allé au bout de mon hypothèse. Vous n'êtes pas un vulgaire paysan, vous n'êtes pas comme les autres.<sup>336</sup>

La force ou le triomphe idéologique de Méléoudouman apparaît très clairement dans ce passage. Le commandant de cercle, dont l'arrogance et la suffisance constituaient la force, se dévoile à la fin du récit sous un autre visage, celui d'une humilité désormais marquée par le bon sens.

Ce qui fait la différence dans cette œuvre, c'est la finesse de Jean-Marie Adiaffi. Elle réside dans la stratégie argumentative qu'il emploie. Il a en effet recours à un raisonnement par l'absurde, cela pour montrer la fragilité des hypothèses fondées sur des idées reçues développées par l'administration coloniale. Les pérégrinations de Méléoudouman sont, certes, une torture, mais sont loin d'en faire un personnage foncièrement tragique car elles mettent le malentendu en relief pour mieux exposer les résolutions auxquelles le narrateur veut faire parvenir le lecteur. Dans ce roman, il n'y a donc pas de véritable « différence préjudiciable » qui vaille l'excommunication ou la mort du personnage, comme c'est le cas du personnage hybride (Okonkwo, Aldo<sup>337</sup>) absolument considéré comme un apostat.

Cette typologie interne au personnage tragique n'est pas rigide pour autant ; la frontière entre les uns et les autres peut se révéler poreuse ; on peut effectivement retrouver un même personnage dans les trois catégories, même si sa fonction rhétorique est définie par l'épaisseur du questionnement que la lecture met au jour. Nous en prendrons pour preuve le personnage de Samba Diallo. Celui-ci peut en effet faire partie de la catégorie des personnages hybrides et être aussi considéré comme un avant-gardiste<sup>338</sup>.

Pour récapituler, nous dirons que parce qu'il est en rupture de ban avec le corps social ou familial, le personnage tragique est fondamentalement préjudiciable, donc coupable d'être différent. Tout le tragique de sa situation, par rapport à l'idéologie, va consister ou du moins consiste-t-il souvent dans la restauration d'un équilibre menacé ou rompu. Mais pourquoi

---

<sup>336</sup> Adiaffi, Jean-Marie, *La Carte d'identité*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>337</sup> Gracq, Julien, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1989. Aldo est hybride parce qu'il est, de par son regard, ce qui relie un fâcheux passé, un présent exsangue et un avenir incertain. Sa relation avec Vanessa Aldobrandi, fille de l'ennemi, fait de lui un apostat.

<sup>338</sup> Kane, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, *op. cit.*, pp. 184-187. Il s'agit du chapitre IX. Le rôle du fou consiste à éviter que Samba Diallo devienne comme lui, un homme sans identité. C'est pourquoi il lui demande instamment de prier. En posant cet acte, l'héritier du maître Thierno aurait sauvé le pays des Diallobés. Mais son entêtement à ne pas réagir aux aspirations du fou cause sa mort. Samba Diallo est un avant-gardiste par son parcours, mais aussi par son éloignement des valeurs fortes du pays des Diallobés. Il était de ce fait un contre-exemple aux yeux du fou – « Je n'accepterai pas, seul de nous deux, de pâtir de ton éloignement. Je n'accepterai pas. Non. » (p. 187) – et la seule solution était de le tuer.

doit-il mourir physiquement ou symboliquement ? Telle est la question légitime que le lecteur peut se poser.

La réponse que nous pouvons formuler, à l'issue de cette section, permet de montrer que la punition qui se traduit par l'excommunication ou la mort consiste à éviter des précédents. Il s'agit effectivement d'éviter toute outrecuidance qui viserait à bousculer l'ordre normal des choses, de peur qu'il y ait des imitateurs. L'austérité des sanctions traduit aussi bien une certaine froideur due à la radicalité idéologique qu'un certain puritanisme honni par les personnages épris de liberté. Le lecteur, ce spectateur qui est, pour reprendre l'expression de Michel Meyer, « la passion qui se dédouble »<sup>339</sup>, est donc invité à partager l'expérience des personnages.

Il est un autre élément important que nous tenons à souligner avant de fermer cette section, c'est le corps de la femme dans les romans de Ben Jelloun. Il fait l'objet d'un double traitement, lequel rend bien compte de la conflictualité propre au tragique. Il est effectivement objet de fascination et de mépris.

Objet de fascination, et partant de plaisir, le corps féminin est réduit à ses métonymies, à savoir « cuisses », « bas-ventre et seins ». En fait, ces parties intimes du corps féminin ne sont là que pour évoquer le désir ou l'acte sexuel. Il s'agit là d'une réification de la femme ; celle-ci, par le regard que l'homme pose sur elle, devient une femme-objet, réduite à la fonctionnalité exclusive que lui assigne une société dominée par l'idéologie machiste : procréation et satisfaction sexuelle de l'homme. De ce point de vue, il apparaît que la femme n'est pas considérée comme un être humain, encore moins comme une individualité, puisqu'elle n'a aucune identité. Et parce qu'il n'est fait aucun cas de son visage dans le roman – alors que son sexe et tout ce qui fait allusion au plaisir que son corps peut procurer alimentent la narration – montre une volonté manifeste de n'en faire qu'un instrument. Il n'est donc guère étonnant de voir que l'inconnu qui commet le viol à l'égard de Zahra ne cherche pas à voir le visage de sa victime ; il est plus attiré par quelques parties de son corps qui le mettent dans un état d'extase quasi-mystique.

Toutefois, le plaisir sexuel reste, dans certains romans de Ben Jelloun, lié au mépris. La violence de l'acte sexuel atteste le mépris du corps féminin, même si le Consul est le seul qui, comme nous l'avons souligné dans l'analyse portant sur l'*ekphrasis*, lui accorde de l'importance. La malédiction attachée à cet objet de plaisir aura d'ailleurs raison de lui. Ce dernier l'abandonnera en lui laissant un mot sur une feuille de papier, en guise d'adieu.

---

<sup>339</sup> Meyer, Michel, *Le Philosophe et les passions*, op. cit., p. 274.

Enfin, le patriarce dans *Moha le fou Moha le sage* n'en fait pas moins. Aussi bien pour lui que pour les autres, ce qui importe c'est ce que peut procurer le corps de la femme : le plaisir. C'est pourquoi, il triture à volonté le corps de la négresse Dada à qui il rend rituellement des visites nocturnes, pour assouvir ses appétits sexuels. Ce qui manifestement relève du mépris ici, c'est le fait qu'il se dérobe après avoir obtenu satisfaction, sans chercher à savoir si le plaisir a été partagé par la femme. Le patriarce a, comme le dirait l'écrivain public, « une volonté d'oiseau »<sup>340</sup>.

Cette conception duelle du corps féminin qui traverse le discours romanesque, notamment chez Tahar Ben Jelloun, met en relief l'incohérence de l'idéologie phallogocentrique dont l'hypocrisie est le ferment. Les personnages tragiques montrent au lecteur la duplicité du système qui les condamne et la consistance précaire de leur identité. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que Zahra, personnage tragique par excellence dans notre corpus, se définit comme un « sac à sable ».

Ainsi, en exposant le corps, qui est un élément universel et donc commun à l'orateur et à son auditoire, la narration consiste ici à raccourcir toute distance, supposée ou réelle, susceptible de séparer le narrateur de son narrataire, par conséquent du lecteur. Celui-ci est sollicité comme un partenaire, un *alter ego* idéalisé, à partir duquel le narrateur ou le personnage peut se regarder, comme dans un miroir. Toute la communication sur fond de *pathos* des personnages participe donc de l'éradication de la morale dans la conscience du lecteur, cet autre à qui l'on ressemble et avec lequel une connivence peut s'établir. L'absence de morale l'engage à une sorte de réserve ou de complicité qui l'empêcherait de porter de jugements de valeur. Comme modalité communicative, le personnage tragique indifférencie subtilement le rapport entre l'énonciateur et l'énonciataire dans *La Nuit sacrée* de Ben Jelloun. L'interaction est déjà moins mécanique, donc plus souple qu'avec le personnage idéologique ou dogmatique.

Cependant, avec le personnage figuratif, par la médiation duquel se déploie une des modalités de la communication romanesque, la stratégie argumentative devra consister en une interaction plus flexible qu'avec les personnages idéologique et tragique. C'est ce que nous nous attellerons à démontrer dans la section suivante.

---

<sup>340</sup> Ben Jelloun, Tahar, *L'Ecrivain public*, op. cit., p. 27. Cette expression qualifie l'attitude du mari de Zineb. En effet, par son incapacité à séduire une femme et à lui faire accéder à la jouissance sexuelle, il est le prototype même de l'égoïsme et de la suffisance malade des hommes. Le narrateur est du reste avare d'éloges à son sujet. D'après le portrait qu'il en a fait, ce bijoutier serait un mâle avec lequel aucune femme de Fès ne voudrait partager sa couche.

### 5. 3. Personnage figuratif

Le figuratif est un concept nomade. D'abord en art, il renvoie à un mode de représentation picturale du réel. En sémiotique, son sens s'enrichit et se complexifie. Nous n'allons pas nous attarder sur sa complexité, mais nous retiendrons deux définitions qui nous acheminent vers la conception rhétorique de la figurativité.

La première définition sémiotique du figuratif, c'est Denis Bertrand qui nous la donne :

Les textes figuratifs sollicitent une forme de rationalité particulière qui est d'ordre analogique et non pas déductif. L'adhésion du lecteur procède pour ainsi dire de manière latérale : il suffit de songer au fonctionnement de la parabole (évangélique ou non) dont le signifié figuratif est là pour délivrer un message abstrait, spirituel ou théorique, qui ne peut emprunter pour se dire et être compris qu'un support langagier concret : une histoire de semences par exemple, ou de fils prodige.<sup>341</sup>

Il apparaît que le figuratif, tel un discours dont le mode opératoire est l'analogie, recèle un sens excédentaire qui se tapit dans la forme. L'analogie, au contraire de la déduction qui permet de tirer des conclusions en s'appuyant sur des faits extérieurs au langage, permet au lecteur d'interroger la forme d'un contenu discursif pour faire sourdre la profondeur sous-entendue. A ce titre, l'allusion à la parabole est éclairante, car elle fait de l'énoncé figuratif un véritable condensé de figures, au sens rhétorique du terme.

La deuxième définition sémiotique du figuratif que nous pouvons retenir est celle qu'énonce Greimas : « La figurativité n'est pas une simple ornementation des choses, elle est cet écran du paraître dont la vertu consiste à entrouvrir, à laisser entrevoir, grâce ou à cause de son imperfection, comme une possibilité d'outre-sens. »<sup>342</sup>

Cette approche greimassienne du figuratif ou de la figurativité du langage renforce, sinon explicite celle de Denis Bertrand. Le figuratif y apparaît comme une « figure » ou une idéologie que la lecture est amenée à parfaire, puisque la forme qui lui est assignée dans le discours n'a pour seule vertu que de faire de l'interaction langagière l'espace de production des tropes<sup>343</sup>, c'est-à-dire des vérités alternatives ou métaphoriques.

---

<sup>341</sup> Bertrand, Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000, p. 98.

<sup>342</sup> Greimas, Algirdas Julien, *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987, p. 78.

<sup>343</sup> Meyer, Michel, *Rhétorique*, *op. cit.*, p. 72. Le langage figuratif, selon Meyer, donne lieu à la métaphorisation des réponses. De la sorte, la réponse figurative apparaît comme une question qui amène le lecteur à trouver ce que Greimas appelle « l'outre-sens ».

Ainsi, penser figurativement le personnage permet d'envisager, d'un point de vue rhétorique, l'idéologie sur le mode de l'interrogativité<sup>344</sup>. Autrement dit, le personnage figuratif, dont l'itinéraire est plutôt caractérisé par la résistance aux réponses définitives, consiste non seulement à mettre en évidence le rapport problématique qu'il entretient avec l'idéologie ambiante, mais également à laisser entrevoir la dynamique des lectures qui s'opèrent sous sa médiation.

Le personnage doit sa figurativité à son côté résolument marginal par rapport à la norme idéologique dénoncée dans le récit. Comme nous l'annoncions dans l'introduction de ce chapitre, il en actualise la défaite. Par opposition au personnage doctrinaire (ou endoctriné) qui a une conception rigide du réel et fait la promotion d'une logique monolithique, le personnage figuratif interroge les certitudes et montre leur caractère problématique. En fait, ce n'est que dans sa dynamique énonciative et sa propension à ébrécher la linéarité du récit qu'il est définissable.

En effet, par sa médiation, le personnage figuratif accorde au lecteur une souplesse interprétative et lui offre l'occasion de soulever des questions que l'idéologue aurait laissé en suspens : en ayant focalisé son objectif sur la réduction de la distance entre les membres du corps social et l'idéologie, ce dernier n'a fait qu'empêcher la remise en question ou la critique de ses idées, limitant ainsi la marge de manœuvre du lecteur.

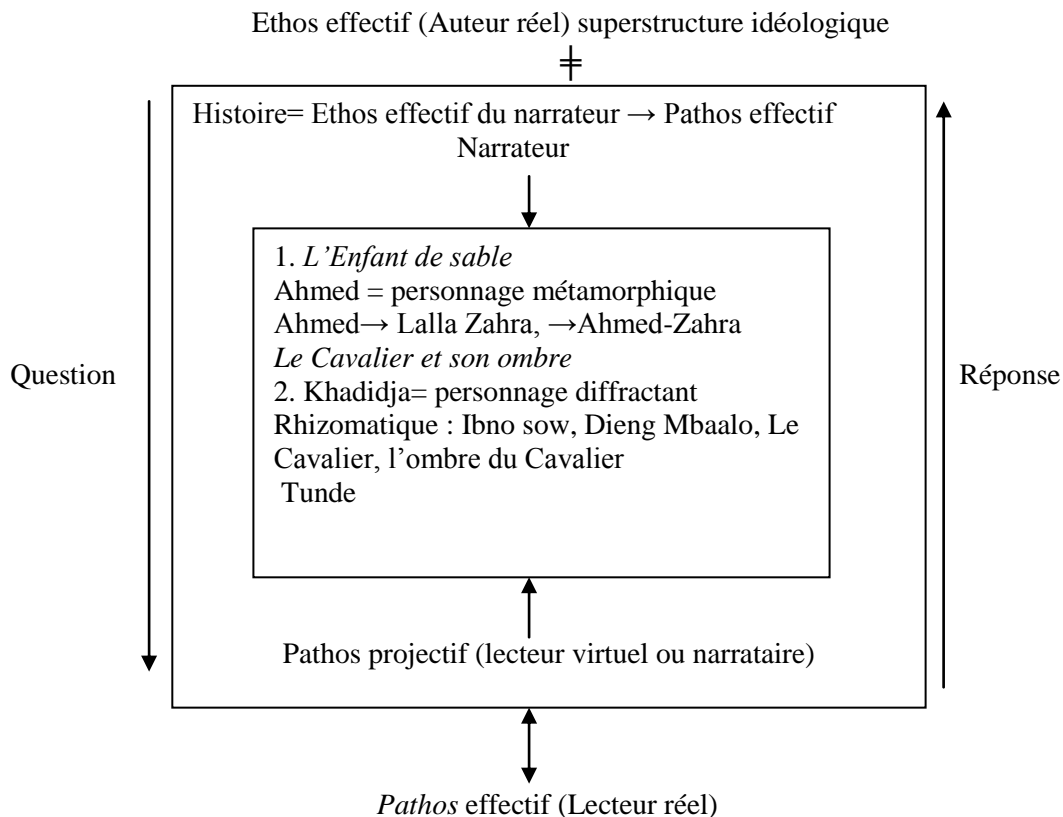
A la différence du personnage tragique qui est plus proche de lui, mais limité par le préjudice dont il est l'objet, le personnage figuratif est, si l'on ose dire, idéologiquement « libre ». Tel un libre penseur, l'exceptionnalité est ce qui constitue sa norme ; et le refus d'une rigidité idéologique, quelque forme qu'elle puisse prendre ou avoir, est ce qui le caractérise foncièrement. Ce personnage ne se sent coupable de rien : comme le personnage tragique, c'est un révolté ; mais il surpasse ce dernier par sa capacité à pousser la révolte jusqu'à ses limites, c'est-à-dire la révolution. Révolté, son indignation le met en conflit avec l'appareil idéologique qu'il critique sans se faire écraser ; révolutionnaire, il inaugure un discours qui plonge les dogmatiques dans la confusion, tout en ouvrant la trappe dressée par ces derniers.

---

<sup>344</sup> L'interrogativité ou le primat du questionnement est, selon la conception de Michel Meyer, le niveau le plus important du figuratif, par conséquent du fictionnel. Sous ce mode, le personnage devient cet espace discursif où s'énonce le questionnement sur la norme idéologique, pour faire place à un second niveau de lecture qui, pour ainsi dire, devient un entrelacs de signes, un processus de métaphorisation. Autrement dit, l'interrogativité actualise le procès de la norme. Il ne s'agit nullement de son éviction, mais de son déplacement ou de sa métamorphose.

Dans notre corpus, ce sont essentiellement *L'Enfant de sable* et *Le Cavalier et son ombre* qui accordent à ce personnage une place importante. C'est après avoir observé attentivement le tableau ci-dessous que nous pourrions avoir une lisibilité préalable de son envergure dans chaque récit.

TABEAU 8 : MEDIATION DU PERSONNAGE FIGURATIF



Ahmed comme Khadidja sont des artéfacts, des faits ou effets de langage ; scènes investies par le discours fictionnel, ces « hommes-récits »<sup>345</sup>, selon l'appellation de Todorov, sont par excellence des figures de l'indocilité. Il semble inutile de préciser que le titre de ces deux œuvres atteste déjà cette indocilité. Comme nous l'avons souligné, toute la narration est un récit qui va à contre-courant, et ce, au détriment d'une conception unique de l'identité d'Ahmed dans *L'Enfant de sable*. D'ailleurs, tout ce qui est dit à son sujet s'effrite comme du sable ; bien plus, l'ensemble du récit ne révèle que l'incompétence de chaque narrateur à s'imposer comme voi(e)x absolue. Cela va sans dire, il s'agit d'un véritable démantèlement idéologique. Boubacar Boris Diop n'en fait pas moins dans *Le Cavalier et son ombre*. Dans

<sup>345</sup> Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose, choix suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, « Points », 1971 (1<sup>er</sup> éd.), 1978, pour la présente édition, p. 31.



cette œuvre, le personnage de Khadija apparaît comme un personnage foncièrement indocile, le prototype même du libre penseur : elle est fantaisiste, ne recule devant rien et défie l'appareil idéologique, à ses risques et périls.

Le *tableau 8* nous montre qu'Ahmed est un personnage métamorphique ; c'est du moins ce qu'illustrent les bifurcations que prend le récit de son histoire. Par ailleurs, les micro-récits qui en découlent, comme une coulée de lave qui embrase tout sur son passage, ne vont donner lieu qu'à une identité éruptive et récalcitrante à toute saisie.

Personnage troublant par l'incertitude du discours qui tente de le nommer, Ahmed apparaît aux yeux du lecteur comme un personnage spéculaire<sup>346</sup>, en proie aux multiples interprétations. Aussi, la polyfocalisation, qui ressortit bien à la rivalité narrative, permet de définir ce type de médiation comme une négociation complexe où le jeu interactif de la lecture devient plus énergique, où la signification relève plus de la contingence que de l'évidence. Dans cet univers partagé entre le réel et le virtuel, conteur et auditoire intervertissent leur statut, rendant ainsi moins aisée la tâche du lecteur virtuel (*pathos projectif*), et par conséquent celle du lecteur empirique (*pathos effectif*). Ici, la certitude devient un sol mouvant et la fable fait figure de paravent de la vérité. C'est cette logique qu'intègre Khadija, cette Shéhérazade des temps modernes qui conjure la tragédie de l'histoire africaine, par le biais de la fiction narrative.

En fait, Khadija se diffracte dans le récit ; sa prestance domine tellement celui-ci qu'il est possible de repérer les personnages qui en sont les ramifications ou les satellites. Nous avons en effet, par ordre d'apparition, Ibno Sow, Dieng M'Baalo, Slimang Kamara, Le Cavalier, l'ombre du cavalier et Tunde. Ces personnages figuratifs, que nous verrons par le menu, épaississent l'incompressibilité, voire l'élasticité de Khadija. En se greffant sur elle, ils se donnent à lire comme ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari appellent une « multiplicité immédiate et quelconque de racines secondaires qui prennent un grand développement »<sup>347</sup>. Dans cette perspective, il ne paraît pas hasardeux de considérer Khadija comme un personnage « rhizomique »<sup>348</sup>. Elle est ainsi perçue parce qu'elle se diffracte ou se dissémine en plusieurs personnages secondaires, lesquels constituent des

---

<sup>346</sup> Lire Dallenbach, Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, p. 15. Ahmed doit son caractère spéculaire par l'effet que produit son identité sur l'auditoire. Composé de plusieurs conteurs, l'auditoire tel qu'il est présenté dans *L'Enfant de sable* ne fait que refléter l'identité éparse d'Ahmed. Comme lui, les auditeurs et les conteurs deviennent, par le jeu de miroir, des identités problématiques.

<sup>347</sup> Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, « Critique », 1980, p. 12.

<sup>348</sup> Glissant, Edouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 31. Le personnage figuratif est dit rhizomique parce que, à la manière d'un rhizome, son « identité n'est plus toute dans la racine, mais aussi dans la Relation ».

paramètres argumentatifs qui donnent la mesure de sa lisibilité, dont la feinte est le maître-mot.

Assurément, nous pouvons convenir que c'est la gravité du problème posé qui justifie le choix de la polyphonie comme mode de construction du personnage figuratif. Et le lecteur réel, confronté à un tel personnage, devient à son tour un programmeur de signes, par le filage de la métaphore textuelle. C'est précisément à ce niveau de lecture que la Relation, au sens glissant du terme, devient possible. En effet l'univers problématique qu'actualise le personnage devient le lieu de connexion discursive fluide entre lecteur et narrateur, le lieu où se structure une espèce de « tout-monde »<sup>349</sup> excluant toute hégémonie interprétative. Cet univers des utopies, partant, des apaisements n'est rien d'autre que la fable. A ce sujet, les propos de Lat-Sukabé nous donnent un éclairage intéressant :

Khadidja, elle, ne se sentait à l'aise que dans les positions extrêmes. Elle avait la ferme intention de tout détruire sur son passage. Cependant, comme cela arrive souvent heureusement, sa machine lui échappa des mains et sans trop bien savoir ce qui l'y avait poussée, elle mit de la grandeur et l'espoir dans la fable. Voici Le Cavalier et son ombre, dans lequel Khadidja, au début, interpelle directement son invisible auditeur.<sup>350</sup>

La fable, parce qu'elle est une parole de l'utopie et d'une Histoire résolument modulable, ne s'accommode pas des vérités toutes faites. En fait, sa vérité est erratique, voire fluctuante. Et cela, Khadidja, témoin parjure et foncièrement libre dans sa manière de concevoir l'Histoire, en est un des échos, sinon le parfait représentant de cette catégorie de personnage. Sandrine Bessora, dans son roman *Et si Dieu me demande, dites-lui que je dors* l'illustre aisément. En effet, Angélique se fait l'écho de Khadidja lorsqu'elle attaque la conception fataliste que Clarinette a de l'Histoire. Elle lui dit fermement les propos suivants : « Il n'y a pas d'Histoire, Clarinette, sans utopie. Vous n'aurez pas d'avenir, sans utopie. »<sup>351</sup> Angélique et Khadidja sont manifestement en phase ; elles estiment que l'Histoire de l'Afrique ne peut se penser autrement que par la culture du rêve ou de l'utopie. Et la fable du cavalier, c'est l'Histoire en mouvement, la fluctuation de la pensée ou la culture de l'espérance. Face à la fatalité à laquelle une certaine philosophie occidentale a condamné l'Afrique, il faut se reconstruire. Mais comment cela serait-il possible ? Selon Khadidja et Angélique, c'est narrativement que la reconstruction identitaire doit se faire.

---

<sup>349</sup> Glissant, Edouard, *Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1993, p. 18. Le « tout-monde » est l'observatoire à partir duquel Glissant propose de « voir et d'imaginer le monde. » Il n'y a pas, dans cet espace, de paroles qui puissent avoir l'exclusivité interprétative, car tout se construit avec et par rapport à l'Autre.

<sup>350</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., pp. 117-118.

<sup>351</sup> Bessora, Sandrine, *Et si Dieu me demande, dites-lui que je dors*, Paris, Gallimard, « Continents Noirs », 2008, p. 133.

En fait, c'est parce qu'il ne s'agit plus, comme le disait La Grande Royal, d'« apprendre à mieux lier le bois au bois »<sup>352</sup>, c'est-à-dire maîtriser les techniques modernes ; il s'agit encore moins de « l'art de vaincre sans avoir raison »<sup>353</sup>, c'est-à-dire la rhétorique, la maîtrise de la rationalité discursive occidentale. Il s'agit en revanche, pour Khadidja, de réinvestir le *logos* et de déployer un nouvel ordre du discours dont la fable serait le principe générateur. A ce titre, « *Le Cavalier et son ombre* », récit qui plonge la conteuse et son auditeur dans un monde virtuel, fait perdre à l'histoire ses accents normatifs.

Sans doute la communication cesse-t-elle d'apparaître, dans ce cas précis, comme la recherche d'un compromis à tout prix ; car la médiation devient une collaboration toujours dynamique où le lecteur est vivement sollicité comme co-énonciateur de l'histoire. La flèche à deux directions, située au niveau du lecteur réel, montre bien qu'il y a rétroactivité de la lecture. D'ailleurs, tous les personnages figuratifs, écho de Khadidja dans *Le Cavalier et son ombre* et de ceux présents dans *L'Enfant de sable*, en donnent l'illustration. C'est ce que nous traduisons dans le tableau comparatif ci-après :

TABLEAU 9 : LECTURE COMPARATIVE DE LA MEDIATION DU PERSONNAGE FIGURATIF

Roman	Personnages figuratifs	Force figurative
<i>La Virgen de los sicarios</i>		Figurativité très faible ↓
<i>La Nuit sacrée</i>	Zahra	Figurativité moyenne →
<i>L'Enfant de sable</i>	Ahmed (Lalla Zahra, Ahmed-Zahra)	Figurativité forte ↗
<i>Le Cavalier et son ombre</i>	Khadidja, Silimang Kamara, Tunde, Le Cavalier, Dieng Mbaalo	Figurativité très forte ↑

Dans ce tableau, comparativement aux deux précédents, il y a un grand vide dans le roman de Vallejo, notamment dans la colonne des personnages figuratifs. Cela est effectivement révélateur de la stratégie argumentative médiée par le personnage dans chaque œuvre. La figurativité très faible dans le roman de Vallejo suggère une minoration de l'activité interprétative du lecteur, ce faisant il donne à voir une pression normative assez forte qui apparaît au travers du personnage principal ou d'une partie importante des personnages du

<sup>352</sup> Kane, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, op. cit., p. 43.

<sup>353</sup> *Idem*, p. 47.

roman. Dans *La Virgen de los sicarios*, il y a une absence totale des personnages figuratifs : la quasi-totalité des personnages sont donc des archétypes idéologiques.

La force figurative du personnage commence à se dessiner dans *La Nuit sacrée* où le *pathos*, modalité qui gouverne le personnage, autorise une liberté au lecteur dans la construction du sens ; même si sa « coopération » est déjà importante dans ce roman, la souplesse qui lui est accordée reste quand même contrôlée : en fait, le but est de gagner sa sympathie. Le caractère tragique du personnage occasionne une construction métaphorique de la subjectivité du lecteur, dans la mesure où la sympathie peut susciter en lui une identification ou une indignation. Nous pouvons nous attarder sur certains personnages, pour mieux apprécier la modalité communicative qui en découle.

#### - *Ahmed*

La figurativité du personnage commence à se renforcer dans *L'Enfant de sable* et dans *Le Cavalier et son ombre*. Le premier roman met en scène un personnage à forte figurativité, un personnage dont la polyphonie est rendue par les voltiges narratives des différents conteurs. La turbulence des discours sur la « biographie » d'Ahmed, au lieu de lever l'équivoque sur son identité, ne fait que dresser le différend qui sépare les conteurs de leur auditoire. Le lecteur n'est pas en reste.

Toutefois, la condition d'Ahmed peut s'apparenter à celle du personnage tragique. En effet, l'hybridité qui en est la cause va donner libre cours à de multiples transformations de son histoire et de son identité. C'est à ce titre qu'on peut voir son identité changée : tantôt Ahmed-Zahra, tantôt Lalla Zahra ou encore Fatima, c'est davantage le caractère indécidable de cette identité qui fait de lui un personnage plutôt figuratif que tragique. Au sujet de l'identité équivoque de ce personnage, un passage nous donne l'éclairage suivant : « Ce personnage est une violence en soi ; son destin, sa vie sont de l'ordre de l'inconcevable. D'ailleurs on ne peut même pas s'en tirer par une pirouette psychologique. »<sup>354</sup> En effet, l'impuissance du « psycho-récit » dans *L'Enfant de sable* montre non seulement la difficulté de cerner les pensées du personnage, mais aussi l'impossibilité d'établir une norme extérieure à lui et susceptible d'anticiper ses actions ou de prétendre le définir. L'omniscience du narrateur est, de toute évidence, mise en échec. C'est pourquoi, il n'est guère étonnant de voir

---

<sup>354</sup> Ben Jelloun, Tahar, *L'Enfant de sable*, op. cit., pp. 159-160.

le narrateur, perdu dans cette identité pyramidale, se refuser à épiloguer davantage sur l'histoire de ce personnage atypique.

- *Khadidja*

Dans le roman de Boubacar Boris Diop, Khadidja apparaît particulièrement comme le personnage le plus figuratif. En effet, bien des personnages figurant dans le récit éponyme, « *Le Cavalier et son ombre* », ne sont rien de moins que des personnages spéculaires. En fait, ils sont, comme par un effet de miroir, des prolongements de la narratrice Khadidja. En cela, ils ne font qu'amplifier sa figurativité, partant la communication qu'elle présuppose. En examinant de plus près ces personnages figuratifs, nous pouvons voir en quoi ils sont les ombres de Khadidja. Nous verrons sans doute en quoi elle peut non seulement s'ériger en norme de lecture de ces personnages, mais également comment ceux-ci rendent plausible l'envergure des problématiques soulevées.

- *Silimang Kamara*

C'est un artiste, précisément un sculpteur. Si le récit ne semble pas lui accorder beaucoup de pages, il n'en influence pas moins la trajectoire ; d'ailleurs, Khadidja lui donne un rôle important dans son récit. Il joue un rôle symétrique au sien, car c'est de son art qu'advient la transformation des choses, et surtout de l'Histoire. Le récit reste assez ingrat sur ce qui peut le caractériser ; mais, c'est à partir des propos d'Aby Touré à Dieng Mbaalo qu'il nous est possible d'appréhender son caractère figuratif : « Ecoute-moi bien, Dieng Mbaalo : celui que j'ai vu assis sur ce fauteuil ne craint ni le bon Dieu ni le diable et il se moque de ton Président. C'est moi qui te le dis, le cerveau de cet homme n'est pas normal »<sup>355</sup>.

Dans l'étude du personnage idéologue, nous avons vu qu'Aby Touré veille au maintien de l'ordre idéologique en vigueur ; en veillant sur son mari, elle garantit le triomphe de la norme. Mais l'artiste, Silimang Kamara, l'inquiète par son insubordination ; d'où le fait qu'elle le présente comme un individu foncièrement libre. Sa désinvolture fait de lui un ennemi de la règle et de l'autorité, un obstacle pour la promotion de Dieng Mbaalo, et donc un bonheur impossible pour Aby Touré. Sauvegarder l'emploi de son mari, il n'y avait rien de plus normal.

---

<sup>355</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 129.

A l'instar de Khadidja, Silimang Kamara donnait libre cours à ses caprices d'artiste ; la « lubie », quelle que soit sa forme, est ce qui unit ces deux personnages. En sculptant la réalité à leur guise, ils constituent une menace. Et Aby Touré, platonicienne par sa défiance pour les artistes, en a conscience. Mais, cette fois, c'est la logique de l'artiste qui triomphe de celle du philosophe.

- *Dieng Mbaalo*

Il est l'un des personnages les plus importants du récit de Khadidja. Figuratif, comme Ahmed dans *L'Enfant de sable*, il est en proie à la métamorphose. Chaque histoire qui parle de lui en donne une version toujours différente. Fonctionnaire à la vie monotone, pour ne pas dire normée, Dieng Mbaalo jouit, grâce au récit, d'une seconde vie : il devient le Cavalier. Impétueux et insaisissable, il est un personnage en perpétuelle construction. A ce propos, la déclaration de l'artiste Silimang Kamara apporte un éclairage saisissant : « *J'ai tout misé sur le mouvement* »<sup>356</sup>. Cette parole de l'artiste est révélatrice de la dynamique qui va déterminer le cavalier. Celui-ci va traverser le temps, le dompter allègrement pour faire triompher la justice : c'est un personnage à multiples visages. D'ailleurs la narratrice reste avare de mots, quant aux informations relatives à son lieu de naissance. Ce qu'elle livre au lecteur comme informations reste improbable, car Dieng Mbaalo, le Cavalier, est donné guerrier sanguinaire et surnommé « *l'Homme-aux-mille-lances* »<sup>357</sup> ; c'est lui qui délivre la Princesse Siraa et le royaume de Dapienga de la terreur du monstre N'Kintri. Plus loin, dans le même vertige narratif, le nom « *L'Homme du Cro-Magnon* »<sup>358</sup> apparaît comme la « trace » laissée par Dieng Mbaalo : désigné sous le nom du joueur de kora, ce conteur mystérieux n'a de cesse d'élargir la distance qui sépare le lecteur de l'identité véritable de Dieng Mbaalo. Il est, sous le nom *L'Homme du Cro-Magnon*, comme Khadidja et Silimang Kamara, un fabricant de fictions, un faiseur de « métaphores ambiguës », selon ce que dit Lat-Sukabé au sujet de la conteuse du « Cavalier et son ombre ».

Ainsi, qu'il soit le Cavalier, l'ombre de Khadidja ou sa propre ombre, Dieng Mbaalo est un personnage protéiforme qui se soustrait à toute lecture univoque ; toujours en mouvement, il peut être appréhendé comme un amas de lettres frénétiques tracées par Khadidja ; il peut davantage être considéré, pour citer les termes de Lat-Sukabé, comme une

---

<sup>356</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 131.

<sup>357</sup> *Idem*, p. 141.

<sup>358</sup> *Ibidem*, 151.

« écriture hésitante, crispée et s'efforçant de demeurer dans le noir. Un être saisi par le doute. »<sup>359</sup> Rien n'est rassurant pour le lecteur réel, car la structure du langage qui façonne le personnage affole son acte.

Il ne serait pas exagéré de dire que, dans *Le Cavalier et son ombre*, l'écart idéologique est quasiment incommensurable, au demeurant, plus qu'il ne l'est dans les autres œuvres du corpus. Le doute, ou peut-être le questionnement qui caractérise le personnage, en est la preuve. Il suffit de constater le triomphe du personnage figuratif sur le personnage idéologue pour s'en rendre compte. Le tableau ci-dessous nous permet de le vérifier.

TABLEAU 10 : LE TRIOMPHE DE L'ART SUR L'IDEOLOGIE

Phase 1 : Couple antithétique	Phase 2 : Triomphe de l'art
Lat-Sukabé VS Khadidja	Khadidja → Lat-Sukabé
Dieng Mbaalo VS Silimang kamara	Silimang Kamara → Dieng Mbaalo
Aby Touré VS Dieng Mbaalo	Dieng Mbaalo

La lecture de ce tableau nous permet, en effet, d'observer que le récit met en exergue le conflit entre deux systèmes, sinon deux manières de concevoir l'Histoire : l'une rationnelle, donc dogmatique (c'est ce qu'illustre la « phase 1 ») et l'autre artistique, donc figurative ou métaphorique (la « phase 2 »). Ainsi, les tenants de la conception doctrinaire de l'Histoire, Lat-Sukabé, Dieng Mbaalo et Aby Touré s'inclinent devant les anti-doctrinaires, parmi lesquels Khadidja, Silimang Kamara et Dieng Mbaalo. Cette conception que Khadidja se fait de l'Histoire est du reste proche du projet gracqien dans *Le Rivage des Syrtes*. Dans un de ses essais, *En Lisant en écrivant*, Gracq dit en effet ceci :

Ce que j'ai cherché à faire, entre autres choses, dans *Le Rivage des Syrtes*, plutôt qu'à raconter une histoire intemporelle, c'est à libérer par distillation un élément volatil, l'« esprit-de-l'Histoire », au sens où on parle d'esprit-devin, et à le raffiner suffisamment pour qu'il pût s'enflammer au contact de l'imagination<sup>360</sup>.

<sup>359</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 70.

<sup>360</sup> Gracq, Julien, *En Lisant en écrivain*, Paris, José Corti, 1980, p. 216.

L'auteur de « *Le Cavalier et son ombre* », Khadidja, ne fait que procéder à la distillation de l'Histoire, afin que celle-ci, grâce à la flamme de l'imagination, soit libérée d'un « sortilège embusqué », à savoir le pessimisme drainé par les discours politiques de certains dirigeants africains et des Occidentaux. C'est pourquoi, le contexte n'a pas de prise sur le roman ; une lecture historique du récit se révélerait donc chaotique, comme le souligne le narrateur Lat-Sukabé. Une telle conception de l'histoire met plus en avant les personnages figuratifs, pour mieux marquer la distance avec ceux qui constituent la norme idéologique.

D'ailleurs, de tous ces personnages, il n'y en a qu'un seul qui incarne foncièrement la norme, c'est-à-dire ce qui est utile et acceptable : il s'agit de « *la pragmatique Aby Touré* »<sup>361</sup>, comme la nomme Khadidja, la narratrice du récit éponyme. L'isolement de la femme de Dieng Mbaalo élargit la distance entre les personnages idéologiques et les personnages figuratifs. Tous les autres personnages, comme l'illustre la deuxième colonne du tableau, Lat-Sukabé et Dieng Mbaalo renoncent à cette vision « pragmatique » de la réalité, en la vulnérabilisant par le biais de la fiction. Les multiples embranchements du récit ne légitiment nullement l'absence ou la négation du dialogue ; bien au contraire, ils donnent une orientation polyphonique à la narration, voire à l'Histoire.

Le personnage de Dieng Mbaalo doit ainsi sa figurativité à son caractère révolutionnaire ; à l'instar de Hadj Omar Tall, personnage historique dont il pourrait être la parodie, Dieng Mbaalo (ou Le Cavalier) a la prestance d'un guerrier redoutable qui renonce à sa vie monotone de fonctionnaire pour œuvrer en faveur de la liberté, celle des habitants de Dapienga. En effet, lorsque dans son récit, Emile Ducoudray dit que « El Hadj Omar était partout. Il ne disait rien, mais sa seule présence électrisait les combattants »<sup>362</sup>, le lecteur du récit de Khadidja peut établir des similitudes avec le Cavalier Dieng Mbaalo. Ce dernier ne parle pas, certes, mais la narratrice, en recourant à l'effet amplificateur de la rumeur, montre son omniprésence, sa bravoure et son sens des valeurs émancipatrices à travers les victoires qu'il remporte. Ce n'est peut-être pas un hasard que le récit prend les allures d'un prophétisme lucide que l'on nomme Tunde.

---

<sup>361</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 150.

<sup>362</sup> Ducoudray, Emile, *El Hadj Omar Tall, le prophète armé*, Abidjan, Nouvelles Editions Africaines, 1983, p. 83.



Il apparaît comme le personnage figuratif par excellence dans l'ensemble du roman de Boubacar Boris Diop. Il est une utopie que poursuit Khadidja, l'espérance d'une ère nouvelle. C'est ce poème du monde dont la déclamation, sous forme narrative, espère donner visage à un auditeur encore virtuel, à une Afrique qui passe de l'agonie à un regain de vitalité. Tunde et Khadidja sont l'emblème des fables, paroles pures et sans fin, qui invitent à une interaction verbale, bien plus prospective que prescriptive. Sans doute, l'avènement d'une nouvelle catégorie de lecteur ou d'auditeur est-ce le résultat d'une littérature africaine qui aspire à la transformation de son discours, à la redéfinition de l'homme-africain.

Ainsi, la ductilité des personnages, comme nous venons de le voir, oblige le lecteur à renoncer à une lecture naïve ou simpliste du roman car c'est sa structuration en tant qu'énoncé à la fois narratif et argumentatif qui définit le mécanisme de la lecture. A quoi pouvons-nous, en définitive, assimiler le personnage figuratif, si ce n'est à sa conception prométhéenne, telle qu'elle est postulée par Bessora dans *Et si Dieu me demande, dites-lui que je dors ?* Ou encore ces personnages spectraux, faits de mots dans *La Polka*<sup>363</sup> de Kossi Efoui ? Peut-être seraient-ce des personnages frappés d'une douce folie, comme Don Quichotte de la Manche, personnage éponyme dans le roman de Miguel de Cervantès<sup>364</sup>.

Dans le premier roman, les personnages ne sont pas des pantins à la merci de leur créateur ; ils sont comme le dit la narratrice Rosie Parks, des créatures qui « naissent dans le livre, vivent le livre, terminent le livre. [...] [Ces] créatures forgent leur propre destin. »<sup>365</sup> Les personnages du roman de Bessora jouissent d'une certaine autonomie de pensée : la narratrice et écrivaine Rosie Parks avoue ne pas en avoir le contrôle. Ce n'est donc pas par hasard que ces personnages sont prométhéens. Situées à la même échelle que leurs personnages, Rosie Parks, Mona Lisa et Angélique n'ont de cesse de forger leur destin à leur guise ; et c'est dans le discours romanesque, arène de mots déroutants, qu'il est possible de percevoir leur plasticité ; comme Prométhée, ces personnages bravent les convenances et se moquent de la superstructure idéologique. La fiction littéraire, autrement dit l'utopie, devient le lieu privilégié de sa transgression, la sphère des possibles de l'histoire africaine. La ressemblance de Rosie Parks et ses collègues avec Khadidja est à ce titre notoire.

---

<sup>363</sup> Efoui, Kossi, *La Polka*, Paris, Seuil, 1998.

<sup>364</sup> Cervantès, Miguel (de), *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche. Tome 1*, traduit de l'espagnol par aline Schulman, préface de Jean-Claude Chevalier, Paris, Seuil, 1997.

<sup>365</sup> Bessora, Sandrine, *Et si Dieu me demande, dites-lui que je dors*, op. cit., p. 31.

Dans *La Polka* de Kossi Efoui, les personnages sont des êtres de papiers. Les initiales « X »<sup>366</sup> et « G.W. »<sup>367</sup>, le nom périphrastique « Le Patron du Bar M », le nom composé « Homme-Papier » les noms numérisés « 2 et 203 »<sup>368</sup> et le nom mystérieux, « la Polka », sont des concepts vides de contenu qui ne demandent qu'à être remplis. En d'autres termes, ces personnages ne sont que des esquisses discursives qu'un lecteur est amené à parachever et des énigmes qu'il doit résoudre.

Enfin, dans le roman de Cervantès, le personnage Don Quichotte est la projection imaginaire d'Alonso Quechana de la Manche ; il est la réalité sublimée d'une vie monotone. Il doit sa figurativité aux livres de Félicien Silva, dont « le style limpide et les discours entortillés faisaient ses délices. »<sup>369</sup> Nous parlions de douce folie à son sujet, parce qu'en se faisant « chevalier errant », il transforme la réalité en fiction non sans faire naître le doute dans l'esprit du lecteur. Surréaliste avant la lettre, Alonso Quechana devenu Don Quichotte décide, comme le fait Khadidja, d'entortiller le réel dans ses affabulations. La fiction supplante le réel et devient la seule vérité qui soit digne d'être reçue.

Cette manière allégorique de concevoir le personnage met en avant le caractère équivoque du discours et requiert du lecteur beaucoup plus d'habileté, notamment une certaine capacité à faire sourdre l'implicite qui se tapit dans le message véhiculé. En cela, il y a conception figurative, donc construction polyphonique du personnage. Celui-ci, par l'appropriation du langage, se forge une identité en devenir. Deleuze revenant sur le verbe « devenir » dit ce qui suit :

Devenir n'est pas atteindre à une forme (identification, imitation, Mimésis), mais trouver la zone de voisinage, d'indiscernabilité ou d'indifférenciation telle qu'on ne peut plus se distinguer d'une femme, d'un animal ou d'une molécule : non pas imprécis ni généraux, mais imprévus, non-préexistant, d'autant moins déterminés dans une forme qu'ils se singularisent dans une population<sup>370</sup>

Notons que l'« imprévu », le « non-préexistant » constituent la forme promise à l'identité du personnage figuratif ; c'est pourquoi, il n'est situable que dans la zone dite de « voisinage ». Tunde ou l'espoir est à cet effet, cette « zone de voisinage », ce lieu où

---

<sup>366</sup> Efoui, Kossi, *La Polka*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>367</sup> *Idem*, p. 39.

<sup>368</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>369</sup> Cervantès, Miguel (de), *L'ingénieur Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>370</sup> Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 11-12.

s'actualise l'identité promise du personnage. Aussi, les initiales « X » ou « GW » apparaissent non pas comme des identités déterminées, mais comme des promesses identitaires.

Nous pouvons également ranger dans cette catégorie des personnages figuratifs, Anka, personnage du roman de Laurent Owondo, *Au Bout du silence*<sup>371</sup>. Tout au long du récit, on assiste à sa permanente métamorphose. Il suffit d'observer les questions qui traduisent désormais sa relation au monde :

Mais où trouver les mots qui diraient pourquoi il était là ? Comment faire voir sans rien oublier, sans rien trahir de ce qui le menait ? à la nécessité d'être là, répondaient désormais l'urgence de vouloir dire et le tourment de ne pas pouvoir.<sup>372</sup>

Ce personnage est donné figuratif, beaucoup plus par le questionnement qu'il suscite que par les réponses qu'il peut apporter. En effet, après l'étreinte d'Ombre, qui est aussi un personnage figuratif, il accède à un savoir incommensurable qui lui permet de lire au-delà des apparences. Néanmoins, cette position qui, à première vue, est un privilège, montre aussi bien la fragilité des réponses qu'il peut donner que l'épaisseur grandissante du silence qui va plus que jamais le caractériser.

Ainsi, sous le signe de l'allégorie, pouvons-nous considérer Yande comme le Phoenix qui renaît de ses cendres, sous l'apparence de Khadidja ; celle-ci, en serait une représentation améliorée. Yande pourrait donc être la représentation métaphorique d'une Afrique écornée, sacrifiée pour servir d'obscurs desseins politiques ; en revanche, Khadidja représente une Afrique qui naît de l'utopie. Tentaculaire, par sa duplication problématique, cette conteuse fantaisiste ne permet pas au lecteur de faire l'économie de ses compétences. D'ailleurs, ce dernier est même invité à les surpasser dans la mesure des possibilités qui lui sont offertes par la médiation de ce personnage figuratif, dont l'habileté inventive fait de l'amplification le maître-mot de son intelligibilité.

---

<sup>371</sup> Owondo, Laurent, *Au Bout du silence*, Paris, Hatier, « Monde Noir », 1985 (1<sup>e</sup> éd.), 2002 pour la présente édition.

<sup>372</sup> Owondo, Laurent, *Au Bout du silence*, *op. cit.*, p. 125.

## Conclusion du chapitre 5

Les profils des personnages que nous venons d'esquisser, pour illustrer un pan de la communication littéraire dans chaque roman du corpus, sont également opératoires dans les genres dramatiques. A titre d'exemple, nous citerons quelques personnages de théâtre.

Le personnage idéologue correspondrait au héros cornélien, rigide et inflexible sur les valeurs qu'il défend : Rodrigue<sup>373</sup> et Horace<sup>374</sup> pourraient d'ailleurs en être les prototypes. Rodrigue, fils de Don Diègue et amant de Chimène, est partagé entre son amour pour sa dulcinée et la réparation de l'honneur blessé de son père. Face à ce dilemme, Rodrigue a préféré mettre en péril son idylle avec sa fiancée, en défiant son beau-père, Don Gomès. C'est donc à l'issue du duel que la mort de celui-ci survient. Même si le héros, Don Rodrigue, sait son mariage menacé, c'est l'honneur recouvré de la famille qui passe avant ses sentiments pour Chimène. C'est du moins ce qui transparaît dans sa réponse à Elvire :

DON RODRIGUE

Sa vie était ma honte :  
Mon honneur de ma main a voulu cet effort.<sup>375</sup>

D'ailleurs, la stature de ce personnage submerge toute la pièce à tel point qu'à la fin de la pièce, on assiste à la célébration de son idylle avec Chimène, une union qui consacre le triomphe de l'honneur et de ses idéologues.

Horace s'inscrit dans la même logique ; nous dirons même qu'il va plus loin que Rodrigue. Peut-être serait-il le type accompli des idéologues. En effet, il a poussé son respect pour Rome jusqu'à l'abrogation de la loi filiale : il a commis un fratricide en tuant sa sœur Camille, après que celle-ci eut proféré des imprécations sur la cité sacrée<sup>376</sup>. La raison d'Etat, comme nous pouvons le constater ici, transcende la relation filiale.

En revanche, le personnage tragique, dont l'illustration est donnée par Racine au travers des personnages tels que Phèdre dont les propos, « Tout m'afflige et me nuit, et

---

<sup>373</sup> Corneille, Pierre, *Le Cid*, Paris, Poche, 2001, préface, commentaires et notes par Christian Biet, 190p.

<sup>374</sup> Corneille, Pierre, *Horace*, Paris, Poche, 1986, préface de Jean-Pierre Miquel, commentaires et notes d'Alain Couprie.

<sup>375</sup> Corneille, Pierre, « Acte III, scène 1 », in *Le Cid, op. cit.*, p. 88.

<sup>376</sup> Corneille, Pierre, « Acte IV, scène 5 », in *Horace, op. cit.*, pp. 84-85.

conspire à me nuire »<sup>377</sup>, traduisent fortement sa trajectoire tragique ainsi que celle de Pyrrhus<sup>378</sup> dont la passion pour Andromaque le mènera progressivement et irréversiblement à la mort. Nous pouvons dire avec Roland Barthes que « c'est donc essentiellement à sa force de rupture que l'on mesure le héros racinien : c'est fatalement son infidélité qui l'émancipe. »<sup>379</sup> Si c'est l'émotion qui constitue la raison d'être du personnage tragique chez Racine, chez Corneille c'est plutôt le respect des codes de l'honneur qui structure le personnage idéologue. Or, dans les deux pièces de Racine, l'honneur est mis au second plan, sinon banalisé au profit de la passion ; les personnages sont caractérisés par une confusion émotionnelle : ils sont jugés irrationnels et sont en proie à une irréversible descente aux Enfers. Ces personnages doivent leur émancipation à leur irrévérence fatale à la norme établie.

Quant au personnage figuratif, qui fait problème, il oscille entre les deux. S'il est vrai que son autonomie est relative, il n'en demeure pas moins que le questionnement qui le structure l'empêche de s'enfermer dans une sorte de théologie normée. Le personnage figuratif ébranle continuellement la frontière qui sépare le réel de l'imaginaire. Il est foncièrement libre. Son *alter ego* au théâtre peut se rencontrer dans une comédie, mais inévitablement dans le théâtre de l'absurde dont le discours dramatique, telle une épopée langagière, donne à voir un personnage qui trouble par la gravité des questions qu'il pose. Le personnage figuratif dans le théâtre de l'absurde, comme Godot<sup>380</sup>, laisse le lecteur dans l'expectative.

Le questionnement qui structure le personnage figuratif peut donc être considéré comme la marque d'un attachement à l'espérance. Ce personnage n'est pas un sujet en proie à une certaine vacuité essentielle ; car, pour lui, la quête des réponses présuppose que celles-ci, une fois trouvées, font émerger, sous forme des récifs, de nouvelles questions. La raison

---

<sup>377</sup> Racine, Jean, « Acte I, Scène III », in *Phèdre*, Paris, Gallimard, « Folio/ Classique », 1950 pour la préface de Raymond Picard, 2000 pour la présente édition, p. 38. Le personnage, victime des sortilèges de Venus, est en proie à une passion coupable pour son beau-fils Hippolyte, qui ne la partage pas. Elle en mourra, en apprenant que celui-ci s'est fait tuer par un « monstre furieux », selon ce que Thémène rapporte à Thésée (Acte V, scène 6, pp. 115-188).

<sup>378</sup> Racine, Jean, « Acte V, Scène 3 », in *Andromaque*, préfacée, annotée et commentée par Patrick Dandrey, Paris, Poche, 2001, p. 107. Toute la trame dramatique tient sur le tragique, un fil de la mort, au bout de laquelle se trouve Hector. Il y a Oreste qui aime Hermione, celle-ci aime Pyrrhus, ce dernier aime Andromaque et celle-ci aime Astyanax qui lui rappelle son défunt époux Hector, qui est déjà mort. D'ailleurs, si l'on regarde attentivement, c'est Oreste qui est finalement le personnage le plus tragique dans cette histoire. Pyrrhus est tragique par sa morbidité en tant que haute autorité de la Grèce. En cela, il est le parfait opposé d'Horace qui incarne l'autorité forte, l'héroïsme au sens fort du terme. Il banalise sa passion, alors que Pyrrhus vainqueur de Troie banalise sa victoire et son autorité.

<sup>379</sup> Barthes, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p. 56.

<sup>380</sup> Beckett, Samuel, *En Attendant Godot*, Paris, Minit, 2002.

consiste non seulement à mettre en évidence la complexité du réel, mais également à mettre à jour les connaissances qu'on prétend en avoir. C'est ici qu'intervient la rhétorique anthropologique, qui est, non pas une pensée du sujet comme vacuité, encore moins comme plénitude ; le sujet est plutôt pensé comme volonté éprouvée de la réalisation de soi : « Qu'est-ce donc qu'être homme ? » Telle est la question qui arpente le discours rhétorique, dans sa perception du personnage. Celui-ci est un masque à travers lequel l'homme, l'écrivain, laisse non seulement transparaître son rapport au réel, mais aussi le questionnement que celui-ci déclenche en lui.

Penser le personnage comme manifestation argumentative dans le discours fictionnel revient à l'envisager comme véhicule idéologique. Autrement dit, le personnage apparaît comme un opérateur d'idées ou de la philosophie prônée par le récit qui le met en scène.

Nous avons pu observer que, par la médiation du personnage, le lecteur peut accéder à la logique argumentative du récit, du moins à une certaine part de sa vérité. La distance que celle-ci établit entre le lecteur et l'énonciateur définit le caractère de la médiation et, par ricochet, la stratégie de communication à adopter. Ainsi perçue, la typologie rhétorique des personnages permet de déterminer l'orientation idéologique de la littérature<sup>381</sup> dans chaque œuvre.

La conclusion de ce chapitre nous amène au constat suivant : plus la force idéologique des personnages prend du relief dans un roman, moins l'interaction est vive. Inversement, moins la force idéologique des personnages a du relief dans un roman, plus l'interaction est à l'œuvre. Et même dans ce dernier cas, où la force idéologique est déjà mise à mal, l'interaction reste plus ou moins passive, donc relativement moyenne par rapport à celle que le personnage figuratif donne à voir. Alors que le personnage idéologue fait de la contrainte le prisme à travers lequel le contrat de lecture se tisse, que le personnage tragique rend le contrat de lecture plus ou moins négociable ou modulable, le personnage figuratif potentialise la communication artistique en reconfigurant le contrat de lecture.

---

<sup>381</sup> Nous reviendrons plus amplement sur ce concept dans la troisième partie, où son rapport à l'idéologie apparaîtra explicitement.

## Introduction

La métamorphose est considérée comme un motif littéraire, en tant qu'elle une modalité structurante de la communication dans les romans de notre corpus. Elle peut à ce titre être perçue comme un mythe dont l'appropriation littéraire enrichit le sens. En cela, elle devient une métaphore<sup>382</sup> de la communication, avec ses diverses implications sociologique, politique, philosophique ou anthropologique.

Ainsi, la première section consistera à interroger le mythe comme une donnée à la fois anthropologique et esthétique qui structure la communication dans chaque œuvre. Il s'agira d'identifier un vivier poétique chez chaque auteur, même si nous savons flottants les contextes qui structurent leur imaginaire ; d'où le titre, « mythe et bassin poétique ».

Quant à la deuxième section, c'est la pratique du genre qui est imputable à la métamorphose. Le roman, forme de communication littéraire définie par la tradition littéraire, connaît une métamorphose tant dans son architecture que dans sa substance en tant que genre. A ce titre le genre romanesque est-il encore définissable ? Comment justifier ses mutations ? Comment s'organise la scène de communication dans chaque roman du corpus ? C'est pour répondre à ces questions que nous avons choisi le titre suivant : « Métamorphose : de la transgénéricité à la métacommunication ».

---

<sup>382</sup> Brunel, Pierre, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti, 2004, p. 23. L'auteur parle du devenir métaphorique du mythe par le langage. C'est ce caractère implicite du mythe de la métamorphose, comme mode de fonctionnement de la communication littéraire, qui nous intéresse ici.

## 6. 1. Mythe et bassin poétique

Le mythe tel que nous le percevons dans cette section peut être considéré comme un élément structurant de la communication romanesque. Son sens est corrélatif à ce que Gilbert Durand appelle « le bassin sémantique »<sup>383</sup>. Celui-ci peut être appréhendé comme une sorte d'horizon de signification, de lieu mythique ou allégorique qui donne à voir l'efflorescence d'une dynamique socio-anthropologique de l'imaginaire. Remonter au bassin sémantique ou poétique d'une œuvre littéraire permet de retracer son circuit anthropologique et d'identifier les modes opératoires de l'interaction qu'elle met en place. C'est, entre autres hypothèses, considérer que la communication dans toute œuvre littéraire participe toujours d'un « incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social. »<sup>384</sup> L'hypothèse d'un bassin sémantique, selon Durand, supposerait donc que la communication littéraire serait le fruit d'une concertation lucide ou tacite entre une subjectivité et un environnement anthropologique avéré.

De ce fait, le mythe de la métamorphose apparaît comme un élément structurant de la poéticité d'une œuvre. En cela, il ne paraît pas préjudiciable de le considérer comme un procédé de lecture des romans de notre corpus d'étude, ce d'autant plus que l'appropriation poétique du mythe se fait conformément à un environnement physique ou imaginaire dont se sert chaque écrivain pour construire le sens et arborer une certaine logique « anthropologique » de la communication dans une œuvre littéraire.

Chez Vallejo, le mythe de la dégradation<sup>385</sup> est un motif qui modalise la communication romanesque. Ben Jelloun en fait également un horizon poétique, mais surtout dans *La Nuit sacrée* où il met l'accent sur sa dimension palingénésique<sup>386</sup> ; en revanche, dans

---

<sup>383</sup> Durand, Gilbert, *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, « Optiques Philosophie », 1994, p. 68. Le « bassin sémantique » permet de considérer les pratiques artistiques comme des « ruissellements » ou des courants de l'imaginaire qui émanent d'un inconscient collectif. Les motifs, les mythes, le style et bien d'autres éléments sont susceptibles de caractériser ce bassin.

<sup>384</sup> Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969 (1<sup>er</sup> éd), Dunod, 1992, pour la présente édition, p. 38.

<sup>385</sup> Brunel, Pierre, *Le Mythe de la métamorphose, op. cit.*, p. 137. La métamorphose est perçue comme un châtement. Et dans la Colombie des sicaires, il s'agit d'une dégradation irrévocable, d'une véritable déchéance, aussi bien celle des dieux – religion catholique et l'Etat – que celle des hommes.

<sup>386</sup> *Idem*, p. 145. Le mythe palingénésique actualise la renaissance ou la résurrection. Ce phénomène est observable dans *La Nuit sacrée* et dans *Le Cavalier et son ombre*.



*L'Enfant de sable*, la métamorphose prend la forme d'un mythe étiologique<sup>387</sup>. Quant à Boubacar Boris Diop, son roman rassemble l'étiologique et le palingénésique.

Le mythe de la métamorphose constitue l'une des articulations de la théorie de la catastrophe colombienne mise en relief par Fernando Vallejo. Nous avons vu dans la première partie de ce travail, notamment dans le second chapitre, que dans *La Virgen de los sicarios* tout le récit consiste en la justification d'une vision apocalyptique de Medellín.

La dégradation apparaît de ce fait comme une des métaphores de la métamorphose ; celle-ci se traduit par la référence explicite ou implicite à certains textes mythiques. C'est le cas d'un toponyme du récit biblique, devenu mythique par son caractère allégorique : « Sodome » et « Gomorrhe »<sup>388</sup>. Ces toponymes n'apparaissent que deux fois dans le texte, mais ils donnent une épaisseur allégorique au chaos colombien. La comparaison de Medellín aux deux villes bibliques fournit au lecteur des repères interprétatifs culturels, ainsi que nous l'avons démontré dans les parties précédentes. Le mythe fonctionne non seulement comme un procédé littéraire dont la visée consiste à délimiter le champ de la communication entre l'énonciateur du roman de Vallejo – si ce n'est lui-même – et son lecteur virtuel, mais également comme un savoir anthropologiquement structuré qui permet de générer un sens précis du discours romanesque.

Mais pour faire de la dégradation un bassin sémantique, c'est-à-dire un motif structurant de la poétique de Vallejo, il faut bien plus que cela. Il faut, en effet, que le mythe affecte non seulement plus d'un roman, mais qu'il s'inscrive dans un cadre spatio-temporel défini. On peut dire que le premier critère est rempli, dans la mesure où il y a une poétique du chaos colombien dans bon nombre de ses romans. C'est du moins ce qu'illustre l'extrait suivant du *Feu secret* :

Bogota, ville crasseuse qui ne se lave jamais, possédait entre autres la succursale de Sodome la plus ancienne de la planète terre : Arlequin. Son fondateur-propriétaire, Toto, et son ami Loto, bibliques survivants de la malheureuse cité, était d'une vieillesse insultante : quand le feu de la furie éternelle détruisait la pentapole de la plaine, dans un chaos de jarres et de chameaux ils étaient partis avec Loth et smala, les yeux fixés droit devant, sans oser détourner le regard, [...] <sup>389</sup>

Dans cet extrait, il n'y a pas que le toponyme biblique « Sodome » pour caractériser la capitale colombienne, mais il y a aussi un personnage du récit biblique, « Loth », qui vient renforcer l'allégorie du chaos. Il ne s'agit plus d'une simple allusion ou d'une analogie quasi-

---

<sup>387</sup> Brunel, Pierre, « l'insolite et le banal », in *Le Mythe de la métamorphose*, op. cit., p. 43.

<sup>388</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., pp. 88 et 118.

<sup>389</sup> Vallejo, Fernando, *Le Feu secret*, op. cit., p. 42.

obsessionnelle que Vallejo fait entre le destin chaotique des villes bibliques et la situation sociopolitique de la ville colombienne. A cet effet, on peut dire qu'il y a une systématisation de l'esthétique de la dégradation chez Vallejo. D'ailleurs, dans des romans tels que *Los días azules*<sup>390</sup> et *La Rambla paralela*, les récits présentent souvent des univers en pleine déliquescence. C'est le cas du dernier roman, *El Desbarrancadero*, qui a du reste reçu le prestigieux prix littéraire hispano-américain Rómulo Gallegos en 2003. Ce roman se caractérise par le spectre de la mort qui hante ses pages.

Cette polarisation sur le mythe de la dégradation joue un rôle très important, quant à la nature de la contribution que l'écrivain attend de son lecteur. Celui-ci identifie dans le récit une consigne à respecter, des mesures à observer pour accéder au sens de ce qui y est énoncé. L'évocation du mythe biblique dans bon nombre de romans de Vallejo, loin d'être une apologie, permet de ruiner les fondements du christianisme.

En effet, la Colombie, mère patrie et représentation symbolique du dogme religieux qui fonde celui de l'Etat, est à la fois démythifiée et démythifiée. L'existence de Dieu y est niée. A ce titre, il y a une formule qu'affectionnent les narrateurs des romans de Vallejo : ils ont coutume de clamer l'inexistence de Dieu par la formule nihiliste suivante : « Dios no existe » (Dieu n'existe pas).

Dans les romans de Fernando Vallejo, qui participent assurément d'une « critique du décadentisme »<sup>391</sup>, Dieu cesse d'être le principe fondateur ; et le mystère sur lequel repose son autorité perd tout son équilibre. Il devient alors une pure fiction, un mythe désubstantialisé, parce qu'il a cessé d'être opératoire. C'est du moins ce qu'explique la misanthropie des sicaires. Comme l'affirme le narrateur – dans un monde où « los burócratas que no sienten porque no ven porque tienen el corazón ciego pero la boca llena mamando del presupuesto. »<sup>392</sup> [Les bureaucrates ne ressentent rien parce qu'ils ne voient pas et qu'ils ont le cœur aveugle mais la bouche pleine suçant les finances publiques.] – la froideur devient la caractéristique de l'homme colombien ; en somme, celui-ci semble avoir perdu toute humanité. C'est le cas des fonctionnaires de l'Etat qui font leurs beaux jours en pillant, sans scrupule, les deniers publics, au mépris de la population. La déshumanisation ambiante dans cette Colombie n'a donc nulle autre raison que l'indifférence des décideurs politiques. C'est

---

<sup>390</sup> Vallejo, Fernando, *Los Días azules*, México, Santillana, 1985.

<sup>391</sup> Voir Godeau, Florence et alii, « La décadence démythifiée. Critique du décadentisme fin-de-siècle chez Thomas Mann et Robert Musil » in *Mythes de la décadence*, sous la direction d'Alain Montandon, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, « Littératures », 2001, pp. 271-280. Bon nombre de romans de Fernando Vallejo brosent un tableau sombre de Medellin. En effet, par son verbe corrosif, l'écrivain colombien dévoile, dans *La Virgen de los sicarios*, les causes de la situation apocalyptique de la société colombienne.

<sup>392</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., p. 107.

pourquoi les sicaires, anges exterminateurs, se sont arrogé le droit de procéder à l'extinction de cette « race » humaine sans âme.

La dégradation peut donc se résumer aux trois termes du syllogisme suivant : A : « démythification de Dieu » ; B : « démythification du principe de l'Etat en Colombie » et C : « fondement de la misanthropie ». Ainsi, dire « A », c'est dire « B » ; or, « B » c'est dire « C ». Donc dire « A » c'est aussi dire « C ».

La métamorphose, sous le prisme de la dégradation, permet à Fernando Vallejo de dire la déchéance généralisée de la société colombienne. Et le syllogisme que nous avons dressé ci-dessus nous en donne l'illustration. L'indifférence de Dieu justifie la monstruosité de l'Etat et, par voie de conséquence, elle justifie la misanthropie des sicaires.

L'autre élément qui permet d'inscrire Fernando Vallejo dans un bassin sémantique hispano-américain, c'est le fait que le mythe de la dégradation entre en eurythmie avec l'usage qu'en font les écrivains colombiens comme Gabriel García Márquez et Antonio Caballero et d'autres hispano-américains tels que les Cubains, Juan Pedro Gutiérrez et Zoé Valdés et l'Uruguayen Juan Carlos Onetti pour ne citer que ces quelques écrivains. Tous ces romanciers, dans un style qui leur est particulier, font du motif de l'apocalypse la matrice de leur narration.

Gabriel García Márquez, dans *Cien años de soledad*<sup>393</sup>, brosse le tableau d'une Colombie apocalyptique. Habilement élaboré, le récit se donne à lire comme une véritable chronique de la vie de toute une famille colombienne, jusqu'à la septième génération. Il s'agit effectivement de la famille Buendía. L'influence des récits bibliques y est manifeste ; l'on y retrouve bien des motifs : celui de l'inceste, de la guerre civile qui renvoie au conflit fratricide entre Caïn et Abel, des catastrophes naturelles comme le déluge et bien d'autres phénomènes similaires. La malédiction, au sens religieux du terme, s'acharne contre toutes les sept générations, jusqu'au dernier des Buendía. Finalement, ce nom censé prédestiner de beaux jours à la famille qui le porte traduit plutôt les infortunes de celle-ci.

Nous pouvons, au risque d'exagérer, dire que Márquez fait vraiment une lecture biblique, voire bibliste de la Colombie, à l'inverse de son compatriote Vallejo qui en fait une lecture nietzschéenne. Chez le premier le chaos est dû au règne du péché en Colombie, alors que le second prend le contre-pied de cette thèse. Pour Vallejo, c'est Dieu qui en est le

---

<sup>393</sup> Márquez, Gabriel García, *Cien años de soledad*, texto revisado por el autor para esta edición conmemorativa, presentación de Álvaro Mutis, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Víctor García de la Concha y Claudio Guillén, notas de Pedro Luis Barcia, Juan Gustavo Cobo Borda, Gonzalo Celorio, Sergio Ramírez, Madrid, Real Academia Española, "Asociación de Academias de lengua española", 2007.

responsable. En effet, *La Virgen de los sicarios* assimile le désastre à une sorte de déchéance des vérités fondatrices de la civilisation judéo-chrétienne ; c'est, si l'on ose dire, le pendant fictionnel du *Crépuscule des idoles*, car dans cet essai Nietzsche ruine les fondements de l'idéalisme chrétien, l'idée d'un dieu situé au zénith qui, selon lui, obstruerait l'accès de l'homme à la liberté.

Le crépuscule tient chez Nietzsche deux sens : le premier sens renvoie à la déchéance d'une idole, le Dieu chrétien qui est mort aussi bien pour le philosophe allemand que pour l'écrivain colombien. Le second sens est à percevoir comme l'aurore d'une ère nouvelle, d'un nouvel ordre d'idoles dont les sicaires se font les pionniers dans le roman de Vallejo. Ce qui caractérise l'idole chez ces deux penseurs, c'est la violence qu'elle exerce sur la réalité et sa logique et sa propension à bouleverser l'ordre moral établi par la religion ou l'Etat. Dans leur entreprise à Medellin, les sicaires tels qu'Alexis et Wilmar sont, à leur façon, comme le dirait Nietzsche « ceux qui rendent l'humanité « meilleure » »<sup>394</sup>. Ils nettoient celle-ci, en l'occurrence la société colombienne, de ce qui est jugé gênant : la morale chrétienne. Nous nous souviendrons, à ce titre, que les tueurs à gages – les sicaires – ont pour mission de supprimer les personnes encombrantes.

Le narrateur Pedro Juan s'inscrit aussi dans la même logique. Il présente Cuba comme le lieu du chaos par excellence. Les personnages, que nous avons sommairement évoqués, sont le reflet de la déliquescence des valeurs sociales. Cuba est assimilée à ces femmes lascives, ces nymphes qui offrent allègrement leur corps au narrateur aux hommes, dont le narrateur Juan Pedro.

Quant à la Cubaine Zoé Valdés, elle n'en fait pas moins que son compatriote Juan Pedro Gutiérrez. Son roman est une contre-révolution de la politique promise par la révolution castriste. Comme chez Vallejo, la misère du peuple, le caractère exsangue de la vie et le nihilisme qui gagne du terrain dans l'esprit des personnages du roman illustrent la décadence de la société cubaine. C'est du moins ce que l'héroïne du roman pense lorsqu'elle dit :

Sobrevivimos con el estómago encharcado o cerrado por reparación. Nada existe.  
Sólo el Partido es inmortal.<sup>395</sup>

[Nous survivons, l'estomac bourbeux, ou fermé pour travaux. Rien n'existe. Seul le Parti est immortel].

---

<sup>394</sup> Nietzsche, Friedrich, « Le Crépuscule des idoles », in *Ainsi parlait Zarathoustra, Crépuscule des idoles, Ecce homo*, présentation par Roger-Pol Droit, Paris, Flammarion, « Le Monde de la Philosophie », 2008, p. 534.

<sup>395</sup> Valdés, Zoé, *La Nada cotidiana*, Barcelona, Salamandra, 1995, p. 97. La traduction française que nous proposons est celle de Carmen Van Julián (*Le Néant quotidien*, Paris, Actes Sud, 1997.)

La banalisation du quotidien de l'Homme-Cubain est donc une orchestration du Parti castriste, cette machine qui détruit la moindre espérance qui sommeille en chaque Cubain. L'existence de la narratrice qui se partage entre deux personnages emblématiques de la calamité politique ambiante, « Le Traître » et le « Nihiliste », traduit avec force une colère longtemps étouffée.

Enfin, pour Juan Carlos Onetti, dont le roman *Quand plus rien n'aura plus d'importance*<sup>396</sup> fait du motif de la dégradation le principe générateur du récit. Ce roman aux apparences de carnet de voyage dépeint un univers où les personnages sont peu diserts face à la qualité chaotique de la vie que leur offre la ville cruelle Santamaría. A ce sujet, le diariste, par défaut de justification, l'assimile à « Sodome et Gomorrhe »<sup>397</sup>. Comme la Medellín de Vallejo, Santamaría est un véritable enfer ; chaque personnage y fait l'expérience de la misère et de l'insoutenable solitude humaine. L'affirmation du diariste est, à ce propos, riche de signification. Ainsi, dit-il ceci : « Les jours de presque misère s'accumulèrent et finirent par la convaincre que j'étais né pour échouer sans rémission. »<sup>398</sup> Ce qui est saisissant dans cet extrait, c'est le terme religieusement chargé : « rémission ». Ce vocable religieux, auquel le narrateur donne un sens négatif, montre le caractère implacable des sentences divines sur la misérable vie des personnages de ce roman. Assurément, l'échec sans rémission traduit l'acharnement du destin sur les habitants de Santamaría : c'est la fatalité qui est en charge. Celle-ci caractérise aussi bien le quotidien du narrateur que celui des personnages tels que doña Eufrasia, le médecin Diaz Grey, Josefina, Angelica Inés. Dans le roman de Carlos Onetti, la narration consiste à faire résonner le silence de ces martyrs et l'indifférence à laquelle ils font face.

Cette solidarité thématique ou ce « champ topique »<sup>399</sup>, comme l'appelleraient Anscombe et Ducrot, s'impose comme principe d'argumentation qui conforte l'hypothèse d'un bassin sémantique dont se réclame l'œuvre de Fernando Vallejo. Ainsi, le mythe de la métamorphose, parce qu'il transcende la poétique de l'écrivain, participe donc de cet imaginaire socio-anthropologique hispano-américain, même si l'on doit reconnaître que l'appartenance à un imaginaire collectif peut déborder de l'espace géographique d'un ou

---

<sup>396</sup> Onetti, Juan Carlos, *Quand plus rien n'aura plus d'importance*, Paris, Christian Bourgois, 1994.

<sup>397</sup> Onetti, Juan Carlos, *Quand plus rien n'aura plus d'importance*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>398</sup> *Idem*, p. 12.

<sup>399</sup> Anscombe, Jean-Claude et Ducrot, Oswald, « argumentativité et informativité » in *Métaphysique à la rhétorique*, *art. cit.*, p. 89. Ces auteurs voient dans le « champ topique » une sorte de champ lexical, en ce sens qu'il met en évidence la récurrence d'une même structure thématique. Ainsi, dans une communauté linguistique, l'itération d'un même thème par des individus, ici des écrivains, favorise la constitution d'un champ topique et légitime l'existence d'un bassin sémantique ou poétique.

plusieurs écrivains. C'est, en effet, ce que permet d'observer le roman de Sami Tchak, *Le Paradis des chiots*. Dans ce roman, « El Paraíso », lieu où « la mort et les maladies se sont installées en reines »<sup>400</sup>, est présenté comme un monde où règne quotidiennement le chaos. D'ailleurs, en prêtant un peu plus d'attention aux trois premiers récits du narrateur Ernesto, on s'aperçoit que le tableau de la société brossée donne à voir plutôt l'enfer que le paradis. En fait, tout le texte consiste en une ironie qui éveille l'esprit critique du lecteur sur la fragilité des sociétés latino-américaines. La violence de Riki et le « baptême » ou l'initiation d'Ernesto par Juanito rappellent le conditionnement dont les personnages de *La Virgen de los sicarios* font l'objet. L'instinct de survie, ce sont aussi bien les rues de Medellin que celles d'El Paraíso qui l'enseignent aux laissés-pour-compte des quartiers hispano-américains. De même, la légèreté de Laura rappelle celle de Gloria<sup>401</sup> dans *Animal tropical* de Gutiérrez. Sans doute n'y aurait-il aucune exagération à inscrire *Le Paradis des chiots* de Sami Tchak dans le même « bassin sémantique » ou poétique que les écrivains hispano-américains.

La métamorphose chez Fernando Vallejo, loin de se limiter au châtement divin, vise à la révolution, à la réorganisation des schémas culturels et aux nouveaux choix poétiques basés sur la primitivité. C'est pourquoi le narrateur ne s'autorise aucun jugement de valeur : les personnages qu'il dévoile donnent libre cours à leurs passions et font l'apologie d'une liberté primitive hors de tout contrôle religieux, politique ou de quelque morale que ce soit.

Quant aux deux romans de Tahar Ben Jelloun, comme nous l'avons annoncé en introduction de cette section, le mythe de la métamorphose se décline sur les modes étiologique et palingénésique.

Le mythe étiologique est le mode sous lequel se donne la métamorphose dans *L'Enfant de sable*. Il y est en fait question des causes de la dégradation, sinon du travestissement d'Ahmed, un sujet féminin dont le père a décidé de changer l'identité pour des raisons culturelles et religieuses. Dans ce roman, la dégradation prend valeur de désintégration ou d'effritement identitaire de la femme.

L'ensemble du récit apparaît comme une explication sur la cause du statut précaire de la gent féminine, à travers Ahmed. Victime du narcissisme méprisant de la gent masculine, ce personnage devient, comme Echo, le résidu d'un corps abhorré, c'est-à-dire une voix lointaine et diffuse qui se perd dans les « bois » du récit. D'ailleurs, cette comparaison est réductrice

---

<sup>400</sup> Tchak, Sami, *Le Paradis des chiots*, Paris, Mercure, 2006, p. 32.

<sup>401</sup> Lire Gutiérrez, Pedro Juan, *Animal tropical*, op. cit., p. 29. Laura et Gloria se ressemblent énormément : leur liberté sans limite à l'égard de la sexualité les rapproche notablement. Les propos du narrateur Pedro Juan, au sujet de Gloria, valent bien pour toutes ces deux femmes. Il dit en effet ceci : « C'est ce qu'elle a de meilleur, cette absence de décence, de normes. La pute absolue. »

par rapport à ce que vit le personnage de *L'Enfant de sable*, car sa métamorphose est sept fois plus importante que celle d'Echo : les sept conteurs au verbe narcissique lui attribuent sept vies, par conséquent sept métamorphoses. Cependant les deux personnages, Echo et Ahmed, ont tous le même sort : rejetés, désincarnés, ils n'ont plus que leur voix, leurs paroles pour les faire exister.

Les diverses versions du conte justifient à la fois les multiples noms qui lui sont attribués et le titre du roman. Ainsi, l'impasse sur laquelle débouche la narration n'est donc que le reflet de sa fragilité identitaire, de la difficulté, sinon du caractère préjudiciable de la condition de la femme. La critique que la narratrice formule aussi bien sur les exactions dont les femmes sont victimes que sur les atrocités de la mutilation qu'elle a dues endurer l'amène à affirmer ceci : « J'appris aussi que jamais l'Islam ni aucune autre religion n'ont permis ce genre de massacre. »<sup>402</sup> Ainsi, que l'on soit dans ce Maroc fictionnel ou dans ces sociétés où les hommes, et même certaines femmes, invoquent à leur guise le Coran, la Bible ou une quelconque référence religieuse, il n'a jamais été question de légitimer la misogynie.

Si le mythe étiologique est la modalité structurante de la métamorphose dans *L'Enfant de sable*, c'est la palingénésie qui fait figure de métamorphose dans *La Nuit sacrée*.

Prise pour morte dans *L'Enfant de sable*, Zahra renaît de ses cendres comme le Phoenix dans *La Nuit sacrée*. Après avoir reçu de son père l'autorisation de rompre avec son passé et de regarder vers l'avenir afin d'assumer sa féminité, Ahmed-Zahra fait peau neuve.

La régénérescence du personnage-narrateur de *La Nuit sacrée* commence par l'acquisition d'un nom qui permet de l'identifier comme femme. Elle est aussi ponctuée par la découverte du jardin, l'acte sexuel inaugural – même s'il s'agit d'un viol, il participe à la métamorphose, sinon à la féminisation du personnage –, la rencontre de l'Assise et du Consul. Chacune de ces phases dénote un cycle de métamorphoses qui vont marquer sa nouvelle existence. Même si ce processus de transformation connaît une interruption horizontale – la scène de la mutilation par ses sept sœurs –, la transformation verticale, qui est en revanche métaphorique et donc atemporelle, promet Zahra non seulement à une nouvelle vie mais également à une existence de liberté et de plénitude.

A la différence d'Ahmed-Zahra, désincarné, Zahra est faite de chair et non de mots ou de sable, si l'on en croit son effritement à travers le récit : (re)devenu femme, ce personnage peut désormais être le porte-parole de toute sa « race » ; d'où son statut d'écrivain public à la fin du récit.

---

<sup>402</sup> Ben Jelloun, Tahar, *La Nuit sacrée*, op. cit., p. 163.

Ainsi peut-on dire que ces deux romans, comme d'ailleurs bon nombre de romans de Ben Jelloun, font le réquisitoire d'un sexisme alimenté par les préjugés à caractère traditionnel ou faussement religieux. Zahra, personnage autour duquel s'articule le mythe de la métamorphose, est non seulement la figure emblématique du martyr de la condition féminine, mais également la lueur d'espoir qui reste à cette dernière. D'ailleurs, le roman se ferme sur une image assez forte du personnage : dans sa conversation avec « Le Saint », les propos de celui-ci (« Enfin, vous voilà ! ») après ceux de l'Assise dont le visage a trouvé l'apaisement dénotent la satisfaction et la reconnaissance. Celle-ci résonne au demeurant comme une récompense après avoir supporté les tribulations causées par les hommes. Il importe de souligner qu'en tant que personnage tragique, le supplice était l'unique possibilité offerte à Zahra pour réintégrer la communauté.

Aussi la fin du récit, dont la connotation est mystique, est-elle annoncée par le titre, puis par le chapitre intitulé « La nuit du destin », précisément dans le passage suivant : « La nuit du destin te nomme Zahra, fleur des fleurs, enfant de l'éternité [...] »<sup>403</sup> Cette clause narrative semble nous inviter à admettre que la compréhension du mystère qui nimbe l'être féminin est du ressort du Divin. Et peut-être, à en croire cette dernière scène, la gent masculine gagnerait-elle à reconsidérer plus sagement sa position, à la lumière du Coran et des autres religions. Et c'est, semble-t-il, sur cette résolution que débouche le premier épisode de l'histoire de Zahra, notamment dans *L'Enfant de sable*.

Les mythes étiologique et palingénésique, dans ces deux romans, participent du même bassin sémantique, à plus d'un titre : ils abondent dans la plupart des œuvres de Tahar Ben Jelloun. En fait, *Les Mille et une nuits* de Shéhérazade, texte régulièrement sollicité par l'écrivain, est l'une de ses formes récurrentes. Ces mythes de la métamorphose y apparaissent, de façon insidieuse, sous une forme pédagogique.

Il est vrai que le recours au principe étiologique du mythe par Shéhérazade dans ses mille et un contes n'est qu'un prétexte pour donner de l'épaisseur à sa dimension palingénésique et pour manifester son double effet sur le roi Sharhyar.

Le premier effet est poétique, car il consiste en un choix méticuleux des mots et des récits susceptibles d'intéresser l'auditeur prestigieux, mais contrarié : le roi. Le second effet est rhétorique. Celui-ci consiste dans l'habileté de la narratrice. Cette expertise se caractérise

---

<sup>403</sup> Ben Jelloun, Tahar, *La Nuit sacrée*, op. cit., p. 32. *La Nuit sacrée*, celle qui fixe le destin révisé de Zahra, renvoie à une réalité culturelle, voire culturelle en pays musulman. Il s'agit en effet, comme il le précise à la page 22 du roman, de « la vingt-septième nuit du mois du ramadan ». C'est au cours de cette période sacrée que s'opère le miracle de la libération de Zahra. L'acte du père en cette période sainte est riche de sens et permet donc de comprendre pourquoi ce personnage banal, au départ, prend cette stature divine à la fin du récit.



non seulement par l'aptitude de cette dernière à manier l'art du récit – les rebondissements et les effets d'attente –, mais aussi par la justesse des contenus de l'intrigue et la subtilité argumentative qui les traversent.

Nous pourrions dire que Shéhérazade recourt à l'effet poétique pour susciter, par la suavité de sa langue et de sa stature de femme, un effet d'intéressement ; et le recours à l'effet rhétorique permet d'acter la fonction persuasive. En d'autres termes, *Les Mille et une nuits* sont en réalité mille et une manières de communiquer et, consécutivement, mille et une métamorphoses du roi. En effet, chacune des histoires contées par la fille du vizir marque une étape de la renaissance de son roi qui, devenu misogyne à cause de l'infidélité de son épouse, est désormais amené à reconsidérer sa conception des femmes. D'ailleurs le lecteur ne semble guère étonné de voir, à la fin du récit, l'éveil de ce roi à l'amour, ce qui donnera lieu à la résolution de rétablir et d'humaniser la femme. L'issue, comme nous pouvons nous en douter, est naturellement le mariage de Sharyar avec Shéhérazade.

Par ailleurs, il n'est pas étonnant de voir Djura reprendre à son compte la figure de Shéhérazade dans *La Saison des narcisses*<sup>404</sup>. Elle en fait une figure mythique, partant le bassin sémantique du féminisme dans la littérature arabo-musulmane. Les allusions faites à ce texte par Ben Jelloun et d'autres écrivains de culture arabo-musulmane ne peuvent qu'être considérées, à juste titre, comme une remontée à un bassin poétique dont ils ne voudraient se départir, de façon consciente ou inconsciente. En effet, ce texte mythique, à la manière d'un palimpseste, structure le sens de plusieurs romans. Discours discret, il est une voix qui susurre des mots dans l'oreille du lecteur, en vue de lui faire accéder à un sens plus subtil. C'est du moins ce que laisse entendre le Troubadour lorsqu'il dit : « Il me semblait avoir déjà entendu cette voix dans un des livres que j'avais lus. C'était je crois, dans un des contes des *Mille Nuits et Une Nuit*, l'histoire de cette servante nommée Tawaddud [...] ».

L'idée qui se dégage de ce passage, à travers l'expression « déjà entendu », suggère la récurrence d'une même structure sémantique et atteste une certaine familiarité avec le texte des *Nuits* de Shéhérazade, ce qui permet d'affirmer que ce texte a (ou aurait) pu inspirer Ahmed dans l'écriture de son journal intime. La référence à un des personnages de ce patrimoine de la littérature arabo-persane, Tawaddud, doublet métaphorique de la narratrice par son intelligence, est loin d'être innocente. Il s'agit en effet d'établir une analogie entre la finesse verbale de Shéhérazade et la feinte d'Ahmed. *L'Enfant de sable*, de ce point de vue, ne

---

<sup>404</sup> Djura, *La Saison des narcisses*, op. cit., pp.109-149.

pourrait être considéré que comme une traduction, voire une réécriture de ce mythe à la fois culturel et littéraire.

La hantise des *Mille et une nuits* dans les romans de Ben Jelloun ne peut être que révélatrice de l'existence d'un inconscient collectif qui irrigue(ra)it son imaginaire poétique, dans la mesure où ce phénomène que nous avons analysé dans le précédent roman se vérifie aussi dans *La Nuit sacrée* où l'allusion aux *Mille et une nuits* fonctionne à la fois comme une source d'inspiration et comme ce que nous pouvons appeler « effet Shéhérazade »<sup>405</sup>. Les deux extraits ci-dessous nous le montrent.

Source d'inspiration :

Je lus bien sûr Les Mille et Une Nuits, par petits bouts. Je sautais d'une nuit à l'autre et imaginais bien les conséquences du désordre que je provoquais.

Mes nuits étaient riches. Au lieu d'écrire, je lisais pour les nourrir<sup>406</sup>.

Effet Shéhérazade :

Les séances de lecture devinrent des soirées où je racontais des histoires. J'inventais au fur et à mesure que j'avancais. Le schéma était toujours le même : un amour impossible s'achevant dans le sang [...]

Certaines femmes venaient me voir à part et me racontaient leur vie. Elles fabulaient beaucoup ; elles croyaient que leur vie était un roman, que leur destin était celui d'héroïne méconnue. En prison il ne leur restait que les mots pour vivre<sup>407</sup>.

Nous voyons dans le premier extrait que la citation du texte de Shéhérazade insiste beaucoup sur son effet dévastateur, notamment par sa capacité à bousculer l'ordre des choses, et même la réalité préétablie. En lisant ce chef-d'œuvre mythique, la narratrice tombe, comme le roi Sharhyar, sous le charme irrésistible des histoires racontées et des mondes fabuleux qui en émergent.

En fait, dans le premier extrait, Zahra reconnaît *Les Mille et une nuits* comme source d'inspiration ; quant au second extrait, il apparaît comme un effet de lecture du texte de la conteuse, aussi bien sur sa manière de dire des histoires que sur sa manière de les écrire. Cela se traduit par la référence implicite à la narratrice des *Mille et une nuits*, dont le génie inventif a été reconnu par le roi Sharhyar. Shéhérazade et Zahra sont donc mises à la même échelle : toutes les deux défendent la condition féminine ; d'où le statut d'écrivain public.

---

<sup>405</sup> Effet Shéhérazade : il s'agit d'un effet poétique, d'une fascination pour la verve de la narratrice des *Mille et une nuits* qui se retrouve dans plusieurs romans d'écrivains de culture arabe. C'est la survivance de la stratégie narrative (ou communicative) de Shéhérazade, c'est-à-dire le charme ou l'influence, peut-être inconscient, que ce texte exerce sur beaucoup d'écrivains. C'est le cas de Zahra.

<sup>406</sup> Ben Jelloun, Tahar, *La Nuit sacrée*, op. cit., p. 146.

<sup>407</sup> *Idem*, pp. 176-177.

D'ailleurs on peut dire que si la conteuse des *Mille et une nuits* suscite un tel effet, c'est parce qu'elle a lancé une tradition, celle de ruser avec le destin par les mots. Et cela, les « codétenues » de l'héroïne de *La Nuit sacrée* l'ont compris : « En prison il ne leur restait que des mots pour vivre. » En effet, à l'instar de Shéhérazade, ces femmes, face à la mort imminente qui leur était promise, n'avaient comme armes que les mots pour sauver leur vie.

Plus qu'une coïncidence, toutes ces ressemblances attestent fort bien l'évidence d'un modèle culturel, et même d'un imaginaire collectif sur lequel les romans se greffent. Un écrivain tel que Mohamed Leftah en donne la confirmation. Dans son roman *Ambre ou les métamorphoses de l'amour*, la métamorphose consiste dans l'alchimie du verbe, la quête d'une parole qui puisse traduire l'amour. Le mystère qui entretient cette métamorphose onomastique et ontologique se traduit au reste par le narrateur en ces termes :

La part d'ombre et de nuit, inscrite dans la texture phonique de son nom, fut peut-être la part essentielle dans la vie de celle que tout le monde, dans ma ville natale, appelait familièrement d'un nom commun : Al 'anbar, l'ambre. – Dans la cosmogonie poétique de la grammaire arabe, l'article « Al » rattaché au substantif, est dénommé « article lunaire », par opposition à un autre dit « solaire »<sup>408</sup>.

Le lecteur conviendra avec le narrateur qu'écrire ou tenir un discours sur Ambre n'est pas un exercice aisé. Ambre est tout ce qu'il y a de plus déroutant, mais aussi ce qui fait de la quête un acte orgasmique. La métamorphose, à cet égard, fait d'elle un personnage dont le caractère protéiforme et polysémique n'a d'égal que l'ambiguïté même de l'amour. Tantôt assimilée à « Shéhérazade », à « Artémis des bois », à une « Vestale », à une « Pythie » à cause de son discours oraculaire, à une « ménade sauvage », à « Eurydice infernale », à « Némésis » ou à un « santal », Ambre plonge le lecteur dans une sorte de cycle de « réincarnation », de circonvolution de questions insolubles où l'amour devient une série de connotations. A l'inverse de Ben Jelloun, Mohamed Leftah soumet le mythe palingénésique à un traitement plus esthétique que thématique. Ce qui n'en montre pas moins leur appartenance au même bassin sémantique.

Un autre élément permet d'inscrire la poétique de Ben Jelloun dans le bassin sémantique maghrébin ou méditerranéen ; il s'agit du motif du double, qu'on retrouve dans *Filles du vent* de Nadia Chafik, à travers le personnage de Faïza qui fait pendant à Moha dans le roman éponyme de Ben Jelloun. La folie supposée ou attestée de ces deux personnages

---

<sup>408</sup> Leftah, Mohamed, *Ambre ou les métamorphoses de l'amour*, Paris, Différence, 2006, p. 13.

donne à voir une identité mouvante et en pleine contradiction avec la société. Raichida Saigh Bousta consacre au motif du double une analyse assez fructueuse.

Dans *Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun*<sup>409</sup>, elle montre que le double, substrat poétique dans les récits de l'écrivain marocain, est un opérateur de la métamorphose narrative. Dans cet essai, le double prend plusieurs noms tels que « dédoublement », « androgyne », « simulacre », « errance », « mutation » et bien d'autres appellations. Mais, au-delà de toutes ces considérations poétiques, le motif du double fait de la métamorphose l'expression d'une hétérogénéité culturelle. C'est cette perspective qui se traduit dans le passage ci-dessous :

Comme une île flottante, l'écrivain maghrébin est en dérive entre deux continents. Le déracinement que vivent certaines villes et autres sites méditerranéens particulièrement convoitées n'a d'égal que ce qu'on appelle communément « l'aliénation » et « l'acculturation » qui ont caractérisé la première génération des écrivains maghrébins. [...] pour sublimer le vide et lui donner une consistance dynamique, certains écrivains comme Ben Jelloun, Khatibi font valoir la volupté esthétique et l'exaltation poétique. [...] d'où une remontée vers les mythes, les rites, les légendes d'ici et d'ailleurs pour mieux se dédouaner de la dualité et apprivoiser l'altérité. Ce qui est aussi une manière de se constituer une généalogie transculturelle<sup>410</sup>.

La métamorphose, sous le signe du double, pose le problème de la transculturalité des pratiques littéraires. Ecrire, c'est en quelque sorte faire dialoguer les cultures ; autrement dit, c'est voyager ou faire une sorte de traversée généalogique des cultures, du moins poétiquement. Cela laisse sous-entendre l'existence de berceaux culturels susceptibles de nourrir ou façonner les habitudes artistiques des écrivains.

En cela, Rachida Saigh Bousta rend, une fois de plus, légitime l'existence de bassin sémantique chez les écrivains maghrébins ; d'après ce passage, ce serait la Méditerranée. La notion de généalogie, si l'on s'y attarde davantage, permet la remontée aux origines pour expliquer ou justifier les *leitmotifs* de tels ou tels « rites », « mythes » ou « légendes » dans un texte littéraire. Le double actualise donc la métamorphose, par cela même qu'il met en évidence la dynamique d'un *ethos* culturel chez un ou plusieurs écrivains. Le mythe palingénésique est à ce titre la modalité de cette métamorphose. *Nedjma*<sup>411</sup> de Kateb Yacine est, d'un point de vue métaphorique, métamorphose de l'Histoire de l'Algérie, par conséquent de l'identité algérienne.

---

<sup>409</sup> Saigh Bousta, Rachida, *Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun*, Casablanca, Afrique Orient, 1999 (2<sup>e</sup> éd. Revue et corrigée).

<sup>410</sup> Saigh Bousta, Rachida, *Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun*, op. cit., pp. 181-182.

<sup>411</sup> Yacine, Kateb, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956, 1996. Écrit dans un langage truculent, ce roman édifie le lecteur sur la fragilisation du tissu social algérien par la colonisation française ; il laisse par ailleurs scintiller l'allégorie de la révolte, à travers la figure ductile de Nedjma, celle qui apparaît « vierge après chaque viol » (p. 69).

Par ailleurs, nous pouvons souligner que les deux romans de Ben Jelloun que nous étudions présentement regorgent d'un symbolisme qui nous renvoie à l'ésotérisme musulman, habituellement appelé soufisme. La présence des notions telles que *zahir* et *bâtin*<sup>412</sup> dans les romans de Ben Jelloun attestent la relation intertextuelle qu'entretient la fiction avec le religieux. Dans un entretien avec Marc Gontard, l'écrivain fait l'aveu suivant :

Ma relation personnelle avec le religieux passe par la mystique. Il se trouve que la tradition soufie en islam est une des plus belles et des plus fortes réalités. J'essaie de tirer l'islam vers cette spiritualité faite de philosophie et de poésie. [...] Certains de mes personnages sont attirés par l'expérience mystique, surtout dans un monde d'hypocrisie sociale, de folklore décadent, de mensonge et de corruption. Le recours à la mystique est un recours à la liberté individuelle, la liberté intérieure de celui qui est à la recherche de la vérité, de sa vérité.<sup>413</sup>

Nous avons dans cet aveu un éclairage sur le caractère problématique de certains personnages de Ben Jelloun, en l'occurrence Moha le fou et Zahra, qui se laissent du reste porter vers la spiritualité, vers leur vérité intérieure. Moha reflète aisément la pensée soufie ; il préfère la signification de l'« Intériorité » divine (*bâtin*) à celle de son « Extériorité » (*zahir*). Ce personnage est foncièrement excentrique. C'est d'ailleurs ce que le patriarche laisse échapper lorsqu'il lui dit : « Tu seras peut-être en règle avec les mots, pas avec les hommes, pas avec l'Etat et la société »<sup>414</sup>. Poète, Moha est incompréhensible et mystérieux ; son mépris pour les plaisirs terrestres fait de lui une sorte de schizophrène, un être asocial. D'ailleurs, Mohamed dans *Au Pays*, avant-dernier roman de Ben Jelloun, opère le même choix que Moha. A son sujet le narrateur dit qu'il « avait renoncé à l'exemple du mystique qui abandonnait l'enveloppe du corps pour partir dans le cœur de l'âme »<sup>415</sup>. Mohamed et Moha sont, de toute évidence, des représentations de la pensée soufie.

Quant à Zahra, son parcours est en lui-même une quête de la vérité, qui la conduit d'ailleurs à l'éblouissante lumière du Divin : son corps symbolisé par le *zahir* meurt pour favoriser l'élévation de son âme, qui symbolise le *bâtin*. Ainsi peut-on dire que l'illumination

---

<sup>412</sup> Schuon, Frithjof, *Le Soufisme, voile et quintessence*, traduction de Frédéric Eugène Illouz, préface de James S. Cutsinger, avant-propos de Seyyed Hossein Nasr, Paris, Dervy-livres, 1980 (1<sup>e</sup> éd.), 2007 pour la présente édition poche, revue et augmentée, p. 73. L'orthographe de ces deux termes peut varier selon les auteurs. Schuon orthographie le premier ainsi : *zhâhir*.

<sup>413</sup> Gontard, Marc, « Identité métisses. Entretien avec Tahar Ben Jelloun », in *Le Maghreb littéraire Revue canadienne des littératures maghrébines*, vol IX, n° 17, Toronto, éd. La Source, 2005, p. 115.

<sup>414</sup> Ben Jelloun, Tahar, *Moha le fou Moha le sage*, op. cit., p. 117.

<sup>415</sup> Ben Jelloun, Tahar, *Au Pays*, Paris, Gallimard, 2009, p. 187.

poétique qui caractérise la prose de Ben Jelloun trouve son explication. Le travail du lecteur consiste en un cheminement ascendant, privilégiant le dépassement des apparences formelles (*zahir*), pour accéder aux profondeurs du récit (*bâtin*), lieu des vérités profondes et de la quintessence spirituelle.

Dans les deux romans, *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée*, le récit se juche sur une sorte d'élévation métaphysique, voire mystico-religieuse. Nul doute, le *Coran*<sup>416</sup>, livre sacré des musulmans, est le discours qui structure de long en large le secret de l'intrigue de ces textes. Il semblerait même que la référence à ces motifs susmentionnés fasse de l'écriture un exercice de « seconde main », en ce sens que toute « citation, nous dit Compagnon, est – au fond ou de surcroît ? – une métaphore »<sup>417</sup>. Le texte sacré de l'Islam est de ce point de vue un palimpseste qui jalonne une partie non négligeable du circuit de la communication non seulement dans ces deux romans de Ben Jelloun, mais aussi dans bien d'autres. C'est du reste le cas de son avant dernier roman, *Au Pays*, que nous citons à nouveau. En effet, dans ce roman la référence au Coran est plus explicite. C'est à travers la psalmodie d'un personnage – les « six versets de la sourate « Les hommes » et les derniers versets de la neuvième sourate « La conversion » »<sup>418</sup> – que transparait la dette du texte littéraire au texte sacré. Nous pouvons aussi comprendre pourquoi l'homme au turban bleu décide d'aller lire le Coran, car, comme le souligne à juste titre Assia Belhabib au sujet de *L'Enfant de sable*, « si le récit exhibe son impossibilité, c'est que, sûrement, le mystère du réel ne peut être résolu que dans un au-delà de type transcendental. »<sup>419</sup> La transcendance, aussi bien dans *L'Enfant de sable* que dans *La Nuit sacrée*, est cette troisième voix qui permet de sortir l'identité de l'enlisement idéologique. C'est cette voix qui sort l'individu du « psolépsisme »<sup>420</sup> et lui fraie une voie qui le mène à l'autre. Pour ce qui est du *Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop, c'est sous le régime de la palingénésie que fonctionne la métamorphose.

Le mythe de la métamorphose, sous le prisme de la palingénésie, consiste dans le

---

<sup>416</sup> Lire à cet effet Bourget, Carine, *Coran et tradition islamique dans la littérature maghrébine*, Paris, Kartala, pp. 91-121. L'auteure montre comment l'ensemble de l'œuvre de Ben Jelloun recourt au texte sacré pour critiquer la lecture littérale qu'on en fait.

<sup>417</sup> Compagnon, Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 19.

<sup>418</sup> Ben Jelloun, Tahar, *Au Pays*, *op. cit.*, p. 185.

<sup>419</sup> Belhabib, Assia (dir.), « La spiritualité au regard de l'altérité dans le roman marocain de langue française », in *Littérature & Altérité*, Rabat, Okad, 2009, p. 104.

<sup>420</sup> Lire Mattiussi, Laurent, *Fictions de l'ipséité. Essai sur l'invention narrative de soi*, Genève, Droz, 2002, p. 57. L'auteur dit précisément ce qui suit : « L'invention de soi commence dans le récit avec un déplacement hors des cadres qu'impose l'existence. » En fait, le moi, en se structurant dans les brèches de l'identité narrative, perd toute consistance définitoire : il se heurte à sa polysémie, c'est-à-dire à son caractère composite. La transcendance sollicitée par les personnages de Ben Jelloun contribue à cette volonté de sortir le soi de sa profonde solitude.

bouleversement des idées, dans une sorte de « nihilisme historique »<sup>421</sup>, pour reprendre une expression camusienne. En effet, les catégories qui fondent et alimentent la tragédie de l'Histoire africaine passent au crible de la fable de l'écrivain. Il suffit d'observer le projet révolutionnaire porté par les personnages dans les romans de Boubacar Boris Diop pour s'en rendre compte. C'est le cas de Fadel Sarr qui, dans *Les Tambours de la mémoire*, décide de réévaluer l'histoire officielle de son pays, après la découverte d'un personnage à la réputation légendaire : Johanna Simentho. Contre tous les « sous-fifres » des anciens colons comme le major Adelezo, il décide de « hurler à la face du monde l'existence exemplaire de la reine Johanna Simentho »<sup>422</sup>, que les hommes d'Etat veulent mettre aux oubliettes. Cette même révolte est menée par Khadidja qui compte définir les causes de la tragédie, avant de procéder au renouvellement des catégories discursives de l'Histoire africaine.

En effet, Khadidja refuse d'adopter l'attitude des Troglodytes qui, après avoir pris connaissance de la cause de leur tragédie, une « racine succulente et soporifique »<sup>423</sup>, se satisfont d'une histoire de fortune qu'un instituteur officialise sous le titre de *Chroniques souterraines*<sup>424</sup>. Pour elle, il faut cesser de se lamenter et prendre la résolution de changer l'Histoire, en la réécrivant. Qu'est-ce donc que réécrire l'Histoire ici ? Ce n'est pas édifier un discours authentiquement africain ; c'est encore moins une opération de recouvrement d'un passé immaculé ou originel. En revanche, il s'agit, dans l'acte de réécriture de l'Histoire, d'opter pour ce que Todorov appelle, dans sa typologie de la réminiscence, une « mémoire exemplaire »<sup>425</sup>. En optant pour cette conception révolutionnaire de l'Histoire, la narratrice Khadidja établit l'acte de renaissance de l'Afrique.

Il importe cependant de noter que *Le Cavalier et son ombre* nous livre le mythe de la métamorphose comme une sorte de syncrétisme<sup>426</sup>, dont la seule visée consiste à faire

<sup>421</sup> Camus, Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, « Folio », 1951, p. 307.

<sup>422</sup> Diop, Boubacar B., *Les Tambours de la mémoire*, op. cit., p. 74.

<sup>423</sup> Waberi, Abdourahman A., « La racine des Troglodytes », in *Le Pays sans ombre*, Paris, Le Serpent à Plumes, « Motifs », p. 42.

<sup>424</sup> Waberi, Abdourahman A., « La racine des Troglodytes », op. cit., p. 43.

<sup>425</sup> Todorov, Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, op. cit., p. 31. La mémoire exemplaire n'est pas rancunière, car elle ne s'enferme ni dans la nostalgie du passé ni dans la recherche d'une réparation judiciaire ; en retour, le recours au passé est un acte libérateur, puisqu'il inscrit la mémoire dans une logique beaucoup plus dynamique que statique. Tunde peut être considéré comme cette ouverture sur l'Autre, dans la mesure où il est une victoire sur une Afrique à laquelle il faut faire dos pour regarder vers l'avenir.

<sup>426</sup> Voir Diouf, Mamadou, *Histoire du Sénégal*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, pp. 187-193. Dans *Les Tambours de la mémoire*, Boubacar Boris Diop fait appel au patrimoine de la Nation, pour une reconstitution de la vérité l'historique de cette dernière. Le personnage de Johanna Simentho peut être un clin d'oeil fait à une séquence de cette histoire, notamment à Aline Sitoé Diatta, une Casamançaise devenue emblématique pour sa résistance face à la colonisation et pour sa mystérieuse disparition. En revanche, dans *Le Cavalier et son ombre*, il y a manifestement une volonté de dépassement, c'est-à-dire une universalisation de la problématique de l'histoire africaine. Le syncrétisme procède simultanément par prospection et par analogie, car l'usage du mythe

émerger une histoire nouvelle sur le modèle de la fable. Ce n'est donc pas par hasard que la narratrice procède à une transposition allégorique de l'histoire officielle. Effectivement, telle une épopée, le roman se donne à lire comme une sorte d'Odyssée de Khadidja. Le lecteur rencontre dans les récits de cette dernière des figures quasi-mythiques pouvant avoir de fortes affinités avec des personnages des mythes gréco-romains, des personnages inspirés des mythes et légendes diverses. C'est le cas du mythe de Pandore, de la figure mythique de la littérature arabo-musulmane, Shéhérazade, et de bien d'autres figures légendaires ou historiques.

Le personnage de Pandore est assimilable à Khadidja, si c'est le récit de Lat-Sukabé qui nous sert d'angle de vue. En effet, pour avoir ouvert la boîte, l'amante du narrateur est tenue responsable des malheurs de l'humanité tout entière. Son affinité avec la femme d'Epiméthée est due à sa curiosité et à son désir de changer ou revisiter l'Histoire ; en cela, elle est la cause du chaos. Toutefois, nous aurons tort de nous enfermer dans cette analogie qui peut paraître simpliste. Soulignons que, loin d'être pessimiste, le chaos est salutaire dans *Le Cavalier et son ombre* : l'invitation de la narratrice semble du reste dire qu'il faut partir du chaos historique pour mieux penser une Afrique nouvelle.

L'usage des mythes a une fonction beaucoup plus parodique dans cette œuvre. Il y a effectivement détournement sémantique du mythe. D'ailleurs, il s'agit d'une réappropriation dont le dessein est plutôt de redéfinir les catégories historiques de l'Afrique qu'une simple imitation. Bien plus, le sens de la démesure dont la narratrice Khadidja fait montre, comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, la rapproche de Prométhée, à ceci près qu'elle ne vole pas le feu aux dieux pour le donner aux hommes, mais le verbe aux dirigeants politiques africains et leurs maîtres occidentaux pour le donner aux Africains : elle est potentiellement une Sibylle africaine, par son verbe délirant. C'est du reste pour cela que son affinité avec Shéhérazade est sans équivoque. Celle-ci par sa verve narrative porte l'espoir de la délivrance des femmes, qui fléchissent sous le poids du courroux du roi Sharhyar. De la même manière, Khadidja, à l'instar de Fadel dans *Les Tambours de la mémoire*, constitue l'espoir de tout un peuple, et même de toute une civilisation.

Par ailleurs, il y a le Passeur. Il apparaît de manière saisissante que le Passeur du lac Tassele rappelle Charon, le passeur qui assurait la traversée des morts sur le Styx. Ce qui rapproche ces deux lacs, c'est leur caractère lugubre.

---

relève bien plus de ses formes possibles que de son contenu originel. De l'issue de cette démarche naît une vision résolument moderne du monde, par conséquent, de la relation à l'Autre.



Nkin'tri, le monstre, que la suite du récit présente comme le Passeur, peut être n'importe quel monstre mythologique. Il semble d'ailleurs que Khadidja fasse montre de subtilité au sujet de la construction de ce personnage monstrueux : elle brouille à volonté toutes les traces qui permettraient de trouver son équivalent mythologique. Il peut être assimilé à un des oiseaux du « Lac Stymphale », vu son goût pour la chair humaine. En effet, d'après le récit, le monstre devait se délecter de la chair de la princesse Siraa de Bilenty. Mais l'analogie est loin de s'arrêter à ce niveau, puisqu'on peut voir à travers cet épisode Persée affrontant un monstre marin pour délivrer la princesse Andromède.

Cette malléabilité du mythe ne laisse pas le lecteur indifférent quant à la dimension universelle de la problématique soulevée dans le roman. En fait, c'est l'universalité de la tragédie qui est mise au cœur de l'intrigue. Que l'on soit en Europe occidentale, en Amérique latine, en Afrique ou même en Australie, l'histoire officielle des peuples est toujours, du moins dans les romans de Boubacar Boris Diop, une mise en scène du tragique, de cette conflictualité qu'Albert Camus illustre dans ses romans.

Aussi note-t-on une révision de l'Histoire africaine à travers le récit principal de Khadidja. Le Cavalier, personnage éponyme du conte, se distingue par son intrépidité et par son sens de la justice, à l'instar d'Héraclès, héros de la mythologie gréco-romaine. Mais il semble beaucoup plus proche des chevaliers du Moyen-Age qui allaient en croisade à la quête du « saint Graal ». Ce Graal, peut-être une version africaine dans le récit de Khadidja, est ce qui fait cavalier Dieng Mbaalo, le chevalier des temps modernes, comme l'illustre clairement ce passage : « Le Cavalier s'arrache impétueusement de la pierre pour aller venger la veuve et l'orphelin. »<sup>427</sup> À la manière des chevaliers des récits arthuriens, il se voue corps et âme à une cause juste et noble : la défense des plus faibles, et surtout la quête du Graal.

Cependant, le « Graal africain », si l'on ose dire, n'est pas semblable au Graal occidental. Il est l'espérance, sans laquelle l'Afrique ne sortira jamais de son statut de victime, du déclin dans lequel on la précipite. Le « Graal africain » tel qu'il apparaît dans ce roman, c'est Tunde, l'Espérance qui reste au fond de la « jarre à fables » qu'a osée ouvrir Khadidja ; ce qui laisse d'ailleurs entendre un certain prophétisme :

Khadidja prophétisait une ère de bonheur et de liberté et ajoutait mystérieusement : « ... parce que tu le sais bien, les choses ne peuvent pas continuer ainsi. Si nous ne sommes pas impatients, notre heure ne reviendra jamais. Il faut avoir la force de recommencer : tel sera le message de Tunde aux générations futures ».<sup>428</sup>

---

<sup>427</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 131.

<sup>428</sup> *Idem*, p. 74.

Tunde, c'est cette fable qui tarade l'esprit de la conteuse et qui doit, par conséquent, animer l'imaginaire de l'écrivain. C'est pourquoi tout le récit consiste cumulativement en une quête du « pourquoi ? » et du « comment ? ». Cela veut dire qu'il y a, d'une part, une énonciation du principe de causalité – définir les causes de l'absence fatidique de l'Afrique dans le concert des nations – et les modalités de résolution de cette énigme, d'autre part. La fabulation, que la femme de Dieng Mbaalo considère comme une « lubie d'artiste », est une parole enceinte de significations, une parole qui transforme la fatalité en utopie réalisable.

Cette « utopie pédagogique », si nous nous référons à l'auteur de ce concept, Janòs Riesz, peut se définir ainsi : « La pensée utopique, nous l'avons vu, se donne à lire en deux directions. Elle se définit par rapport à un monde méchant et corrompu qu'elle veut laisser derrière elle, et elle propose la construction d'un monde nouveau et meilleur »<sup>429</sup>. L'utopie dont il est question ici n'est pas négative, encore moins prescriptive. Elle est en revanche prospective, voire perspectiviste. Cela apparaît plus explicitement et avec force dans l'injonction de Khadidja, notamment lorsqu'elle dit qu'il « faut avoir le courage de recommencer. » Et la fable, l'Histoire vue en perspective, devient donc une sorte de « gai savoir » dont la conteuse vante la vertu. Ainsi, cette vertu, qui est en réalité une révolte, apparaît comme un bond en avant de l'histoire ou une volonté de renaître. La renaissance dont il est question ici peut être assimilée à la révolte telle qu'elle est perçue par Albert Camus, notamment lorsqu'il dit ce qui suit :

Dans toute révolte se découvrent l'exigence métaphysique de l'unité, l'impossibilité de s'en saisir, et la fabrication d'un univers de remplacement. La révolte, de ce point de vue, est fabricatrice d'univers. Ceci définit l'art, aussi. L'exigence esthétique. L'exigence de la révolte, à vrai dire, est en partie une exigence esthétique<sup>430</sup>.

La révolte, que le récit rend bien par la lubie ou la fabulation de la narratrice, est l'acte de (re)naissance d'une Afrique libérée de ses « démons ». Et le syncrétisme culturel qui apparaît dans *Le Cavalier et son ombre* n'est rien de moins qu'une distillation de l'Histoire officielle, dont l'aboutissement est le mythe épuré : Tunde. Assurément, dans cette volonté de

---

<sup>429</sup> Riesz, Janòs, « L'Utopie pédagogique dans Saint Monsieur Baly (1973) de William Sassine. », in *Littératures francophones et Utopies*, textes réunis par Papa Samba Diop, Die, Couleurs locales, 2006, p. 104.

<sup>430</sup> Camus, Albert, *L'Homme révolté*, *op. cit.*, p. 320.

parodier<sup>431</sup> les mythes, il y a une revendication de l'exception, celle d'un mythe africain qui n'est perceptible qu'esthétiquement.

Tunde est donc cet horizon esthétique vers lequel se déploiera le regard de l'Africain que nous oserons appeler moderne ou révolté. Soulignons au passage que cette transposition allégorique des mythes, loin d'enfermer les personnages dans une sorte de fatalité, pointe l'espoir au terme du récit.

Dans cette orientation thématique, s'incrivent Henri Lopes et Kossi Efoui. Pour le premier, notamment dans *Dossier Classé*, l'Afrique est représentée par un pays imaginaire, le Mossika. Il s'agit ici d'une utopie ou plus précisément d'une atopie, au sens de non-lieu ; en effet, l'Afrique dont il est question ici n'est guère localisable, selon le narrateur : « Le Mossika ne figure sur aucun Atlas. Ce pays existe pourtant ; il appartient à mon Afrique intérieure. »<sup>432</sup> Investie par la fiction, l'Afrique se prête à une lecture allégorique, au sens platonicien<sup>433</sup> du terme, qui permet de comprendre son mode de fonctionnement. Pourquoi cette Afrique serait-elle un dossier classé ? C'est ce que le narrateur-reporter – nous reviendrons sur cette dernière notion dans la section suivante –, Lazare Mayelé, nous livre tout au long de son enquête. Ce qui ressort de la lecture de ce roman c'est que l'Afrique officielle est opposée à une Afrique intérieure, qui n'existe que dans l'imaginaire personnel du narrateur.

Pour ce qui est de Kossi Efoui, nous prendrons en exemple *La Polka*, ce roman qui démythifie l'Afrique pour recréer un mythe moderne ; d'ailleurs, dans *La Fabrique de cérémonie*<sup>434</sup>, son autre roman, l'écriture devient une sorte de jubilation, une orgie créatrice des utopies du langage, voire de la communication artistique. Disons qu'il ne s'agit pas des utopies négatives ou dystopies, mais des utopies positives en tant qu'elles offrent de nouveaux paradigmes de la communication romanesque.

Ainsi, pour délivrer l'Afrique d'un certain mythe du déclin, il faut la démythifier, en faire une mythologie. C'est ce qui ressort du projet romanesque de Kossi Efoui. Celui-ci semble du reste s'inscrire dans la logique barthésienne du mythe, notamment lorsque le critique français affirme que « la meilleure arme contre le mythe, c'est sans doute de le

---

<sup>431</sup> Lire Sob, Jean, *L'impératif romanesque*, Paris, A3, 2007. L'auteur consacre une large réflexion sur la parodie, qui du reste semble être l'élément moteur d'une poétique de l'histoire dans l'ensemble de l'œuvre de Boubacar Boris Diop.

<sup>432</sup> Lopès, Henri, *Dossier classé*, Paris, Seuil, 2002, p. 16.

<sup>433</sup> Platon, « La République Livre VII », in *Œuvres Complètes*, dirigé par Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2008, pp. 1679-1738. L'allégorie ou l'allégorisme est considéré comme un discours à visée pédagogique. Le philosophe recourt à cette stratégie discursive pour conduire les citoyens à une élévation intellectuelle qui les rende aptes à accueillir le souverain Bien, lequel libère l'homme des connaissances approximatives.

<sup>434</sup> Efoui, Kossi, *La Fabrique de cérémonie*, Paris, Seuil, 2001.

mythifier à son tour, c'est de produire un mythe artificiel : et ce mythe reconstitué sera une véritable mythologie.<sup>435</sup> » A cet effet, Kossi Efoui et Barthes sont solidaires de l'entreprise menée par Khadidja dans *Le Cavalier et son ombre*. La narratrice de ce conte entreprend de « mythifier à son tour », c'est-à-dire de « produire un mythe artificiel ». Le narrateur de *La Polka* en fait autant. L'artificiel, c'est la fable, sinon « la plus-value » de l'Histoire ou du mythe officiel. Dire l'Afrique, d'un point de vue poétique, consiste à ruiner ces catégories d'antan pour en proposer de nouvelles. Il ne s'agit plus simplement, pour l'écrivain d'Afrique francophone, de recourir à ce que Nora-Alexandra Kazi Tani nomme « ethno-texte »<sup>436</sup> comme architexte doctrinaire sur lequel se greffe le discours actuel ; il s'agit plutôt d'un nouveau discours qui, malgré sa référence à des expériences culturelles identifiables, s'émancipe de tout déterminisme communautaire. C'est du reste ce qu'affirme le narrateur de *La Polka* lorsqu'il dit : « J'ai appris les vingt-sept manières de dire le mot place et j'ai pris possession de la tombe de Nahéma. Au milieu des chants et des danses j'ai fait des phrases, debout. »<sup>437</sup> Nahéma, comme l'Afrique et son histoire, est à posséder ; mais sa possession n'est possible que par l'appropriation sémantique des mots, par la fabulation narrative de l'Histoire. Prendre possession de la tombe, c'est en finir avec le mythe ancien, c'est acter, esthétiquement parlant, son renouvellement.

Partir d'un principe de causalité (le mythe étiologique) pour en arriver à une conception d'un mythe palingénésique, telle est la logique communicative que suggère la médiation mythologique chez Boubacar Boris Diop.

Assurément, le discours dont semblent se réclamer ces poétiques est celui de l'historien Achille Mbembe, qui fait de la « faille » la modalité d'écriture de l'Afrique. La faille, nous l'avons signalé dans la première partie de notre réflexion, est l'autre nom de la tragédie sur laquelle est édifiée l'Histoire africaine. Cette modalité d'écriture de l'Afrique peut s'entrevoir dans ce que Patrice Nganang appelle « écriture préemptive »<sup>438</sup> ; car il s'agit de fonder une nouvelle « théologie » de cette Histoire, en l'occurrence un paradigme esthétique nouveau. Et c'est à cet appel que semblent répondre certains romans d'écrivains de

<sup>435</sup> Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, « Points », 1957, p. 209.

<sup>436</sup> Kazi Tani, Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française. Au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb)*, 332p. Thèse de doctorat en Littérature Francophone et Comparées, soutenue à l'Université Paris Nord, en 1994, sous la direction de Charles Bonn. L'« ethno-texte » est un palimpseste qui influe, certes, sur le discours romanesque, mais ne l'assujétit pas à un sentiment nostalgique de l'héritage culturel africain. L'« ethno-texte » devient un élément de l'hyperculture qui enrichit le discours romanesque, par conséquent les catégories de l'Histoire africaine. C'est du moins ce qui transparaît dans l'œuvre de Boubacar Boris Diop, Kossi Efoui, etc.

<sup>437</sup> Efoui, Kossi, *La Polka*, op. cit., p.139.

<sup>438</sup> Nganang, Patrice, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, Homnisphères, 2007, p. 284.

l'Afrique subsaharienne, notamment par la plume de Boubacar Boris Diop, d'Henri Lopes, de Kossi Efoui et de bien d'autres que nous n'avons pas cités.

Nous retenons toutefois que le motif de la métamorphose, par l'usage polysémique qui en est fait, sollicite différemment le lecteur. Sous le signe de la dégradation, il est structuré dans le roman hispano-américain par un inconscient collectif, une sorte de sermon mythique qui se blottit dans le langage. Et la reconnaissance de sa médiation par le lecteur oriente d'une certaine façon la communication esthétique.

La métamorphose qui permet de remonter au bassin poétique de chaque écrivain soumet la communication littéraire à une véritable régulation socio-anthropologique de la réception. Cette régulation transcende le cadre de l'environnement immédiat de l'écrivain, l'inscrivant ainsi dans un espace beaucoup plus perméable, et donc plus vaste, avec lequel il constitue une famille thématique (ou problématique). C'est du reste ce que nous avons pu constater à travers ce que nous avons jugé utile d'appeler « effet shéhérazade ». Ce phénomène, pour ne citer que cet exemple, va en effet bien au-delà du bassin sémantique méditerranéen. C'est le cas de Khadidja et Nahéma do Nacimiento qui baignent aisément dans ce bassin, tout comme le roman de Tchak peut se réclamer de l'esthétique hispano-américaine par le choix de ses thèmes et de ses problématiques.

## 6. 2. Métamorphose : de la transgénéricité à la méta-médiation<sup>439</sup>

La recherche d'une forme de communication appropriée montre chez les trois écrivains une volonté manifeste de privilégier un type de relation entre l'énonciateur du récit et son énonciataire, corrélativement aux objectifs du premier. Le choix du genre pose le problème de ses mutations, surtout si la problématique qui sous-tend la communication l'exige. Vouloir définir le genre comme média ou comme forme de communication, c'est identifier la logique de médiation pratiquée par un écrivain. Mais c'est loin d'être simple, car la coexistence de plusieurs genres dans une œuvre littéraire peut rendre difficile sa catégorisation.

On observe en effet que, d'un média à un autre, la médiation devient un véritable champ rhétorique de la configuration de l'auditoire et du caractère problématique de la réception ; comme l'a dit Aristote, « chaque genre (oratoire) s'accommode d'un genre différent d'élocution »<sup>440</sup>. Cela laisse sous-entendre que s'il y a un style approprié à chaque genre, c'est qu'il y a également une réception qui lui correspond ou à laquelle l'orateur veut lui faire correspondre. Mais que dire des romans qui optent pour une conception transgénéricité<sup>441</sup> de la communication littéraire ? Si l'on s'en tient à la pragmatique aristotélicienne du genre ou du style (oratoire ou discursif), on peut dire que la tâche est loin d'être aisée. En effet, l'accès à l'intelligence du discours romanesque participerait d'abord de la compréhension du mode de fonctionnement de chaque genre sollicité dans la communication littéraire et de la mise en évidence de la stratégie argumentative que les différents choix sous-tendent.

Ainsi, dans *Le Cavalier et son ombre*, la mutation du genre romanesque donne lieu au patchwork, dans les romans de Ben Jelloun il s'agira du diwan et dans *La Virgen de los sicarios* nous aurons un roman qui, en dépit de ses transformations formelles, revendique sa mission classique ou prosaïque : faire de la réalité sociale la matrice de son discours, c'est-à-dire un impératif romanesque.

---

<sup>439</sup> Darras, Bernard, « Tout au long de ces années, j'ai adhéré à plusieurs définitions » entretien avec MEI, in *Médiation et médiateurs*, art. cit., p. 17. Darras emploie ce concept pour renvoyer au « processus de méta-communication », c'est-à-dire une communication qui se remet en cause et redéfinit sa logique.

<sup>440</sup> Aristote, *Rhétorique*, op. cit., p. 345. L'*élocutio* a plusieurs acceptions selon les traducteurs ; cependant, tout semble le renvoyer au style.

<sup>441</sup> Moncond'huy, Dominique et Scepi, Henri (Dir.) « Avant-propos », in *Les Genres de travers. Littérature et transgénéricité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », n°82, 2008, p. 8. La transgénéricité permet d'appréhender le roman comme le lieu où la communication littéraire devient une expérience de la transversalité du genre. Cependant, dans la volonté de faire dialoguer les genres, l'écrivain fait du roman un ensemble de propriétés discursives visant à persuader le lecteur d'adopter une certaine attitude.

Dans *Le Cavalier et son ombre*, il s'agit du patchwork<sup>442</sup>. Celui-ci s'impose comme la catégorie la mieux indiquée pour désigner le genre romanesque tel que Boubacar Boris Diop semble l'appréhender. Il s'agit d'un genre presque inorganique qui emprunte à d'autres genres sans pourtant se réduire à un seul d'entre eux. Le patchwork, par son caractère polymorphe, revendique l'hétérogénéité des genres comme conception de la communication romanesque.

*Le Cavalier et son ombre*, qui est pourtant écrit dans une langue classique, au reste fort accessible, ne permet guère la transparence du texte. La rivalité générique – co-présence du conte, du polar, de l'épopée et d'autres formes de média telles la photo et la sculpture – requiert du lecteur un parcours « rétroactif » de l'intrigue romanesque, effort nécessaire pour arborer le sens qui s'y tapit. Cela donne une certaine dynamique à l'interaction définie par le genre ; celui-ci est perçu comme un procédé qui fixe les conditions d'une médiation et, par conséquent, les modalités de la communication et de son intelligibilité.

#### a) *Les genres dans Le Cavalier et son ombre*

Le conte vient étymologiquement du latin, *computare* (calculer, au sens de narrer, relater). D'après *Le Dictionnaire du littéraire*, le conte « se caractérise par trois critères principaux : il raconte des événements imaginaires, voire merveilleux ; sa vocation est de distraire, tout en portant souvent une morale ; il exprime une tradition orale multiséculaire quasi-universelle. »<sup>443</sup> Nous comprenons, sans doute, que cette définition nous amène à retenir qu'un conte est l'assortiment d'une logique énonciative tripartite et d'une dimension universelle : il est une pure invention, il divertit et véhicule un enseignement à vocation universelle. Nous pourrions vérifier ces critères génériques dans le roman de Boubacar Boris Diop.

Le conte est d'abord une pure invention, un désir de fiction comme l'explicitent ces propos de Lat-Sukabé : « elle me racontait alors les légendes de contrées quasi-irréelles »<sup>444</sup>. Il suffit, pour vérifier cette affirmation, de considérer la pléthore des récits qui alimentent l'intrigue romanesque.

---

<sup>442</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 75.

<sup>443</sup> Vicensini, Jean-Jacques et alii, « Conte », in *Le Dictionnaire du littéraire*, Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis et Viala, Alain (Dir.), Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », p. 145.

<sup>444</sup> Diop, Boubacar B., *Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 65.

- *Les contes de Khadidja*

Le Sourire perdu de Ghudra, histoire relatée de façon proleptique<sup>445</sup>.

- « L'homme-Lune et de la Femme-Soleil »<sup>446</sup>.
- « Crime de lèse-majesté », comme l'indique ce passage : « Je vais vous offrir un autre récit de Khadidja, Crime de lèse-majesté par exemple, un de ces contes brefs et quasi impénétrables qu'elle savait tisser avec tant de subtilité. »<sup>447</sup>
- « Le Cavalier et son ombre »<sup>448</sup>, histoire éponyme, et de loin la plus déroutante de Khadidja. Lat-Sukabé donne les conditions qui ont présidé à la naissance de ce récit, une saga de contes qui lui sert d'appui pour élucider l'étrange disparition de son ex-amante.

*Fonction divertissante du conte* : « De l'autre côté de la porte se trouvait, dissimulé par la pénombre, un enfant qu'elle allait devoir distraire par des histoires plus ou moins amusantes. »<sup>449</sup> Khadidja devient conteuse pour arracher un « enfant » de son quotidien monotone. L'objectif premier est donc de le distraire.

*Fonction pédagogique* : dans ce que nous avons désigné sous le titre des « Frasques de Gormack », il nous est livré trois principes moraux qui se réfèrent à Tunde :

- « Je ne sais pas où est Tunde mais je peux vous dire ce qu'il doit signifier pour chacun de nous. Tunde enseignera d'abord un idéal de pauvreté, et je vais vous dire pourquoi. »<sup>450</sup>(1)
- « Tunde persuadera ceux qui gouvernent de trouver leur honneur dans une vie humble. [...] (2) Tunde enseignera aussi le refus de la servitude. »<sup>451</sup> (3)

Le premier principe moral consistera à prôner un idéal de pauvreté ; le second, adressé aux hommes politiques, encouragera à la culture d'une esthétique de la modestie, d'une conception assez sobre de l'exercice du pouvoir. Enfin, le troisième principe moral invite à la culture de la liberté et à l'indignation face à toute forme de confiscation du pouvoir.

---

<sup>445</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., pp. 58-59.

<sup>446</sup> *Idem*, p. 64.

<sup>447</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>448</sup> *Ibidem*, pp. 164-256 : « Le Cavalier et son ombre » fait partie des histoires imaginées par Khadidja ; il est de loin le récit le plus troublant et le plus déroutant ; le fait qu'il se démembré en plusieurs autres contes, lui donne une place majeure dans le roman. On y dénombre les contes suivants : pp. 151-164 : « L'Homme du Cromagnon » ; pp. 164-186 : « La Victoire sur le monstre N'kintri » ; pp. 186-230 : « L'Histoire des vendeurs d'agonie » et Les « Frasques de Gormack », pp. 231-252.

<sup>449</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>450</sup> *Ibidem*, p. 244.

<sup>451</sup> *Ibidem*, pp. 245-246.



*Prétention universelle des contes* : elle s'illustre assez clairement dans le passage ci-après, où Khadidja met son éclectisme au service de son art du récit.

Khadidja prétendait faire des recherches sur la tradition orale, sur les techniques du conte africain et sur toutes ces choses qui, normalement, n'intéressent que les érudits. Elle dévorait aussi des livres sur les légendes et les mythes de peuples presque oubliés d'Europe et des Amériques. [...] Khadidja qui connaissait par coeur le conte de l'Homme-Lune et de la Femme-Soleil, s'évertuait aussi à faire des comparaisons entre la Grèce antique et l'Afrique noire.<sup>452</sup>

Khadidja malaxe conte, mythes et légendes d'univers différents, les brasse pour en obtenir un produit recyclé. C'est donc par le caractère syncrétique que lui donne la narratrice que le conte tient sa facture universelle.

A la lumière de ces trois, voire quatre critères fondamentaux, nous pouvons nous permettre de dire que *Le Cavalier et son ombre* est un récit dont le fonctionnement l'apparente manifestement au conte. Toutefois, il est un autre critère fondamental que le dictionnaire n'a pas pris en compte : il s'agit effectivement de la dynamique énonciative du conte. Le passage suivant nous en donne un éclaircissement :

Elle se prit très vite au jeu et décida, les jours suivants, d'établir, par une préparation adéquate, un lien plus fort, quasi charnel, avec son auditeur. Se souvenant des contes de son enfance, elle me mit à contribution. Je l'aidai à préciser certains points de détail et elle me fit jouer le rôle du cobaye. Nos échanges furent très animés pendant cette semaine d'expérimentation. [...]

Lorsqu'elle jugea sa méthode bien au point, Khadidja décida de l'appliquer avec son jeune auditeur.<sup>453</sup>

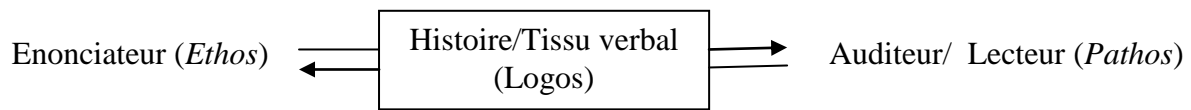
Ce passage nous donne une certaine idée de la dynamique énonciative caractéristique du conte. C'est ce que disent Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng. Ceux-ci considèrent que le conte est un genre oral foncièrement interactif, ce qui suppose qu'il met en place un système énonciatif où l'énonciateur, porte-parole des valeurs communautaires, est censé répéter un discours patrimonial à un auditoire qui évalue aussi bien sa performance que la pertinence de son propos. C'est d'ailleurs pour cette raison que les échanges avec l'auditeur expérimental, Lat-Sukabé, sont animés. Le tableau ci-dessous nous en donne l'illustration :

---

<sup>452</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., pp. 63, 64-65.

<sup>453</sup> *Idem*, pp. 59, 60.

TABLEAU 10 : SCHEMA BASIQUE DE LA COMMUNICATION PAR LE CONTE



Il y a en effet trois catégories permettant d'évaluer la compétence narrative dans cette espace de communication : la compétence émettrice du conte dont le conteur (*ethos*) ou l'énonciateur se fait le garant ; il y a l'histoire, réserve des valeurs séculaires d'une communauté, qui acte, par la médiation du langage (*logos*), la compétence de l'auditeur (*pathos*). La compétence de ce dernier peut être enrichie ; dans ce cas, il y a donc acceptation, voire reconnaissance de la compétence émettrice.

En revanche, l'auditoire peut voir sa compétence appauvrie et susciter une rupture de confiance avec l'énonciateur, surtout si ce dernier ne se montre pas à la hauteur des valeurs dont il est censé être le médiateur. La conscience des exigences dues à la profération du conte est ce qui explique l'inquiétude de Khadidja, lorsqu'elle décide de s'employer à dire des contes à l'étrange « Monsieur » de Nimzatt ; elle doit s'auto-évaluer avant de se présenter à ce dernier. L'« expérimentation » et la recherche d'une « méthode » appropriée constituent les armes puissantes et les maîtres-mots de l'entreprise du conteur, dont l'auditoire exige expérience et expertise.

Il y a par ailleurs d'autres éléments qui permettent de considérer ce roman comme un conte : ce sont les phrases formulaires telles que « Leebòòn » et « Lèpòòn ». Ces deux termes *wolof* sont respectivement et littéralement traduits en français par la phrase formulaire « il était une fois ». Cette formule d'attaque est caractéristique du conte, et c'est elle qui fixe les conditions de l'énonciation dans les récits oraux, mais aussi dans les récits écrits. En fait, c'est un truisme de dire que dans toutes les cultures le conte est souvent engagé par « il était une fois » ; cela est d'autant plus visible dans les contes de Charles Perrault, et même dans les romans de Ben Jelloun construits, dans la plupart des cas, sur fond de conte.

Cependant, il apparaît que ce genre narratif voit ruiner son mode de fonctionnement habituel. C'est ce que le narrateur fait observer dans le rapport de la conteuse Khadidja à son mystérieux auditeur.

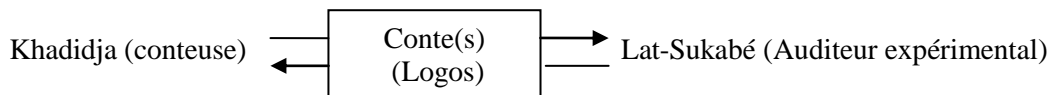
Quand elle lança : « Leebòòn », seul lui répondit le silence. Au bout de quelques secondes, elle répéta le mot « Leebòòn » et le silence lui parut encore plus lourd [...] Elle

n'obtient jamais le moindre écho et cela finit par la mettre dans une rage folle contre la personne qui se trouvait de l'autre côté de la porte.<sup>454</sup>

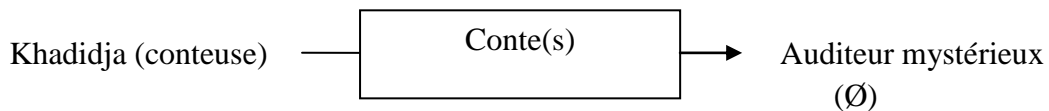
Dans tout acte de communication, ainsi que nous l'avons vu dans le schéma présenté ci-dessus, il y a un énonciateur et son auditoire. Tout l'enjeu consiste dans l'interaction entre les deux sujets communicants sur la problématique qui sous-tend le conte. Voyons donc les deux schémas qui illustrent la logique médiative correspondant à ce passage :

TABLEAU 11 : ILLUSTRATION DE LA COMMUNICATION NARRATIVE DANS LE CONTE

*Figure 1* : Séance d'expérimentation.



*Figure 2* : Application



Ces figures illustrent deux modes opératoires de la communication narrative dans le conte. La première figure met en exergue la dynamique de l'acte énonciatif tel qu'il est censé fonctionner dans un conte, alors que l'autre souligne une mise en crise de cette logique.

Dans la « *figure 1* », celle qui exemplifie la norme de la communication dans le conte, il s'agit de la scène d'expérimentation. Lorsque Khadidja dit « Leebòòn », Lat-Sukabé réagit en disant « Lèpòòn ». Cette réaction de l'auditeur stimule la conteuse, car elle l'autorise (ou reconnaît son autorité) à poursuivre sa narration ; elle lui accorde, pour ainsi dire, une certaine légitimité, celle de dire le conte, vestige verbal de l'héritage des Ancêtres. En revanche, la « *figure 2* » donne à voir un dysfonctionnement de la logique communicative dans un conte. En effet, le silence de l'auditeur peut se traduire, à en croire l'indignation de la conteuse Khadidja, comme un refus de communiquer, voire un mépris des règles caractéristiques de la diction d'un conte. « Leebòòn », nous l'avons vu dans la « *figure 1* », est le marqueur de

<sup>454</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 61.

*l'ethos*, aussi bien de sa présence que de son autorité en tant que telle. La réponse, « Lèpòn », est le marqueur de l'auditeur ; cette formule marque en effet une réaction à la sollicitation de l'énonciateur, légitime l'autorité de ce dernier et lui confère une certaine habilitation à dire le conte, fût-ce même pour le divertir.

L'absence de réaction, représentée par le symbole (Ø), rend inopérante la réception et inefficace, voire presque impossible, la communication. Cela est d'autant plus manifeste que *l'ethos* de l'auditeur, qui légitime celui de l'énonciateur, n'a pu être déclenché pour mettre en marche l'interaction. L'exaspération de Khadidja face au silence de son étrange auditeur est de ce fait compréhensible car, après avoir pris toutes les précautions nécessaires, elle espérait certainement une réaction plus motivante que ce mutisme déconcertant. Cet échec de l'interaction n'est pas pour autant une mise en échec de l'acte de médiation, puisque Khadidja va poursuivre sa narration non sans faire entorse à la logique même de la communication par le conte.

Tout au long du récit, le narrateur, Lat-Sukabé, offre au lecteur les frasques d'une narration taillée à la mesure de l'idée que la conteuse Khadidja se fait de son énigmatique auditeur. Et le Patchwork en est l'irréversible résultat.

- *Roman policier : récit à énigme ou polar ?*

Qu'est-ce qui fait que *Le Cavalier et son ombre* soit un roman policier ? En quoi réalise-t-il une modalité de la communication littéraire ?

D'abord ce qui permet d'imputer à ce roman l'étiquette de genre policier, c'est la centralité de l'énigme dans l'élaboration du récit. Il met en place un système de communication qui lui est propre, dans la mesure où un genre littéraire est en lui-même un acte énonciatif, un cadrage de l'interaction.

Pour revenir à la première question qui nous semble centrale, il ne saurait avoir plus judicieuse réponse que cette phrase de Dubois, qui ouvre le chapitre VIII de son essai, *Le roman policier ou la modernité*, de la manière suivante : « La résolution d'une énigme policière passe par deux phases, concomitantes ou successives : la reconstitution de l'histoire du crime et la mise au jour du coupable. »<sup>455</sup>

---

<sup>455</sup> Dubois, Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, Armand Colin, 2005, pour la présente édition, p. 139.

Un roman policier, d'après ce passage, est reconnaissable par la dualité de son intrigue : l'histoire d'une enquête et le dévoilement du coupable. Notre texte ne semble pas déroger à ce principe générique, ce d'autant mieux qu'il réussit à enchâsser fort aisément ces deux catégories du roman policier : le polar, si nous considérons l'ensemble du récit, et le récit à énigme si nous nous en tenons à la séquence enchâssée, focalisée sur l'enquête de Modou.

La première histoire, située à une échelle supérieure, met en présence Lat-Sukabé enquêtant sur l'énigmatique disparition de Khadidja, huit ans après. Cette enquête concerne toute l'intrigue romanesque. La seconde, située à une échelle bien réduite, est une parodie habilement réalisée de ce que Todorov appelle « roman à énigme »<sup>456</sup>. Dans cet épisode, Modou, personnage ingénieux et esprit fin dans le récit de Khadidja, recourt à son sens de la déduction pour résoudre la curieuse disparition du héros national : le cavalier sculpté et son cheval pur sang.

Il importe de distinguer ces deux catégories du genre policier, car les deux n'exercent pas le même effet sur le lecteur. Marc Lits, citant Manchette, distingue le polar du roman policier :

Je décrète que le polar ne signifie nullement « roman policier ». Polar signifie roman noir violent. Tandis que le roman policier à énigmes de l'école anglaise voit le mal dans la nature humaine, le polar voit le mal dans l'organisation sociale transitoire. Un polar cause d'un monde déséquilibré, donc labile, appelé à tomber et à passer. Le polar est la littérature de la crise.<sup>457</sup>

Cette définition correspond davantage à l'enquête menée par Lat-Sukabé à Bilenty. Car tout son récit dépeint plutôt la fresque historique d'une civilisation promise à la décadence que la résolution d'un crime ; en revanche, la résolution du crime est ce qui constitue la trame au centre de laquelle le détective Modou dévoile son génie. La lecture du premier plan donne à lire un récit qui fonctionne à plein régime comme un polar, alors que le récit du second plan indique un récit à énigme.

---

<sup>456</sup> Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, op. cit., p. 13. Dans sa typologie du roman policier, Todorov définit le « roman à énigme » comme un récit enveloppé de mystère. Notons cependant que la distinction du « roman noir » et du « roman à énigme » perd quelque peu sa force définitionnelle lorsque nous l'appliquons au roman de Boubacar Boris Diop ; il y a en effet une porosité entre ces deux terminologies du roman policier. D'ailleurs, la parodie orchestrée par Khadidja aide à l'observer.

<sup>457</sup> Lits, Marc, *Le Roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, « Édition du C.É.F.A.L », 1993. Marc Lits cite ici l'interview de Manchette, notamment la p. 14 du *Cahier mensuel n° 126*, de juillet 1979.

Au delà de cette nuance soulignée par Manchette, il n'en demeure pas moins que les deux types de récit ont en partage les critères génériques du roman policier. D'ailleurs, en ce qui concerne la pratique romanesque de Boubacar Boris Diop, nous pouvons dire que les intrigues prennent généralement les allures de « thrillers », d'enquêtes policières. Nous citerons à titre d'exemple *Les Traces de la meute* qui nous plonge manifestement, dès le premier chapitre, dans une scène de crime. En effet, la découverte du « corps sans vie et affreusement mutilé d'un inconnu »<sup>458</sup> par Soubeyrou Mbodj constitue déjà une invitation à mener une enquête policière. Les premiers indices sont donnés et les premières supputations sont faites ; c'est avec l'enquêteur, El-Hadj Malick Dia, que nous sommes amené à diriger les investigations policières. *Kaveena* s'inscrit dans le même sillage. Le narrateur déroule le récit comme un policier mène une enquête policière. En effet, dès les premières pages du roman, le narrateur, le colonel de police Kroma, enquêtant sur la mort du président N'Zo Nikiema, livre au lecteur le critère de lisibilité de son récit, avec des termes prudemment choisis : « Cette inspection rapide m'a paru suffisante. Je me suis promis de passer au peigne fin la maison et ses environs dès le lendemain. La salle à manger et le coin-cuisine allaient peut-être me révéler le secret de la mort du président Nikiema. »<sup>459</sup> Il ressort des propos du narrateur que la lecture du récit, comme l'enquête policière, consiste dans la résolution d'une énigme, ce faisant, le dévoilement d'un secret. Ici, il s'agit de la mort du président N'Zo Nikiema. L'emploi des mots et expressions tels que « inspection », « peigne fin », « révéler » et « secret » atteste la présence d'un champ lexical de l'enquête.

Pour qu'un roman policier soit considéré comme tel, il faut qu'il remplisse certaines conditions génériques. Principalement, nous en dénombrons cinq : un délit, un enquêteur, une victime, un suspect et des indices. Le tableau ci-dessous nous permet de vérifier les affinités que le roman de Boubacar Boris Diop entretient avec le genre policier :

---

<sup>458</sup> Diop, Boubacar B., *Les Traces de la meute*, Paris, L'Harmattan, « Encres Noires », 1993, p. 9.

<sup>459</sup> Diop, Boubacar B., *Kaveena*, *op. cit.*, p. 11.

LE TABLEAU 12 : ELEMENTS STRUCTURANT LE ROMAN POLICIER

	<b>Délit</b>	<b>Victime</b>	<b>Enquêteur</b>	<b>Suspect</b>	<b>Indices</b>
<b>Roman noir</b> (Polar)	Disparition (ou meurtre supposé) de khadidja	Khadidja	Lat-Sukabé	Enigmatique enfant, Dieng Mbaalo	La lettre de Khadidja et le souvenir de ses contes
<b>Récit à énigme</b>	Crime d'Etat	Bilenty	Modou	Silimang Kamara, Dieng Mbaalo	Les traces de roues, empreintes de pas

À la lumière de ce tableau, nous constatons que les « étiquettes formelles »<sup>460</sup> propres à chaque récit n'annihilent pas leur appartenance au roman policier. Procédons à l'élucidation de ce tableau, en nous appuyant sur le texte.

D'abord le **délit**. Au premier plan, il est ce qui motive l'enquête et constitue l'élément déclencheur de la narration. En arrière plan, il s'agit d'un « crime d'État », comme l'illustre le passage suivant : « on avait volé le héros national. Il fallait non seulement retrouver le coupable, mais aussi se préparer à la guerre contre les pays voisins que personne, pour le moment ne voulait nommer. »<sup>461</sup> L'imminence de la guerre atteste d'abord la gravité du délit et annonce la catastrophe politique qui peut en découler, si le coupable n'est pas appréhendé.

La **victime**, au premier niveau, est Khadidja. Celle-ci est tantôt victime d'un énigmatique enfant invisible, tantôt victime de son inclination à la démesure et de son goût effréné pour la fantaisie narrative. Au second niveau, dans le « récit à énigme », c'est l'État qui est la victime, partant le peuple de Bilenty.

A la troisième colonne du tableau, dans le polar, **l'enquêteur** est Lat-Sukabé, alors que c'est le peuple de Bilenty et Modou qui vont s'ingénier à résoudre l'enquête, dans le « récit à énigme » de la même colonne. Lat-Sukabé se rend à Bilenty, notamment à l'hôtel Villa

<sup>460</sup> Maingueneau, Dominique et alii, « Mode de genericité et compétence générique », in *Le Savoir des genres*, Raphaël Baroni et Marielle Macé (Dir.), Paris, Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », n° 79, 2006, p. 61. Cette expression périphrastique permet de désigner le genre comme une modalité d'organisation textuelle répondant à certaines exigences de communication qui s'imposent à l'orateur (ou le narrateur) ou, comme cela se vérifie dans le roman de Fernando Vallejo, que ce dernier peut imposer à son auditeur (le narrataire, et même le lecteur). L'étiquette formelle définit, selon Maingueneau, la compétence communicative du genre. En cela, il souscrit à ce qu'Aristote affirmait déjà au sujet du choix du genre.

<sup>461</sup> Diop, Boubacar Boris, *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 135.

Angelo, pour tenter de retrouver Khadidja ; Modou, détective perspicace, va, lui également, tenter de trouver le coupable du vol du Cavalier et de son cheval pur sang.

Le **suspect**, à la quatrième colonne, dans la disparition de Khadidja, est tantôt le petit « enfant » étrange, tantôt Dieng Mbaalo, comme le souligne d'ailleurs le narrateur Lat-Sukabé dans le passage ci-après : « Le dernier exploit du cavalier a été l'enlèvement de la conteuse. Elle s'est peu à peu enfoncée dans le récit, Khadidja, comme on disparaît dans des sables mouvants »<sup>462</sup>. Pour Modou, c'est d'abord Silmang Kamara qui est la clé de cette énigme, puis Dieng Mbaalo.

Quant à la dernière colonne du tableau, même si elle semble opposer la fragilité des **indices** dont dispose Lat-Sukabé (lettre et souvenir) aux indices matériellement recevables de Modou (trace, empreintes), elle ne renforce pas moins l'appartenance de ce récit au genre policier.

Toutefois, il importe de souligner que ces deux variantes infléchissent le mouvement interprétatif du lecteur. En fait, l'enquête, à l'échelle de Modou, n'implique pas le lecteur dans la recherche indicielle ; il en va de même pour le décodage des indices trouvés. Par ailleurs, le processus de résolution de l'énigme produit sur lui un effet d'attente, que Jacques Dubois nomme « effet de soupçon »<sup>463</sup>. Autrement dit, tout au long de l'enquête, le lecteur ne fait qu'attendre la réponse, il la subit. Tenu en haleine par le détective Modou, il s'y assimile au point même de s'y confondre. Sous cet angle de vue, le lecteur peut être considéré comme passif. A cet effet, le statut rhétorique de Modou peut nous éclairer. Dans la médiation des personnages, ce dernier est considéré comme un idéologue à cause de son goût pour la démonstration rationnelle, notamment dans l'élucidation de l'enquête sur la disparition du Cavalier au cheval pur sang. Cette enquête donne à voir un lecteur juché sur le raisonnement logique du détective de Bilenty. La passivité du lecteur est donc due à son inaptitude à s'émanciper du contrôle de ce dernier.

En revanche, il n'en est pas ainsi pour le lecteur de l'histoire narrée par Lat-Sukabé. C'est à la lumière des propos de Jacques Dubois que nous essaierons d'explicitier le cheminement du lecteur du récit de Khadidja à travers l'enquête de son ex-amant :

Le lecteur ne s'assimile plus au détective déchiffreur d'indices, mais au romancier monteur de la fiction. Il s'efforce dès lors de voir, à travers quelles astuces, à travers quelles tactiques, l'auteur met progressivement en place son énigme et en prépare la solution. C'est, pour cet auteur, un jeu qui consiste tout au long à en dire trop et pas assez,

---

<sup>462</sup> Diop, Boubacar Boris, *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 260.

<sup>463</sup> Dubois, Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, op. cit., p. 131.



à cacher et à montrer tout ensemble. C'est, encore une fois, autour de la figure du coupable et de son secret que beaucoup de choses se jouent et s'ordonnent.<sup>464</sup>

En effet, en considérant l'enquête à cette échelle plus globale, la coopération du lecteur est plus importante ; celui-ci participe fort activement à la mise au jour de la solution, quand bien même il n'y en aurait pas véritablement ici, abstraction faite de l'espoir qu'elle génère. Tout le récit de Lat-Sukabé, comme l'illustre d'ailleurs le tableau, s'appuie sur la lettre de Khadidja et quelques souvenirs qui alimentent la narration. C'est sur la base de ces données fragiles que le narrateur et enquêteur Lat-Sukabé dresse un profil psychologique approximatif de son ancienne compagne. Sans doute, c'est le caractère approximatif de ce profil qui donne au narrateur la latitude d'inventer, à la manière de Shéhérazade, des situations narratives et à concaténer les scènes d'une histoire qui n'arrête pas de muer. Cet enquêteur n'a pas comme Modou les indices matériels pour mener, avec le même soin que ce dernier, ses investigations. En effet, les récits de Khadidja sont les seuls éléments dont il dispose pour lever le voile sur sa disparition. C'est du reste pour cela que l'enquête, vue sous cet angle de l'histoire, consiste davantage en une archéologie, pas toujours rigoureuse, des actes narratifs de la conteuse. Par conséquent, le lecteur, vivement sollicité à questionner ces indices, multiplie lui aussi des scénarii interprétatifs différents.

#### - *L'uchronie ou la politique-fiction*

*Le Cavalier et son ombre* se réclame aussi de l'uchronie, genre dont l'une des facettes est « la politique-fiction ». L'uchronie est un néologisme forgé à partir d'un mot-valise, dès le XIX<sup>ème</sup> siècle. Mais c'est Eric B. Henriet qui lui donne sa consistance conceptuelle : « Uchronie » est un néologisme du XIX<sup>e</sup> siècle fondé sur « utopie » et « chronos ». Il s'agit donc d'utopie des temporelles ou, en d'autres termes, de récits dans des temps « qui auraient pu être » mais ne sont pas... »<sup>465</sup>

Telle qu'elle est définie par Henriet, l'« uchronie » peut être considérée comme une conception hypothétique de l'Histoire ; il s'agit en fait d'une histoire dont le discours structurant est l'imaginaire, comme dans les romans de science-fiction. *Le Cavalier et son ombre* s'en réclame, à ce titre. Cela est d'autant mieux perceptible que l'une des formes de ce

---

<sup>464</sup> Dubois, Jacques, *Le Roman policier ou la modernité, op. cit.*, p. 135.

<sup>465</sup> Henriet, Eric-B., *Histoire revisitée. Panorama de l'uchronie sous toutes ses formes*, Amiens, Encreage, 1999, p. 13.

genre, la « politique-fiction »<sup>466</sup>, est déjà localisée par Mongo Béti, dans la préface du *Temps de Tamango* de Boubacar Boris Diop. C'est dire que chez cet écrivain la révision de l'Histoire est un acte de voyage dans l'imaginaire temporel, dans un temps probabilitaire. Comme nous l'avons souligné, *Le Cavalier et son ombre* ne déroge pas au schéma générique de l'uchronie ; il s'agit toujours d'explorer le temps par le biais des récits de fiction, de relire l'Histoire en s'arc-boutant sur la fantaisie narrative. L'effet recherché dans cette stratégie de communication consiste en ces termes :

L'uchronie ne cherche pas à effacer de la mémoire du lecteur l'Histoire pour lui en substituer une autre. Elle lui propose [...] une réflexion sur l'importance des événements historiques, un regard critique sur le monde actuel, voire parfois un simple dépaysement exotique et divertissant.<sup>467</sup>

L'effet produit est celui de dépaysement, qui déclenche le questionnement dans l'esprit du lecteur. Le narrateur Lat-Sukabé, spectateur de la vie tumultueuse de la conteuse Khadidja, est au même titre que l'auditeur de celle-ci gagné par le dépaysement et le caractère « exotique » des mondes qu'elle décrit ; mais il est également travaillé par la critique de l'Histoire de cette Afrique qui transparaît dans ses récits. Le lecteur peut donc voir à travers la fabulation de la conteuse une défaite de l'évidence, une violence incontrôlable exercée sur l'histoire officielle et sur un quotidien désespérant. Cette impuissance de l'évidence face à la démesure de l'imaginaire, Lat-Sukabé l'exprime en ces termes : « En vérité, je jugeais excessive et même quelque peu irresponsable la nouvelle lecture de notre passé par Khadidja. [...] Je reprochais auparavant à Khadidja de vouloir tout embellir »<sup>468</sup>. Il s'avère que l'embellissement et la surenchère narrative sur l'hypothétique Histoire de l'Afrique sont des stimulateurs d'interrogations que se posent aussi bien le narrateur impuissant, Lat-Sukabé, que le narrataire, par conséquent le lecteur.

#### - *La photographie*

L'image photographique de la femme dans l'histoire racontée par Khadidja s'impose aussi comme modalité de la communication dans *Le Cavalier et son ombre*. Sa présence vient redoubler le questionnement sur le genre et sur la façon d'organiser la communication. Cela s'illustre d'abord par le fait que la photographie provoque un sentiment d'étrangeté dans l'esprit de la conteuse, puis dans celui du lecteur qui n'attendait pas aussi cette apparition.

---

<sup>466</sup> Préface de Mongo Béti in Diop, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, op. cit., p. 15.

<sup>467</sup> Henriot, Eric-B., *Histoire revisitée. Panorama de l'uchronie sous toutes ses formes*, op. cit., p. 48.

<sup>468</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 117.

L'effet de surprise que déclenche cet énigmatique visage sur la photo, Lat-Sukabé l'expose ainsi :

Elle procéda à une nouvelle inspection, plus détaillée, des lieux et son attention fut attirée par quelque chose qui lui avait échappé jusque-là : une photo accrochée juste au-dessus de la porte et représentant une jeune femme au visage à la fois agréable et sévère. Pour une raison qu'elle ne put s'expliquer ni ce jour-là ni au cours des années suivantes, Khadidja pensa immédiatement que la personne sur la photo était morte et que la défunte avait été un formidable tremblement de terre dans cette maison<sup>469</sup>

La photographie, qui participe d'une communication non articulée, exige une lecture foncièrement implicite. Il apparaît manifestement que le lecteur, devenu spectateur par identification à la narratrice, est pris à revers par la présence de cette image de femme dans la maison du « Monsieur » à l'identité trouble. Les supputations de Khadidja trouvent de ce fait leur explication ; en effet, elle peut faire le rapprochement entre le portrait de la femme accrochée sur le mur et son auditeur étrange. Cet élément d'information, tel un indice, apporte un éclairage dans l'esprit de la conteuse. Celle-ci peut désormais établir une analogie entre l'atmosphère ombrageuse qui hante cette maison somptueuse et la présence du portrait étrangement inquiétant de la femme accroché sur le mur.

La présence de la photographie vient assurément modifier la logique de communication qui prévalait jusqu'à ce niveau du récit, ce qui conduit à une lecture transversale de l'histoire racontée, voire du sens. Cette irruption d'un autre média permet à juste titre de parler d'intermédialité<sup>470</sup>. La coprésence de l'image et de l'écrit est donc loin d'être gratuite, car elle participe de l'argumentativité du discours romanesque.

Même si les pages qui sont consacrées à cette image sont numériquement faibles, il est important de s'y arrêter. En effet, elle mobilise des réponses implicites aux interrogations qui taraudent instamment Khadidja. Le lecteur ne peut donc occulter les nouvelles données qui s'imposent aussi bien à lui qu'à la narratrice. La narratrice et le lecteur se livrent donc à un rude exercice de décryptage de l'information que recèle la photographie. Celle-ci est un message iconique dont ils doivent reconstituer le contexte, justifier la présence et interpréter les données. En d'autres termes, le lecteur, plus que la narratrice, doit faire montre d'une compétence plus large : surpris par ce changement brutal de moyen de communication, il se voit obligé de changer son « code de conduite ». De ce fait, la signification de cette scène importante, malgré sa fulgurance, nécessite que l'on prenne en considération le changement

---

<sup>469</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., pp. 51-52.

<sup>470</sup> Louvel, Liliane, *Le Tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 27.

de l'acte de communication, car on passe d'un code de communication scripturaire à un code de communication visuelle. Ainsi, la prise en compte du support de communication (ou genre) et de ses exigences (codage) permet-elle au lecteur de rendre l'intelligibilité du discours plus plausible, par l'observance d'une procédure appropriée (transcodage).

Sans doute cette photographie vient-elle surdéterminer l'acte interprétatif du lecteur, non seulement par le surcodage générique, mais aussi par le jeu interrogatif, voire interactif que mettent en place la narration et la photographie. Cette hypothèse est d'ailleurs renforcée par le passage suivant : « Deux lignes écrites à la main traversaient, en diagonale, le coin supérieur gauche du portrait. Khadidja essaya de les déchiffrer mais ne parvint pas. Pendant quelques secondes, toute son attention fut absorbée par la photo. »<sup>471</sup>

Ainsi, dans cette dialectique de l'icône et de l'écrit, il n'est nullement question d'ergoter sur une incommunicabilité ou une impossibilité du sens ; bien au contraire, il y a plus qu'une simple communication ; il y a ce que l'on peut appeler « métacommunication », dans la mesure où la double médiation du langage – iconique et scripturaire – requiert vivement du lecteur une performance<sup>472</sup> proportionnelle à celle qu'offre la narration.

Il ne serait donc pas exagéré de dire qu'une intensité, voire une violence fondamentale caractérise la photographie et se saisit du lecteur/spectateur ; car, par son irruption, elle « emplit de force la vue »<sup>473</sup> de ce dernier, pour reprendre les mots de Roland Barthes. En s'imposant au regard du lecteur/spectateur, la photographie apparaît comme une force parlante qui requiert un intérêt soutenu.

Cette captation de l'attention du lecteur est un phénomène assez bien perceptible dans bon nombre de romans et récits de Julien Gracq. C'est le cas du *Roi Cophetua*. L'évocation de la gravure de Francisco Goya, *La Mala noche*, vient forcer l'attention du lecteur par une description suggestive du tableau – *ekphrasis*<sup>474</sup> – où chaque visage embusqué des femmes s'offre à lui comme un « profil perdu »<sup>475</sup> dont il doit affiner les formes. La fulgurance de l'image dans ce récit gracquien, au même titre que la photo dans le récit de Khadidja, montre le flottement de la communication qui s'établit entre le lecteur et l'énonciateur du récit. Dans

---

<sup>471</sup> Diop, Boubacar B., *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 52.

<sup>472</sup> Dubois, Jean et alii, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, « Expression », 1999, p. 354. La performance du lecteur est perçue comme un élément variable, car elle dépend de la situation de communication, de la compétence que le narrateur lui confère. Elle est en cela un effet, une réaction qui permet de définir les enjeux de la communication, d'un point de vue argumentatif.

<sup>473</sup> Lire à ce propos Barthes, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Le Seuil, Cahiers du Cinéma Gallimard, 1980, p. 143. La citation correcte, « La photographie est violente : non parce qu'elle montre des violences, mais parce qu'à chaque fois elle emplit de force la vue ».

<sup>474</sup> Gracq, Julien, « *Le Roi Cophetua* » in *La Presqu'île*, Paris, José Corti, 1970, pp. 214-215.

<sup>475</sup> Gracq, Julien, *Le Roi Cophetua*, op. cit., p. 238.

les deux cas, il s'agit des informations lacunaires qui reflètent la sombre atmosphère qui plane aussi bien dans la pièce décrite par le narrateur du *Roi Cophetua* que dans la maison du curieux auditeur de Khadidja. La photo, forme de communication visuelle, vient assouplir la marge de manœuvre du lecteur. Le patchwork peut donc être perçu comme un genre panaché qui permet une médiation dynamique. D'ailleurs, nous retrouvons le même phénomène dans les deux romans de Tahar Ben Jelloun. Pour le distinguer du patchwork, nous l'appellerons le «diwan ».

b) *Le genre dans les romans de Ben Jelloun : le diwan*

Le *diwan* ou *divan* est non seulement le lieu d'administration, mais également le conseil du sultan, un gouvernement dans l'empire ottoman. C'est du reste cette définition qui apparaît dans *Histoire de Charles XII* de Voltaire, lorsque celui-ci dit que le « sultan, indigné, fit assembler un divan extraordinaire »<sup>476</sup>. Le *divan* est ici présenté comme une institution ayant à charge la gestion des affaires d'État.

Par ailleurs, de par son étymologie, il désigne un « registre », mais surtout le titre du recueil de poèmes du persan Hafiz, à qui Goethe rend l'hommage suivant :

La poussière est un des éléments  
Que tu maîtrises fort habilement,  
Ô Hafiz, quand, en l'honneur de ta belle,  
Tu modules un chant gracieux.<sup>477</sup>

*Le Divan* de Goethe est donc un double hommage à Hafiz. D'abord parce qu'il use de la prosopopée pour faire revivre le poète, ensuite par l'imitation de ce genre, « registre » ou recueil de poèmes, qui pousse l'admiration de Goethe pour le poète persan à une forme d'idolâtrie. En effet, Hafiz apparaît comme une figure tutélaire de l'inspiration poétique, ce d'autant plus que le poète allemand voit en lui un « guide bienveillant »<sup>478</sup>.

La pratique romanesque de Ben Jelloun semble ressortir aux différents usages du vocable *diwan*, par le fait que ce dernier peut être considéré comme un registre ou un répertoire des formes génériques. Il rassemble, tout en les imbriquant et sans gêner la

---

<sup>476</sup> Voltaire, *Histoire de Charles XII*, préface d'Yves Lemoine, Paris, Michel de Maule, 2001, p. 221.

<sup>477</sup> Goethe, Johann Wolfgang (Von), *Le Divan*, traduction française d'Henri Lichtenberg (1950), édition préfacée et annotée par Claude David, Paris, Gallimard, « NRF », 1984, p. 42. Cet hommage est d'ailleurs ravivé dans un poème intitulé « Le livre de Hafiz » (pp. 45-54).

<sup>478</sup> Goethe, Johann Wolfgang (Von), *Le Divan*, *op. cit.*, p. 54.

cohérence du récit, un ensemble de genres repertoriés dans les deux romans de Ben Jelloun. Nous trouvons, en effet, le journal intime, l'épître (genre épistolaire) et le conte dans *L'Enfant de sable*. *La Nuit sacrée* ne contient que deux genres importants, à savoir le récit poétique et le conte. L'épître y est faiblement sollicitée.

A l'instar du *Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop, *L'Enfant de sable* donne à lire un genre polymorphe. Dans ce roman, il s'agit essentiellement d'un enchevêtrement de contes qu'engendre le journal intime d'Ahmed.

### - *Le journal intime*

Dès l'incipit du roman, le narrateur principal campe le décor et établit les conditions optimales de la lisibilité de l'intrigue. Il nous apprend que son récit est le témoignage de la vie controversée d'Ahmed. Celui-ci aurait consigné toutes les informations le concernant dans son journal personnel. Il s'agit, certes, du cahier laissé par Ahmed, mais également d'un choix de communication propre à la nature du problème qu'énonce ce diariste. La crise identitaire de ce dernier est, effectivement, le principe générateur de son repliement intérieur et, par ricochet, la matrice de la narration. C'est du reste ce que dit le conteur :

Depuis sa retraite dans la pièce d'en haut, personne n'osait lui parler. Il avait besoin d'un long moment, peut-être des mois, pour ramasser ses membres, mettre de l'ordre dans son passé, corriger l'image funeste que son entourage s'était faite de lui ces derniers temps, régler minutieusement sa mort et faire le propre dans le grand cahier où il consignait tout : son journal intime, ses secrets – peut-être un seul et unique secret – et aussi l'ébauche d'un récit dont lui seul avait les clés.<sup>479</sup>

A travers certains termes et expressions tels que « retraite », « le grand cahier où il consignait tout », « son journal intime », « seul et unique secret » et « clés » se dessinent un parfait champ lexical du secret et un univers codifié qui exige du lecteur des « clés » : nous avons là un halo sémantique qui gravite autour de la notion du journal intime. Ces termes permettent d'établir ce que Dominique Maingueneau appelle « une étiquette formelle »<sup>480</sup>, c'est-à-dire le genre de discours. Ils renvoient de ce fait aux propriétés discursives susceptibles d'identifier la compétence générique du journal intime. Celui-ci définit donc des attitudes de lecture appropriées.

Le fait de considérer un journal intime comme acte de langage n'est pas inapproprié, dès lors que l'acte narratif, pour Ahmed, consiste à « consigner » ou tenir « secrets » des

<sup>479</sup> Ben Jelloun, Tahar, *L'Enfant de sable*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>480</sup> Maingueneau, Dominique et alii, « Mode de généricité et compétence générique », *art. cit.*, p. 61.

aspects de sa vie intime. Cela apparaît plus plausiblement dans le commentaire que fait le narrateur, son biographe, pour justifier la raison qui a conduit le fils de Hadj Ahmed Souleïmane à recourir à cette forme de communication :

Il avait entendu dire un jour qu'un poète égyptien justifiait ainsi la tenue d'un journal: « De si loin que l'on revienne, ce n'est jamais que de soi-même. Un journal est parfois nécessaire pour dire que l'on a cessé d'être. » Son dessein était exactement cela: dire ce qu'il avait cessé d'être.<sup>481</sup>

Il s'agit ici d'une justification du genre et de la définition de son enjeu dans la communication. Le conteur semble prévenir son auditoire des obstacles interprétatifs inhérents au conte qu'il va dire. De ce fait, l'auditeur qui ne prendrait pas en compte ces précieuses indications pourrait difficilement comprendre l'histoire qui va lui être racontée. Alors, une prudence de sa part s'impose. Il doit savoir que le diariste, énonciateur dans un journal intime, narre non seulement son mal être, mais manifeste aussi le désir de s'approprier à nouveau son identité. A cet effet, le point de vue de Béatrice Didier peut nous éclairer :

S'il est un mouvement constant chez le diariste, c'est celui qui va d'un dehors à un dedans. Le dehors, c'est l'univers entier : les autres, la vie active ou sociale, le métier, l'événement historique, les divertissements. Le dedans c'est cette bienheureuse intériorité que le journal permet de découvrir, de développer [...] L'extérieur, c'est la dispersion, la multiplicité, le mal. Le dedans, c'est le moi retrouvé, l'unité, le bien.<sup>482</sup>

Le diariste, Ahmed, est un personnage en prise avec le monde extérieur qu'incarnent son père et toutes les idéologies qui ont contribué à sa « dénaturation ». Le cahier, devenu le site idéal de sa possible reconquête identitaire, est le monde reposant, celui de l'illumination d'un soi retrouvé par la médiation de l'écriture. Comme l'illustre bien *Journal*<sup>483</sup> de Mouloud Feraoun, le journal intime vient répondre à la question que se posent les écrivains des genres intimistes. Pour ce qui est d'Ahmed, la question peut se formuler de la façon suivante : comment être soi-même dans un univers où règnent la fausseté et l'intolérance?

Le fait d'être le lieu où s'opère une tentative de formulation des réponses aux préoccupations d'Ahmed, le « grand cahier » est la scène énonciative qui donne à voir son identité écartelée se réconcilier avec elle-même, même si, dans le cas précis de *L'Enfant de sable*, écrire consiste à « se mentir » à soi-même et à se dérober à une réalité rationnellement

---

<sup>481</sup> Ben Jelloun, Tahar, *L'Enfant de sable*, op. cit., p. 11.

<sup>482</sup> Didier, Béatrice, *Le Journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976 (1<sup>er</sup> éd.), 2002 pour la présente édition (3<sup>e</sup> éd.), p. 87.

<sup>483</sup> Feraoun, Mouloud, *Journal 1955-1962*, Paris, Seuil, « Méditerranée », 1962. Ce Journal de Feraoun rapporte paradoxalement la présence coloniale en terre algérienne. Il est un témoignage de la répression coloniale pendant la guerre d'Algérie, mais aussi une louange mesurée de la colonisation.

insupportable. De ce point de vue, la dérobade est essentielle. Elle offre au diariste une autohospitalité<sup>484</sup>, par le biais du langage. C'est une pratique du genre romanesque que l'on retrouve chez Leïla Sebbar, notamment dans *La Seine était rouge*.

Le roman de Leïla Sebbar, similaire à *L'Enfant de sable* par son caractère transgénérique, est échafaudé en grande partie sur le modèle d'un journal intime. Le narrateur de ce récit retrace l'histoire douloureuse de l'Algérie, celle des Algériens – les Harkis – après la guerre d'Algérie en octobre 1961 à Paris<sup>485</sup>. Noria, personnage qui fait figure d'archive vivante de cette période historique, est celle qui permet à sa fille Amel, au journaliste algérien Omer et au documentariste français Louis de revenir sur cette page sombre mais constitutive de l'identité composite des Algériens de France. Cette approche est du reste bien affinée dans *Journal de mes Algéries en France*<sup>486</sup> où Sebbar revisite les sites d'une identité plutôt plurielle qu'univoque : il s'agit de ses « Algéries » françaises.

Nous notons, par ailleurs, une autre caractéristique formelle du journal intime : la date. En effet, la disposition des épisodes de la vie d'Ahmed obéit à une logique quasi calendaire, les dates étant marquées symboliquement par des « portes » :

La porte du jeudi : « cette porte lourde et belle occupe dans le livre la place primordiale de l'entrée. L'entrée et la naissance. La naissance de notre héros le jeudi matin. »<sup>487</sup> Cette porte marque le début de l'histoire, c'est là que va être scellé le destin d'Ahmed.

La porte du vendredi<sup>488</sup> : c'est celle qui « rassemble ». Sa fonction consiste à fédérer tout le monde autour d'un bonheur, ce qui est en fait un mensonge, lequel fera le drame d'Ahmed.

---

<sup>484</sup> Montandon, Alain (dir.) « En guise d'introduction. De soi à soi : les métamorphoses du temps. » in *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 7. L'« autohospitalité », dans la perspective de cet ouvrage collectif, est un concept qui actualise la médiation langagière, du fait même qu'il permet une relation dialogique entre soi et soi, tout en impliquant le lecteur. Il y a donc une communication qui se met en place, à travers le prisme du double. Le dédoublement de soi constitue de ce fait une perche tendue à l'Autre, qui est du reste perçu comme un potentiel partenaire de communication.

<sup>485</sup> Sebbar, Leïla, *La Seine était rouge. Paris, octobre 1961*, Paris, (1999) 2003, pour la présente édition, Thierry Magnier, « Babel », p. 21.

<sup>486</sup> Sebbar, Leïla, *Journal de mes Algéries en France*, Paris, Bleu autour, 2005. Véritable « média-thèque » de l'hétérogénéité identitaire de l'Algérien, ce journal intime montre non seulement la complexité, mais également la richesse de l'identité algérienne. Les Algéries françaises sont les branches de l'arborescence de l'identité algérienne contemporaine, qui point à la croisée des cultures. Comme l'indique le paratexte, il s'agit d'une poursuite de l'Algérie en France, d'un « besoin fébrile de mêler l'Algérie à la France ». p. 11.

<sup>487</sup> Ben Jelloun, Tahar, *L'Enfant de sable*, op. cit., p. 16-17.

<sup>488</sup> *Idem*, p. 29.



La porte du samedi. Il s'agit d'une « période bien obscure », car elle se caractérise par un flou référentiel dans le journal. Le narrateur y voit une lacune à laquelle il ne saurait trouver d'explication.

La porte minuscule ou Bab El Had : c'est le moment où l'histoire d'Ahmed prend un autre tournant. Ahmed désire se marier, conformément aux préceptes du Saint Coran : « Père, tu m'as fait homme, je dois le rester. Et, comme le dit le prophète bien-aimé, « un musulman complet est un homme marié »<sup>489</sup>. Cette porte, Bab El Had, « mur qui se dresse pour mettre fin à une situation »<sup>490</sup>, marque les limites de la fourberie et donne à voir un dilemme. En effet, en refusant d'accéder à la demande d'Ahmed, le père risquait de compromettre sa réputation, ce qui lui aurait fait perdre son « héritier » ; en accédant à la demande de son « fils », il perdait aussitôt le contrôle de ce dernier, tout comme Frankenstein perdait le contrôle de sa « créature ». Le narrateur, pris dans l'engrenage de ce rebondissement, perd lui aussi la maîtrise de la parole, du récit et du personnage : l'histoire devient sinieuse.

La porte oubliée. Dans cet épisode, le narrateur perd pied : son balbutiement montre qu'il ne file plus l'histoire avec la même aisance et le même contrôle qu'au début du conte ; l'incongruité du récit d'Ahmed remet son expertise en cause. Aussi se résout-il, en associant le lecteur, à se « glisser par les brèches dans les murailles »<sup>491</sup>, pour tenter de sauver la cohérence de son conte. Corollaire de la porte « Bab El Had », cette porte hisse la complexité de l'histoire à une tout autre échelle : le personnage d'Ahmed et le narrateur s'affolent. Le premier, après s'être marié avec Fatima, s'impose comme « tuteur » à ses sept sœurs, après le décès de son père. Le second, pris à partie par un auditeur, est jugé incompetent.

La porte emmurée<sup>492</sup>. Cette partie du texte ne donne pas d'équivalent sémantique de la « porte emmurée » ; cependant, une formule chiasmique semble murmurer le sens de cette porte dans le passage suivant : « Nous sommes femmes avant d'être infirmes, ou peut-être nous sommes infirmes parce que femmes..., je sais notre blessure... »<sup>493</sup>

« La porte emmurée », d'après les propos de Fatima cités ci-dessus, révèle l'introversion d'Ahmed. Cette porte le confronte à son infirmité, celle d'être femme. Elle fait donc entendre à son simulacre d'époux que sa masculinité n'est qu'une pure fiction, un voile qui ne fait qu'aggraver son infirmité. C'est à partir de cette porte que l'histoire s'enlise dans des

---

<sup>489</sup> Ben Jelloun, Tahar, *L'Enfant de sable*, op. cit., p. 51.

<sup>490</sup> *Idem*, p. 62.

<sup>491</sup> *Ibidem* p. 65

<sup>492</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>493</sup> *Ibidem*, p. 80.

arguties narratives. Peut-être trouvons-nous ici une explication à l'absence de dates, à partir du chapitre « Rebelle à toute demeure » jusqu'au chapitre intitulé « La nuit andalouse ».

Quant à la « porte des sables », elle clôture le récit et marque l'absurdité de l'histoire d'Ahmed. C'est pour cette raison que le narrateur, embarqué dans une histoire dont l'issue est incertaine, se résigne en affirmant ceci : « Ni vous ni moi ne saurons jamais la fin de l'histoire qui n'a pu franchir les portes. »<sup>494</sup> C'est là, une fois de plus, un aveu d'impuissance du narrateur qui va du reste préférer la lecture du Coran à celle du journal d'Ahmed.

Ainsi, par son caractère journalier, le journal intime donne à *L'Enfant de sable* une facture fragmentaire, car dans le « grand cahier » où Ahmed consignait ses secrets il ne s'agissait pas de relater, comme le dirait Georges Gusdorf, « la vérité d'une vie dans son ensemble, mais de noter à mesure la genèse du sens, dans son incohérence native, intermittente et granulaire. »<sup>495</sup> L'enlisement de la parole, à travers les multiples reprises de la biographie improbable de l'auteur du « grand cahier », explique le caractère « granulaire » des récits de tous les sept conteurs et l'effritement auquel est promis le genre romanesque.

Par ailleurs, le genre épistolaire, qui est consubstantiel au journal intime, ne fait que renforcer l'autohospitalité, sorte de grâce communicative du for intérieur qu'offrent les genres intimistes.

### - *L'épître*

L'épître apparaît comme une rupture du pacte générique dans *L'Enfant de sable*, car elle fait une apparition impromptue dans un système d'énonciation dont les règles sont établies dès le départ : il y a vingt-et-une lettres, d'où la nécessité de s'y intéresser.

L'irruption de l'épître dans le roman vient reconfigurer les termes de la médiation, réorienter le pacte initialement établi entre narrateur et narrataire, non sans mettre en défaut la linéarité de la compréhension du problème énoncé. D'ailleurs, le recours à cette stratégie de communication, l'échange épistolaire, marque la dégradation d'une identité sur laquelle le personnage a perdu prise. Et il n'est pas étonnant de voir l'épître apparaître dès « la porte Bab El Had », porte qui marque la « limite » d'une certaine manière de communiquer. Au sujet de la communication épistolaire, Alphonse Tonyè donne quelques éclaircissements :

---

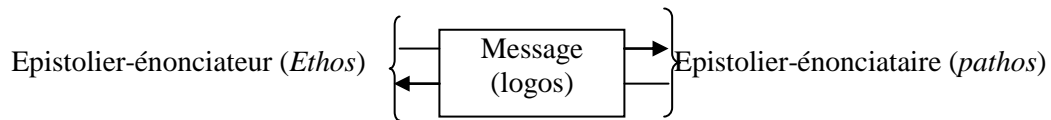
<sup>494</sup> Ben Jelloun, Tahar, *L'Enfant de sable*, op. cit., p. 204.

<sup>495</sup> Gusdorf, Georges, *Lignes de vie I. Les Ecritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 149.

Le schéma de la communication épistolaire se définit par l'adresse à un destinataire par définition absent. Un destinataire x s'adresse à un destinataire y dans une relation actantielle réversible qui instaure un rapport dialogique [...] Le sujet épistolaire est un sujet essentiellement dialogique, qui ne doit son existence que dans l'acte de communication qui s'établit entre lui et son correspondant.<sup>496</sup>

Voici le schéma qui peut correspondre à la communication épistolaire :

TABLEAU 13 :



Ce schéma nous présente de façon sommaire le principe de la communication épistolaire. Nous rappelons qu'Aristote, dans sa *Rhétorique*, disait que le choix du genre correspond au style, par conséquent aux conditions de sa réception. L'épître apparaît à ce titre comme un genre discursif à part entière, ce d'autant plus qu'il donne à lire une certaine manière de médier une préoccupation donnée : à chaque médiation correspond donc un style de communication.

Le schéma ci-dessus nous montre que l'existence d'un genre épistolaire est conditionnée par la présence de trois pôles, à savoir l'épistolier-énonciateur (*ethos*) qui énonce une préoccupation ou un problème ; le « message » (*logos*/média) qui médie ou véhicule le problème énoncé par l'épistolier-énonciateur et l'épistolier-énonciataire (*pathos*) qui est le destinataire du message. Cette dernière instance est importante dans le processus de résolution du problème posé, dans la mesure où son rôle ne consiste pas qu'en la réception de l'information qui figure dans le message. En effet, par sa réponse, l'épistolier-énonciataire peut conforter l'orientation première de la médiation selon la perception de l'épistolier ou proposer une médiation alternative. Cela implique que, lors d'un échange épistolaire, les actants de la communication soient identifiés ; si le lecteur de *L'Enfant de sable* peut remarquer l'anonymat de l'épistolier-énonciataire dans le pôle du récepteur, le correspondant d'Ahmed, il constate également que cela n'empêche pas l'établissement d'une communication entre les deux. Il suffit, pour en avoir l'illustration, de considérer le nombre de lettres échangées. La présence dans l'épître dans le récit peut donc supposer un mouvement dialectique du discours, une redynamisation de la communication romanesque.

<sup>496</sup> Tonyè, Alphonse, *Sémiostylistique. Approche du roman épistolaire*, Berlin, Publications Universitaires Européennes, Peter Lang, 2008, p. 13.

Nous avons pu lire que c'est à « La porte Bab El Had » qu'émerge la volonté dialogique d'Ahmed, manifestée par ses lettres que le narrateur a trouvées dans le « grand cahier ». L'identité du destinataire ne semble pas avoir une grande importance pour Ahmed. Pour ce dernier, le plus important c'est de résoudre ce qui fait l'objet de sa préoccupation, en l'occurrence son déchirement intérieur.

Correspondre est donc essentiel pour Ahmed, même s'il doit quelquefois en payer un lourd prix ; c'est du moins l'éclairage que nous apportent les deux extraits cités ci-après :

*Lettre du correspondant anonyme*

Jeudi 8 avril. Ami, je sais, je sens, la blessure que vous portez en vous et je sais le deuil de vos jours bien avant la mort de cette pauvre fille. Vous vous êtes cru capable de toutes les cruautés à commencer par celles qui tailladent votre corps et noircissent vos jours. Vous avez, par orgueil ou par ambition, convoqué le malheur jusqu'à votre intimité et vous en avez fait non un plaisir, mais un jeu dangereux où vous avez perdu la peau d'un de vos masques. [...] J'ai en moi assez de réserve d'amour pour vous et votre destin... A très bientôt.<sup>497</sup>

*Réponse d'Ahmed*

Samedi, la nuit. Votre dernière lettre m'a mis mal à l'aise. J'ai longtemps hésité avant de vous répondre. Or, il faut bien que de ma solitude vous soyez plus que le confident, le témoin. Elle est mon choix et mon territoire. J'y habite comme une blessure qui loge dans le corps et rejette toute cicatrisation. [...]

Depuis que je me suis retiré dans cette chambre, je ne cesse d'avancer sur les sables d'un désert où je ne vois pas d'issue, où l'horizon est à la rigueur une ligne bleue, toujours mobile [...] A très bientôt. Ami de ma solitude.<sup>498</sup>

L'épître, genre qui revendique la confidentialité de la parole, au même titre que le journal intime, vient remodeler le *pathos* du lecteur, en mettant en relief l'état d'aggravation du malaise du diariste ; en cela, l'énoncé épistolaire se donne à lire comme la fabrique de l'identité polyphonique, voire erratique d'Ahmed. La correspondance avec un quelconque énonciataire devient de ce fait nécessaire, surtout si elle permet à l'épistolier-énonciateur d'alléger, si ce n'est de se débarrasser du fardeau qu'il porte. C'est pourquoi le confident, fût-il anonyme, serait capable de médiation et, peut-être, d'amitié. D'ailleurs, les deux extraits susmentionnés semblent clairement l'attester : le correspondant anonyme est élevé au statut de témoin, de partenaire de communication précieux.

La démarche d'Ahmed se révèle compréhensible : malgré l'âpreté et le cynisme de la réponse de son correspondant anonyme, il continue à voir en ce confident une potentielle

---

<sup>497</sup> Ben Jelloun, Tahar, *L'Enfant de sable*, op. cit., pp. 86-87.

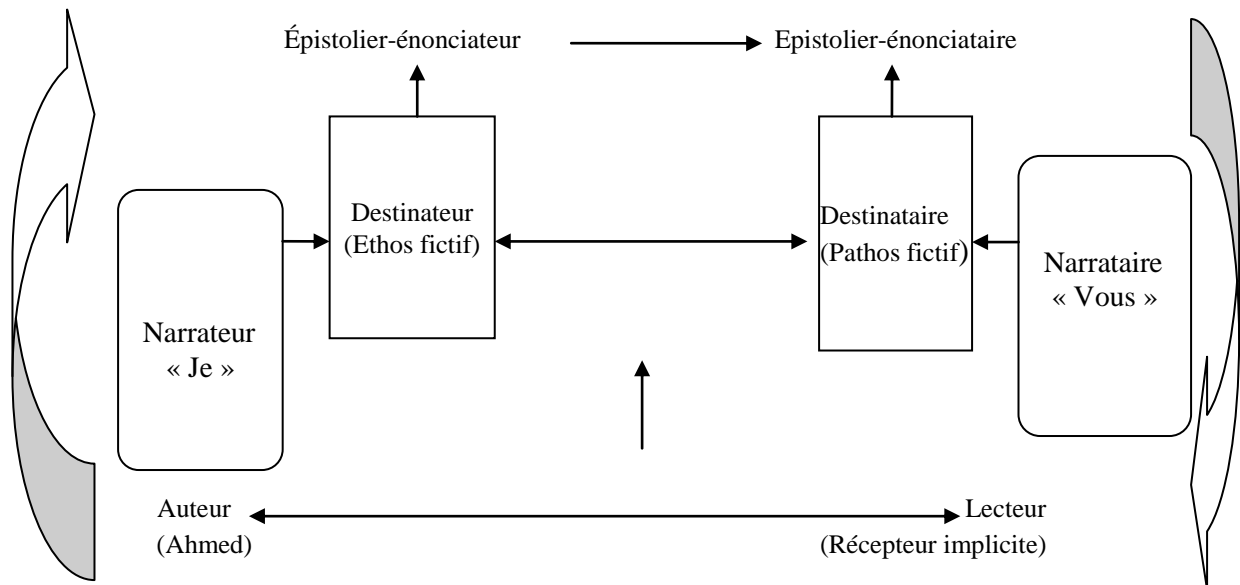
<sup>498</sup> *Idem*, pp. 87-89.

voie/voix de sortie de crise. Ce correspondant lui est précieux, car il lui apparaît comme celui qui peut l'aider à supporter la solitude qui le ravage intérieurement.

La médiation, sous le prisme de la correspondance épistolaire, permet de voir en quoi l'interaction entre l'énonciateur-épistolier et son *alter ego* est bien plus remuante. La dynamique interactive gagne en épaisseur, car l'acte de lecture joue un rôle poignant, comme dans *Le Cavalier et son ombre*. On constate donc que l'anonymat du correspondant d'Ahmed ne constitue pas un obstacle pour la communication, à l'égal du silence et de l'anonymat de l'auditeur de Khadidja.

En observant le schéma ci-dessous, nous pourrions juger plus nettement le principe de fonctionnement de l'échange verbal tel qu'il s'actualise non seulement dans la correspondance entre Ahmed et son destinataire anonyme, mais aussi dans sa réception par le lecteur.

TABLEAU 14 : SCHEMA DE LA COMMUNICATION EPISTOLAIRE ROMANESQUE.<sup>499</sup>



La communication épistolaire ordinaire est substantiellement différente de celle qu'arpente la fiction. Le schéma ci-dessus illustre la complexité et non l'incompréhension de la construction du sens entre le lecteur-interpète et l'auteur-questionneur. Les flèches montrent les différentes opérations de construction et de décryptage du sens dans cette co-énonciation épistolaire dans le roman.

<sup>499</sup> Tonyè, Alphonse, *Sémiostylistique. Approche du roman épistolaire*, op. cit., p. 15. Nous empruntons ce schéma à l'auteur. Cependant nous l'enrichissons, pour les besoins de la démonstration, en vue de montrer l'enjeu rhétorico-pragmatique du changement du genre discursif dans le roman de *L'Enfant de sable*.

Les flèches qui sont aux extrémités illustrent la tension interactive de la correspondance, de façon globale. Bien plus, cette tension est redoublée par la fragmentation discursive, l'enchâssement du genre épistolaire dans l'univers du récit : l'usage du langage par l'auteur supposé, Ahmed, varie au fur et à mesure que le problème gagne en intensité ; le récit qui a été sollicité au départ est abandonné pour faire place à la correspondance épistolaire. De fait, on passe d'un type de communication à un autre. Le « je » narrateur du journal intime se crée, par projection, un *ethos* fictif susceptible de dialoguer avec un *pathos* qui lui est ressemblant, en vue de résoudre son malaise qui se résume à la question « qui suis-je ? » et qui pose le problème de son hybridité. Le narrataire, « vous », est un *pathos* fictif, qui naît des soupirs d'Ahmed et devient, par le jeu de la correspondance, l'épistolier-énonciataire.

Ces mutations de l'*ethos* ou de l'autorité de l'énonciateur Ahmed ne rendent pas aisée la réception du message épistolaire. En effet, comme au théâtre, l'énonciation épistolaire dans la fiction obéit à une logique double : le destinataire s'adresse à la fois à un destinataire précis, « vous », et à un destinataire qui n'est que l'inférence du premier. C'est ce dernier destinataire qui, après avoir pris en compte les éruptions énonciatives, va actualiser le sens. Il s'agit du récepteur implicite. Il s'ensuit que la communication épistolaire dans *L'Enfant de sable* actualise la double énonciation, puisqu'elle s'adresse d'abord à un destinataire explicite, le « vous » et à un autre plus sous-entendu. C'est sur ce dernier récepteur que se joue l'intérêt de la communication. Il doit en effet faire montre d'une certaine finesse d'esprit pour comprendre ce que l'énonciateur veut lui communiquer.

Le lecteur du moment épistolaire du roman, parce que son acte de communication est amplifié, doit reconstruire le contexte d'écriture afin de retrouver la part de vérité qui échappe à son attention ; il joue alors un rôle plus actif que dans le journal intime, car il devient, par le truchement de l'épistolier-énonciataire, ce tiers épistolier dont l'acte communicatif va implicitement consister à dessiner les enjeux et les critères de l'échange, à arborer quelques éléments de réponse.

Il est une autre forme de parole qui modalise la communication dans *L'Enfant de sable* : il s'agit du conte.

- *Le Conte*

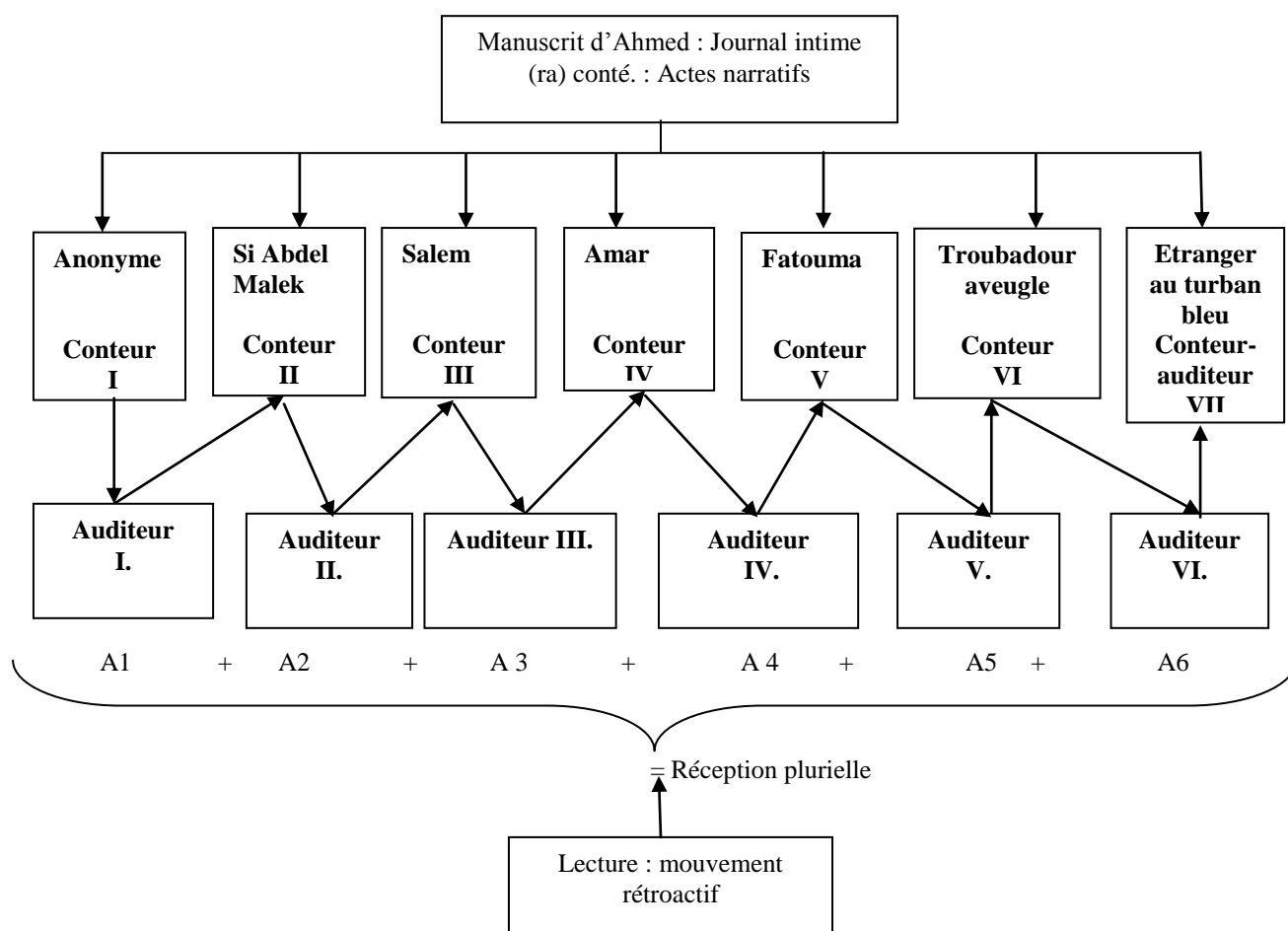
Il s'impose comme une catégorie discursive susceptible de réguler l'interlocution entre conteur et auditeurs. A l'instar du journal intime et de l'épître, le conte vient jouer sa partition, mais au dépens de ce que Georges Molinié appelle le « pacte scripturaire »<sup>500</sup>.

Nous avons vu, dans l'entame de l'analyse des genres, notamment dans *Le Cavalier et son ombre*, que le conte garantit le lien communautaire ; il fait s'affilier les auditeurs à un *ethos* collectif. Pourtant, dans *L'Enfant de sable*, le conte perd cette fonction rassembleuse et devient non plus le lieu où opère la pensée de la communauté pour elle-même, mais plutôt le lieu qui actualise son effritement : la parole ne rassemble plus ici, elle divise. L'objet de cette fracture de la vérité unique est le statut de la femme, dont un mystérieux journal intime révèle la fragilité.

En effet, le malentendu est posé dès le départ comme principe même de la narration. Tout part d'un manuscrit qu'aurait laissé Ahmed ; cependant, ce document est tour à tour altéré, voire désavoué par les différents auditeurs-conteurs qui prétendent connaître le fin mot de l'histoire du diariste, auquel un intérêt posthume est accordé. C'est, au demeurant, ce qui peut expliquer la joute narrative à laquelle les conteurs se livrent : du conteur anonyme au conteur au turban bleu, le récit n'a de cesse de changer de forme et la vérité de prendre de multiples visages. Pour une meilleure lisibilité de cette compétition narrative, observons le schéma ci-dessous :

---

<sup>500</sup> Molinié, Georges, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 48. Chaque genre est régi par un mode de fonctionnement qui fixe les conditions de sa réception en tant qu'œuvre d'art. Rompre le pacte scripturaire, ici, c'est hypothéquer les conditions de réception du roman comme genre à part entière. Le télescopage des autres registres de parole – le conte, le journal intime et l'épître – affecte le fonctionnement de la médiation littéraire, d'où la complexification de la communication romanesque chez Ben Jelloun et Boubacar Boris Diop.



Il apparaît de façon explicite que, face à une telle compétition narrative, le lecteur de *L'Enfant de sable* se trouve dans un embarras interprétatif. En effet, chaque histoire racontée censure celle qui la précède, au point de semer la confusion dans l'esprit de l'auditoire. C'est ce qui se traduit par l'interversion affolée des rôles des actants de la communication dans ce récit. Cet éparpillement de l'acte narratif permet de voir comment s'épaissit le malentendu sur le statut générique de ce roman, lequel rend bien compte de la fragilité identitaire d'Ahmed et de l'impasse narrative ; d'où le caractère brisé de la circulation de la parole dans l'ensemble du roman.

Le premier conteur (C1) affirme être le légataire du Journal intime d'Ahmed. Il se donne alors pour tâche de livrer les dernières volontés de ce dernier, qui sombre dans une solitude profonde. Le second conteur (C2), Si Abdel Malek, cousin hypothétique d'Ahmed et frère de Fatima, affirme détenir le vrai manuscrit et fait du premier narrateur un imposteur. Cependant, il meurt de tristesse et le manuscrit s'évanouit avec lui.



Salem (C3), lui, ne revendique aucune filiation avec l'auteur du journal intime, son témoignage repose sur les oui-dire. Quant à Amar (C4), il aurait racheté le manuscrit aux infirmières. Fatouma (C5), elle, aurait perdu son journal intime. Elle s'approprie l'histoire d'Ahmed et veut que l'auditoire reconnaisse l'authenticité de son récit, ce que le Troubadour aveugle (C6), rompu dans l'art de la falsification, prendra à revers. Selon lui, Ahmed, qui serait en fait une femme, lui aurait donné la version originale de son histoire. Ayant perdu ses traces, ce conteur aveugle s'est mis à parcourir l'Espagne, puis le Maroc pour le (ou la) retrouver. C'est avec lui que la narration s'enlise dans un conglomérat de textes imbriqués les uns dans les autres et que la confusion s'installe davantage.

Le Bâtten, parfois orthographié *bâtin*, renvoie à ce qui est latent ou qui relève de la connaissance occulte ; il est le procédé auquel le Troubadour a recours pour narrer l'histoire d'Ahmed. Le Bâtten consacre ainsi le caractère hautement insoluble, pour ne pas dire ésotérique, du problème nommé « Ahmed » ; d'où le caractère furtif, voire « hiéroglyphique » de son récit. Le conteur (C7), l'étranger au turban bleu, n'est d'ailleurs pas moins obscur que le Troubadour aveugle : cette histoire lui a fait perdre la raison.

Dans le récit de l'étranger au turban bleu, Fatima, autre forme que prend Ahmed, apparaît comme un personnage libre qui prend le contrôle du récit et l'infléchit au gré de sa fantaisie, tout comme Khadidja dans *Le Cavalier et son ombre*. Face à un tel désordre, il n'étonne guère que ce soit un personnage féminin qui prenne la parole dans *La Nuit sacrée* pour assumer la narration de sa vie. Mais, cette fois, elle-même prendra le contrôle du discours. L'abdication du dernier conteur nous permet de constater le non retour de la parole à l'auditoire dans le texte, ce qui implique la sollicitation d'un auditoire extra-textuel, en l'occurrence le lecteur. La responsabilité de la fin de l'histoire lui est donc confiée.

A l'issue d'un tel parcours, l'arbitrage<sup>501</sup> du lecteur ne peut qu'être problématique ; les cascades narratives, qui brouillent le fil de l'histoire, rendent ardu l'exercice interprétatif. Il doit effectivement tourner et retourner les différents récits pour accéder à leur intelligence. La concurrence narrative se solde par un chaos herméneutique – l'abdication du C7 –, par une énigme que le lecteur doit démêler. Celui-ci se soumet donc à une réception plurielle de

---

<sup>501</sup> Dans *L'Enfant de sable*, la figure du lecteur obéit à une structure narrative affolée, basée sur la polémique. Celle-ci consiste dans la double sollicitation du lecteur. Ce dernier est sollicité pour faire de l'arbitrage. Dans ce cas il doit trancher le conflit qui oppose les différents conteurs. En revanche, il est aussi sollicité pour faire de la médiation, colmater les brèches qu'a occasionnées l'histoire (controversée) d'Ahmed. Cette dualité se condense dans le renoncement du conteur au turban bleu. Ce renoncement peut se lire comme une sollicitation de la fonction arbitrale du lecteur, qui doit trancher en s'appuyant sur le Coran. Mais, cette invitation à la (re)lecture du Livre saint de l'Islam appelle le lecteur à jouer un rôle de médiateur, car il s'agit de réconcilier la communauté, au sens religieux du terme (la Oumma, la communauté des croyants), autour de la vérité du message coranique.

l'histoire d'Ahmed, car le caractère composite de l'auditoire (A1+A2+A3+A4+A5+A6) donne lieu à une pluralité d'interprétations. Comprendre ainsi cette œuvre, dont le malentendu est le principe générateur, oblige le lecteur à s'accommoder du caractère polémique de la structure narrative pour en dégager la signification. La lecture linéaire est mise en échec ici ; d'ailleurs, le mouvement rétroactif du lecteur dans ce récit à rebondissements en fait foi. Affublé d'une identité narrativement extensible, Ahmed n'est plus, au même titre que le genre devenu l'espace de friction identitaire, qu'une métaphore que file Zahra dans *La Nuit sacrée*.

Le récit de *La Nuit sacrée* est, certes, le prolongement de *L'Enfant de sable*, du point de vue de la problématique soulevée ; mais nous n'y trouvons pas la même tension narrative, même si le conte reste le nerf vital du récit. Aussi convient-il de noter que celui-ci prend une certaine gravité par l'envergure que la parole poétique lui donne. La prose et le poème s'entremêlent et reconfigurent d'une certaine façon la communication romanesque.

#### - *Le récit poétique*

Il s'agit d'un registre de parole qui est assez dominant dans *La Nuit sacrée*. Le récit poétique transparaît plausiblement dans l'épisode « Le jardin parfumé », où la narratrice nous fait découvrir un monde chimérique, et dans l'épisode consacré au portrait de l'« Assise ».

Nous sommes des enfants, les hôtes de la terre.  
 Nous sommes faits de terre et nous lui reviendrons  
 Pour nous, terrestres, le bonheur ne dure guère,  
 mais des nuits de bonheur effacent l'affliction.<sup>502</sup>

Ma gazelle, mon foie,  
 ma tendresse, mon cœur  
 ma belle, mon prince  
 lumière de mes yeux  
 ouvre tes bras...etc.<sup>503</sup>

Le premier extrait fait penser au début d'un poème à forme fixe, une strophe rigoureusement élaborée. Parmi les contraintes formelles d'ordre métrique, l'on peut reconnaître l'alexandrin :

« Nous/ som/mes/ des/ en/fants, || les/ hô/tes de/ la/ terre » et la césure qui partage le vers en deux hémistiches. Les rimes finales sont croisées : ABAB soit [εr], [õ], [εr], [õ]. Cette

<sup>502</sup> Ben Jelloun, Tahar, *La Nuit sacrée*, op. cit., p. 41.

<sup>503</sup> *Idem*, p. 72.

strophe qui répond au schéma canonique des poèmes à forme fixe correspond bien à sa fonctionnalité, car il s'agit d'un mot de passe, un code qui permet l'accès à ce paradis qu'est le « jardin parfumé ». Élément clé, ce poème se présente comme un programme que le récit s'efforce d'étaler et que le lecteur est invité à déchiffrer.

Le deuxième poème, quant à lui, a le souffle poétique d'un blason<sup>504</sup>, mais s'en éloigne par sa forme libérée. Cette liberté s'explique par le caractère lascif et sensuel de la scène décrite. Certainement, la libération poétique, manifestée par un langage fleuri, dit les « épanchements romantiques », le chant rituel qui naît des ébats amoureux du couple incestueux : l'Assise et le Consul. Ce sont là les seules fois où le poème est clairement mis en évidence pour surdéterminer la prose.

Le poème apparaît, par ailleurs, sous une forme difficilement identifiable que l'on désigne théoriquement récit poétique. Jean-Yves Tadié le définit en ces termes :

La construction du récit d'un récit poétique utilise à la fois les ressources de la prose, et celles du poème, en diluant ces deux types de contrainte, parce qu'il est moins tenu en l'enchâssement linéaire que le roman, et qu'il est évidemment libéré de la versification.<sup>505</sup>

Alors que, dans *L'Enfant de sable*, le leste est lâché et que le langage est fluidifié, dans *La Nuit sacrée* celui-ci oscille entre le voilement et le dévoilement, le clair et l'obscur. Le récit donne à lire un genre foncièrement oxymorique. La prose dont le conte se réclame ne donne plus lieu à la transparence de l'intrigue ; on y observe une amplification du langage, grâce au travail de sélection fait sur les mots et leurs effets. Cela traduit sans doute la particularité de la poésie dont le principe consiste dans la forge des mots et l'exploration des effets de sens correspondant à l'état d'âme du poète. Cette hybridité de genre, loin de desservir la compréhension, vient à sa manière installer un mode de communication appropriée au contexte d'énonciation, dans le but de faire passer un message.

Dans ce cas, le choix de la forme de communication est donc justifié, car Zahra, que la fin de *L'Enfant de sable* annonçait sous la figure de Fatima, prend la parole pour rétablir la

---

<sup>504</sup> Blason : il s'agit d'une pièce de poème à forme fixe, dont les vers à rimes plates célèbrent ou blâment. Cette forme poétique dont les premières pratiques remontent aux Moyen Âge, devient très usuelle au XVI<sup>e</sup> siècle, avec des auteurs tels que Marot (« Du beau tétin » in *Œuvres Complètes V. Les Epigramme*, pp. 156-157, Genève, 1999), Ronsard (« Continuation des amours Sonnet X » in *Les Amours*, Paris, Flammarion, 1997, p. 161) ; le blason est peu prisé au XX<sup>e</sup> siècle. Quelques auteurs comme André Breton (« Union libre » in *Clair de terre*, Paris, Gallimard, 1970) et Paul Eluard avec son célèbre poème « La courbe de tes yeux » in *Capital de la douleur* (Paris, Gallimard, 1988).

<sup>505</sup> Tadié, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 116.

vérité sur son histoire. Or, il n'est pas toujours évident de faire de la prose à la première personne sans céder au narcissisme langagier, dont la poésie lyrique semble être le terreau. Peut-être la narratrice assimile-t-elle cette conception problématique du langage à celle des « poètes mystiques pour qui l'apparence était le masque le plus pervers de la vérité »<sup>506</sup>. Ce rapprochement n'étonnerait guère, dans la mesure où le recours aux ressources de la poésie viserait à insister sur l'ambiguïté que la prose ne permettrait pas de rendre. Celle-ci aurait tendance à présenter les faits avec beaucoup plus de légèreté.

En revanche, la touche poétique permet au lecteur de s'attarder sur des faits ou des effets stylistiques, ces lieux d'expression et de régulation du sens qui donnent non seulement une certaine densité au problème de Zahra, mais aussi une gravité au récit de sa vie. Nous nous souviendrons à cet effet du pacte de sincérité que la narratrice établit avec son auditeur-lecteur dès le préambule du roman : « Ce qui importe c'est la vérité »<sup>507</sup>. Scrutons de plus près les passages ci-après pour corroborer notre argumentation : « le temps était impatient [...] Et le malheur, c'est d'être une erreur [...] et moi, j'enjambais le **temps** hors du **temps**, à la lisière du rêve »<sup>508</sup>.

1. « le temps était impatient ». L'effet porte sur les sonorités : la dentale « t » suppose le martèlement, la fluidité, voire l'irréversibilité du temps. Il y a comme une eurythmie entre la course du temps avec le destin irrémédiable de la narratrice. Il y a aussi une euphonie que la copule « était » rend vraisemblablement par l'assonance en [ã] dans « **temps** » et « **impatient** » ; cette répétition suggère par ailleurs le halètement, voire l'agonie du père, prélude à la (re)naissance irréversible de Zahra. La personnification du temps et du destin, qui semble obliger le père à dire la vérité à sa fille, est un autre élément de poéticité du langage dans cette phrase.

2. « Et le malheur, c'est d'être une erreur » : dans cette partie de la phrase, l'effet est axé sur le lexique ; la narratrice établit un réseau lexical entre « malheur » et « erreur ». Il y a un double effet de style.

D'abord par l'homéotéleute : c'est le caractère phonétiquement identique de la terminaison [œr] des deux mots. Le rapprochement phonétique semble induire une affinité sémantique. Ainsi « malheur » et « erreur », pourraient-ils avoir un sens très voisin, au risque de s'y réduire. C'est du moins ce que semble suggérer la narratrice dans son récit.

---

<sup>506</sup> Ben Jelloun, Tahar, *La Nuit sacrée*, op. cit., p. 134.

<sup>507</sup> *Idem*, p. 5.

<sup>508</sup> *Ibidem*, p. 47.

En outre, il y a le « jeu étymologique »<sup>509</sup> qui semble également créer un rapprochement sémantique. Disons qu'il y a une lexicalisation du problème de Zahra. Ainsi, par le jeu étymologique, nous pouvons observer cette transformation lexicale que nous explicitons de la manière suivante :

Malheur : mal (mauvaise) et heur (chance, fortune), mauvaise fortune. Le malheur peut être considéré comme un fâcheux hasard ; il est inévitable : c'est la fatalité.

Erreur : du latin, *errare*, marcher à tout hasard, le mot erreur renvoie à l'idée de se tromper, de faire fausse route involontairement ou par ignorance. Or, celui qui est victime du hasard commet des erreurs et peut agir consciemment tout en ignorant que son action peut l'entraîner irréversiblement à de fâcheuses conséquences.

Il apparaît que le jeu étymologique, renforcé par le caractère définitoire de la phrase, fait de l'erreur la cause du malheur de Zahra. En effet, pour comprendre le malheur du personnage, il nous semble indispensable de remonter à l'erreur (originelle), c'est-à-dire la falsification de son identité. Nous pouvons du reste résumer ce jeu étymologique en précisant que la narratrice veut insister sur l'idée qu'être femme, c'est être à la merci d'un fâcheux hasard, c'est être vouée à une mauvaise fortune, notamment à l'arbitraire de la philosophie phallogocentrique de la réalité.

3. « et moi, j'enjambais le **temps** hors du **temps**, à la lisière du rêve ». Nous avons, à travers les mots en gras, un phénomène de répétition, notamment l'antanaclase<sup>510</sup> ; celle-ci vise particulièrement à susciter l'intérêt du lecteur sur le changement de sens du vocable « temps » : c'est son effet psychique qui est censé enrichir la sémantique de ce mot. Il y a non seulement un temps physique, empirique et limité, mais aussi un temps métaphysique, métaphorisable et, par-dessus tout, incommensurable. Cette phrase traduit aussi bien un cheminement vers un monde onirique qu'une volonté de franchir les limites du réel : elle exprime la soif de liberté qui brûle désormais Zahra. La poéticité du récit est encore bien perceptible dans les deux phrases ci-après :

4. « En fait ce village est un navire. Il vogue sur des eaux tumultueuses. [...] Le village est une île. »<sup>511</sup>

5. « mes sentiments étaient blancs, de cette blancheur qui aboutit au néant et à la mort lente. »<sup>512</sup>

---

<sup>509</sup> Bacry, Patrick, *Les Figures de style*, op. cit., p. 195.

<sup>510</sup> *Idem*, pp. 180-181. L'antanaclase consiste, précisément ici, dans la polysémie du mot « temps ».

<sup>511</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>512</sup> *Ibidem*, p. 177.

Dans ces deux phrases, 4 et 5, la narratrice a recours aux synesthésies. Le village est d'abord assimilé au « navire », puis à une île dans la phrase 4. Cette phrase entre en résonance avec le bateau erratique de Rimbaud<sup>513</sup>. Quant à la phrase 5, elle est plus proche des correspondances baudelairiennes : elle assigne aux sentiments la couleur blanche. La première partie, plus poétisée, fait état de la synesthésie ; la seconde, plus prosaïque, semble montrer une sorte de descente aux Enfers, rendue par les termes « néant » et « mort lente ».

Sans doute, s'agit-il, dans cette dernière partie de la phrase 5, d'une période descendante qui montre le passage d'un état de clarté et de vie (« blancheur ») à un état d'obscurité ou de mort symbolique (« néant » et « mort »). Il y a d'ailleurs une volonté de particulariser l'émotion du personnage. Le clair-obscur, bien perceptible dans cette deuxième partie de la phrase, exprime la gravité des sentiments de ce dernier.

Il nous semble difficile de parler ici d'une coïncidence ; si c'est le cas, alors il s'agit d'une ingénieuse et heureuse coïncidence. Pourtant, admettre une telle hypothèse reviendrait à refuser à l'écrivain toute prétention au génie créateur. Or, en lisant attentivement cet extrait, le lecteur peut constater que l'énonciateur du récit, Zahra, anticipe sur la torture qu'elle va endurer dans le chapitre intitulé « L'enfer ». D'ailleurs, la dérivation<sup>514</sup> mise en évidence ici, « blancs » à « blancheurs », trahit la déliquescence physique progressive du personnage. Nous constatons que la recherche des effets poétiques, qui ont vocation à susciter l'empathie du lecteur, atteste assez clairement la lucidité de la narratrice. Ainsi, l'hypothèse d'une coïncidence des effets peut être fortement discutée, voire rejetée, ce dans la mesure où, pour dire la vérité, Zahra a rigoureusement élaboré son récit, l'a paré de toutes les ressources langagières susceptibles de faire résonner son message. Un autre passage nous permet de pousser l'analyse un peu plus loin, pour montrer la double articulation de la communication, par le biais de la prose et de la poésie :

**Au nom de Dieu** le Clément le Miséricordieux, [...]. **Au nom de Dieu** le Très Haut. **Louanges à Dieu** qui fait que le plaisir immense pour l'homme réside en l'intériorité chaude de la femme. **Louanges à Dieu** qui a mis sur mon chemin ce corps nubile qui avance sur la pointe extrême de mon désir. C'est le signe de sa bénédiction, de sa bonté et de sa miséricorde. **Louanges à Dieu, louanges à toi** ma sœur qui me précède pour que je sente le parfum, pour que je devine tes hanches et tes seins, pour que je rêve de tes yeux et de ta chevelure. O ma sœur continue d'avancer jusqu'au buisson qui sera une demeure pour nos corps assoiffés. Ne te retourne pas. Je suis exposé à l'amour, avec toi ma sœur, mon inconnue, envoyée par le destin pour témoigner de la gloire de Dieu sur

---

<sup>513</sup> Rimbaud, Arthur, « Le bateau ivre » in *Poésies*, Paris, Maxi-Livre, 2005, pp. 84-88.

<sup>514</sup> Bacry, Patrick, *Les Figures de style*, op. cit., p. 196. Dérivation : c'est une figure de style qui consiste à employer des mots différents, à partir d'une même racine. Cette figure peut être rapprochée du polyptote auquel on peut la confondre.

l'homme et la femme qui vont s'unir à la nuit. Je loue Dieu. Je suis son esclave. Je suis ton esclave, ne t'arrête pas, le soleil descend lentement et avec lui mon orgueil tombe en miettes. **Au nom de Dieu** le Clément...<sup>515</sup>

Cet extrait montre le charme, au sens premier de ce terme, que la poésie exerce sur la prose. En « autopsiant » ce texte, nous remarquerons qu'il y a véritablement poétisation du récit. D'abord les anaphores, « Au nom de Dieu », qui ouvrent et ferment le texte, et « Louanges à Dieu » qui rythment la psalmodie de l'inconnu s'acharnant violemment sur le corps de sa victime. C'est au nom de Dieu que l'acte abominable est commis, c'est aussi pour sa louange que la femme est ainsi traitée. Ainsi, le viol de Zahra par l'inconnu honorerait Dieu, si l'on en croit cette prière incantatoire. Celle-ci atteste que le destin est à pied d'œuvre, que c'est lui qui a tout orchestré, dans les moindres détails.

S'il est un autre élément qui justifie la poétisation du récit, c'est le culte de ce que Mallarmé appelle l'*allusion*<sup>516</sup>. Celle-ci se lit à travers les mots et expressions employés. C'est effectivement le cas de certaines expressions soulignées : « le plaisir immense pour l'homme » tire son souffle poétique de sa propension à suggérer plutôt qu'à nommer les choses. En fait, dans cette expression, il est fait allusion au bonheur absolu de l'homme ; d'après ce que révèle l'extrait, c'est le corps de la femme qui semble le lui procurer. Ce corps, du moins cette partie du corps qu'il désigne sous l'expression « cette intériorité chaude », n'est qu'une manière détournée et habile de parler des attributs génitaux de la femme, tout comme l'expression « la pointe extrême de mon désir » qui fait allusion à l'organe érectile du violeur qui pointe le sexe de la femme. Tout se prête à une lecture implicite, à une suggestion de la signification des énoncés.

Nous venons de constater que la forme poétique s'offre au lecteur comme un avertissement sur le caractère symbolique, voire hallucinant du langage. Il doit deviner, rêver, voire imaginer cette mise en scène du crime orchestré au nom de Dieu.

La prégnance des ressources poétiques est donc manifeste dans cet extrait, car elles viennent accentuer l'équivocité du sentiment du personnage face à son viol. Vivre une telle expérience devrait la traumatiser ; d'ailleurs, la narratrice n'insiste guère sur le caractère abominable de cet acte. En fait, le lecteur peut s'interroger sur le choix de ce style fleuri pour décrire une scène aussi cruelle. Il peut déduire que la dextérité langagière de Zahra traduit une stratégie argumentative visant sans doute à solliciter l'attention de son auditoire et à éveiller

---

<sup>515</sup> Ben Jelloun, Tahar, *La Nuit sacrée*, op. cit., p. 61.

<sup>516</sup> Mallarmé, Stéphane, « Crise du vers » in *Œuvres Complètes*, Tome 1, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1998. Pour Mallarmé, la communication littéraire se contente de faire allusion à la réalité : elle ne la nomme pas.

sa sensibilité. Une telle compréhension du choix formel de la conteuse par le lecteur paraît judicieuse, ce d'autant plus que la structuration de l'intrigue vise à présenter l'héroïne comme la victime d'un malentendu culturel.

La représentation de soi qui caractérise le récit dans *La Nuit sacrée* devient, comme le dirait Jürgen Siess, « la pièce maîtresse de l'interaction argumentative »<sup>517</sup>. Le choix de cette structure ductile du langage n'est, pour ainsi dire, pas anodin ; bien au contraire, comme une force structurante, le récit poétique, qui agrmente l'autoreprésentation de la narratrice, façonne le lecteur et oriente son mouvement de manière à réagir conformément à la stratégie argumentative de l'oratrice. Si Robert Elbaz souligne à juste titre que les œuvres de Ben Jelloun sont en proie à une « indécidabilité du texte »<sup>518</sup>, par conséquent du genre, nous ne dirons pas pour autant que *La Nuit sacrée* soit imputable à l'incommunicabilité.

En effet, ces acrobaties génériques manifestent non seulement une forte volonté de communiquer, mais traduisent aussi l'importance, sinon l'envergure de la problématique qui alimente la narration dans *L'Enfant de sable* : il s'agit plus explicitement de l'identité d'Ahmed et de l'humanité de la femme, d'un point de vue métaphorique.

Ainsi peut-on dire que le roman-diwan est un genre caractéristique des écrivains maghrébins en ce qu'il a cette propension à mêler des registres de parole. Bien des écrivains tels que Nabile Farès, Mohamed Kacimi, Leïla Sebbar font du diwan un « ethos générique », modalisateur de la communication littéraire dans cet espace socio-anthropologiquement marqué. Chez Farès, le récit poétique, la poésie, la sentence et le cinéma sont constitutifs de l'*ethos* générique du *Miroir de Cordoue*<sup>519</sup>. Chez Mohamed Kacimi, le chant et l'épître contribuent à l'élasticité du genre romanesque, dans *La Confession d'Abraham*<sup>520</sup>. Quant à

---

<sup>517</sup> Siess Jürgen et alii, « La Religieuse en quête d'auditoire. Plaidoyer et représentation de soi chez Diderot », in Nadine Kuperty-Tsur (dir.), *Écriture de soi et argumentation. Rhétorique et modèles d'autoreprésentation* : Actes du colloque de l'université de Tel-Aviv (3-5 mai 1998), organisé par Université de Caen Basse-Normandie, Centre de Recherche « Textes/Histoire/Langage » et Université de Tel-Aviv, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, p. 99.

<sup>518</sup> Elbaz, Robert, *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 66.

<sup>519</sup> Farès, Nabile, *Le Miroir de Cordoue*, Paris, L'Harmattan, 1994. Tout le roman est construit selon les contraintes génériques d'un récit poétique ; la sentence amorce le chapitre II. Et tout ce chapitre est un métadiscours, une narration explicative de cette sentence ; le chapitre III, « Andalousie », tire sa force générique du septième art. En recourant aux ressources de celui-ci, l'écrivain donne au roman les allures d'un récit filmique. D'ailleurs, ce chapitre ressemble fort curieusement à ce que le jargon cinématographique désigne sous l'expression « découpage technique », car il s'agit de présenter avec précision l'armature de chaque séquence, à savoir le décor et les jeux des acteurs. Les termes tels que « scénario », « plan unique », « scène » en constituent l'illustration. La poésie, quant à elle, apparaît sous forme de vers libres parsemés dans tout le texte et dans les dernières pages de façon poignante, comme « L'Andalouse » ; l'acrostiche est faiblement représenté à la page 130.

<sup>520</sup> Kacimi, Mohamed, *La Confession d'Abraham*, Paris, Gallimard, « L'Arbalète », 2000. Ce texte est un récit-théâtre qui allie chant, chapitre 7 « SODOME » p. 60 et l'épître qui donne une certaine tension à la problématique soulevée ici, celle de la foi telle qu'Abraham l'avait vécue.



Leïla Sebbar, son roman *La Seine était rouge* est génériquement consubstantiel au journal intime, à l'épithaphe et au théâtre<sup>521</sup>. Ainsi, l'*ethos* du lecteur de « roman-diwan » comme celui du patchwork, réagit-il proportionnellement aux contraintes, sinon aux subtilités (éthiques) du genre. Toutefois, ce phénomène n'est pas observable dans *La Virgen de los sicarios* du Colombien Fernando Vallejo, roman auquel nous allons nous atteler maintenant.

### c) *La question du genre chez Fernando Vallejo*

La pratique romanesque chez Vallejo consiste à rapprocher le signe de la chose. Comme Sartre, l'écrivain colombien refuse de faire de la littérature une médiation transversale, quand bien même son discours serait de la fiction. C'est du reste ce qu'explique la prééminence de l'*ethos* comme instance médiatrice dans *La Virgen de los sicarios*, malgré la sollicitation d'autres genres discursifs. Les genres sollicités à cet effet sont l'autofiction et ce qu'il est convenu d'appeler le roman-reportage. Le choix de ces genres, comme nous venons de l'observer chez Boubacar Boris Diop et Tahar Ben Jelloun, définit tant la stratégie argumentative que la modalité de communication.

#### *L'autofiction*

Plus qu'un concept, l'autofiction apparaît comme une perspective de médiation, en ce sens qu'elle est une articulation de la relation écrivain-lecteur dans l'espace textuel. Ce qui, d'un point de vue rhétorique, singularise la lecture.

L'autofiction peut être appréhendée comme une certaine manière de communiquer. Le fait que son discours se positionne génériquement ne fait que conditionner, pragmatiquement parlant, l'agir du tiers communicant, le lecteur, non sans définir les règles de collaboration avec ce dernier.

---

<sup>521</sup> Sebbar, Léïla, *La Seine était rouge*, *op. cit.* Nous avons observé dans une analyse précédente que cette œuvre a quelques affinités avec *L'Enfant de sable* de Ben Jelloun, du point de vue de l'hétérogénéité du genre romanesque. Les deux ont en partage le journal intime comme genre. La différence se situe au niveau de l'épithaphe, qui est prédominante. L'épithaphe est une forme de parole brève qui constitue une modalité de communication ; au nombre de huit (8) – p. 20, 21, 22, 23, 24, 25 – les épithaphe s'imposent comme catégories discursives susceptibles d'enrichir, et même d'intensifier l'interaction verbale entre locuteur (narrateur) et auditeur (narrataire, lecteur). Il donne à penser le sens dans la complexité de sa mise en discours. Enfin le théâtre : il est rendu perceptible par des didascalies subtilement élaborées. Ces « indications scéniques » atypiques orientent le lecteur comme le ferait le dramaturge pour le lecteur-spectateur d'une pièce de théâtre : à la fin de chaque chapitre (ou scène), le narrateur annonce ce qui va suivre. La seule différence ici, c'est l'absence des parenthèses.

L'autofiction peut se définir, au-delà de l'enlisement dans lequel les querelles des critiques l'ont mise, par un passage assez révélateur du *Livre brisé* de Serge Doubrovsky : « Si je songe à moi, un pur rêve. Si je me remémore, je m'invente. Sur pièces, de toutes pièces. JE SUIS UN ÊTRE FICTIF. »<sup>522</sup>

L'appendice de cette citation nous rappelle la formule rimbaldienne, « Je est un autre ». Mais, il y a une bonne différence entre ce « je » qui s'altère au profit de l'Autre, d'un « je » dialogique ; d'ailleurs, comme personne grammaticale, il devient presque inopérant : ce n'est plus « je » suis un autre, mais « je est un autre ». Cette distance marque donc l'impersonnalité du « je ». En revanche, la formule de Serge Doubrovsky donne à voir un « je » conscient, quasi organique. Il s'agit là d'une personne qui pense, qui se conçoit à travers la fiction. L'analogie entre l'être fictif et l'être réel est presque forte. Il n'y a pas ici de « complexe de Narcisse »<sup>523</sup>, car le personnage de la mythologie, face à son image, se sentait impuissant, alors que chez Doubrovsky, le narrateur qui dit « je » relate son histoire, témoigne de ce qu'il a vécu. Avec cet écrivain, le « je » n'« est pas un autre », il n'est pas infidèle à lui-même, il n'est pas baroque ; en revanche, ce « je » est le reflet du « moi », cette instance de la conscience lucide qui a néanmoins la capacité de se projeter fictivement. C'est le même phénomène qui se produit dans le roman de Fernando Vallejo.

Il y a un élément qui conforte la pratique du genre autofictionnel chez Vallejo : c'est l'homologie onomastique entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Dans *Le Livre brisé*, le « je », à la fois autorité narrative et personnage du récit, partage le même nom que l'auteur. En s'autodésignant, le « je » narrateur dit : « Je m'appelle Doubrovsky »<sup>524</sup> et ajoute dans un autre passage « je m'appelle désormais Serge »<sup>525</sup>. Cet autre critère, que l'on trouve déjà dans *A la recherche du temps perdu*<sup>526</sup>, se vérifie aussi dans *La Virgen de los sicarios*. En effet, le personnage de ce roman, comme celui de la saga proustienne – Marcel – porte le même prénom que l'auteur. Un seul personnage assure l'autorité narrative, c'est le personnage de Fernando. Il mène la narration comme un personnage ayant à la fois vécu et été témoin des

---

<sup>522</sup> Doubrovski, Serge, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset & Pasquelle, « Poche », 1989, p. 274.

<sup>523</sup> Lire Genette, Gérard, « Complexe de Narcisse » in *Figures I*, Paris, Seuil, « Points », pp. 26-27. Il ne s'agit pas d'un moi qui se désubstantialise, d'un moi inquiet parce qu'il n'a aucune prise sur son reflet, ce qui expliquerait sa liquéfaction, son inconsistance. En revanche, le moi autofictif parvient à nommer le moi réel. Il s'agit donc d'un sujet qui, amoureux de lui-même, tire pleinement jouissance de son reflet, qu'il file d'ailleurs et presque sans pudeur au lecteur. C'est ce que font Doubrovsky, Vallejo et Juan Pedro Gutiérrez dans *Animal tropical*.

<sup>524</sup> Doubrovski, Serge, *Le Livre brisé*, op. cit., p. 356.

<sup>525</sup> *Idem*, p. 357.

<sup>526</sup> Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*. I. Du côté de chez Swann, préface d'Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, « Folio », 1988.

événements qu'il rapporte. Bien plus, il a en partage avec l'auteur le prénom : Fernando. Il en découle le syntagme suivant : auteur = narrateur = personnage = Fernando.<sup>527</sup>

Le projet est clair : le genre autofictionnel piège le lecteur pour le contraindre à adhérer à une thèse autoritairement défendue par un narrateur sur lequel plane l'ombre d'un auteur extratextuel. Du moins devons-nous l'entendre dans cette confidence de Serge Doubrovsky : « Telle est l'astuce. Si le lecteur a bien voulu me suivre, si j'ai réussi un peu, rien qu'un peu, à éveiller son intérêt pour mon personnage, je lui refilerai ma personne. »<sup>528</sup> Aussi tire-t-il prétexte de la fiction pour exposer sa vision du monde au lecteur, tout comme le fait si bien le Cubain Pedro Juan Gutiérrez. Dans son roman *Animal tropical*, le personnage-narrateur, en homologie onomastique avec l'auteur – Pedro Juan –, brosse le tableau d'une société morbide qui vit au rythme envoûtant et lascif de la salsa, que la valse des corps, toujours brûlants de désir, met en évidence : Gloria<sup>529</sup> est un des personnages qui incarnent cette Havane du roman de Gutiérrez. Le roman de Vallejo ne semble pas se désolidariser de ce principe générique. Vue dans cette perspective, la fiction devient un piège, une feinte où se distille l'expérience du romancier, une opération consistant à ritualiser l'acte de lecture. Cette entreprise a pour unique fin de contrôler, par un jeu de sympathie, l'opinion du lecteur. L'acte de celui-ci est en réalité ce qu'Isabelle Grell appelle, à juste titre, une « liberté surveillée »<sup>530</sup>. Le roman-reportage, comme nous le verrons ci-dessous, pourrait aisément s'inscrire dans cette logique argumentative qui contrôle rigoureusement la liberté du lecteur.

#### - *Le roman-reportage*

Qu'est-ce qu'un reportage ? Le reportage est, au même titre que l'interview et l'enquête, un genre journalistique très élaboré et plus complet ; il requiert du journaliste un art maîtrisé du traitement de l'information et de sa transmission. Comme toute forme de communication, le reportage suppose une médiation proprement journalistique où les instances rhétoriques *ethos*, *pathos* et *logos* jouent un rôle déterminant non seulement dans la conception de l'information, mais aussi dans le formatage de l'acte même de sa réception. Yves Agnès nous livre à cet effet les modalités opératoires d'un bon reportage.

---

<sup>527</sup> L'homologie entre le personnage-narrateur et l'auteur est, à bien des égards, frappante. En effet, les deux partagent non seulement le prénom, « Fernando », mais aussi l'homosexualité et la haine de la Colombie. Il convient de préciser, à ce titre, que l'« anticolumbianité » de Vallejo va jusqu'au reniement. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard qu'il choisit de prendre la nationalité mexicaine en 2007.

<sup>528</sup> Doubrovski, Serge, *Le Livre brisé*, op. cit., p. 256.

<sup>529</sup> Gutiérrez, Juan Pedro, *Animal tropical*, op. cit., p. 27. Gloria est le prototype de la femme de la Havane. Mulâtresse, lascive, elle est volage, aime le sexe outrancièrement, comme nous l'avons souligné dans la comparaison avec Laura d'El Paraiso. Lire la note 397, p. 197.

<sup>530</sup> Grell, Isabelle, *Genèse et autofiction*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia, 2007, p. 47.

Le reportage consiste à faire revivre l'événement, la situation de telle manière que le lecteur ait l'impression d'y assister lui-même, d'y participer. [...] Le bon reporter va prêter ses cinq sens au lecteur et, à travers son récit, ses descriptions, faire voir, entendre, sentir et même goûter et toucher. [...] Le reportage permet d'aller au-delà de l'information stricte. Il présente l'événement ou la situation sous une forme plus élaborée, plus originale, plus personnalisée, plus proche de la vie réelle. [...] Le reportage permet de faire pièce aux discours officiels, aux déclarations souvent mensongères, ou qui gommement les aspects les plus intéressants d'une question.[...] La description de la réalité est un puissant moyen pour faire comprendre au lecteur des situations, des problèmes. [...] Parce qu'il recrée la réalité observée, à propos d'un événement comme d'une situation, le reportage est toujours une histoire que l'on va raconter au lecteur. [...] Le reportage n'est pas un genre superficiel. S'il n'apporte pas des faits significatifs, il n'a aucune valeur.<sup>531</sup>

Il ressort de ce passage que le reportage est un genre qui privilégie l'interaction entre le journaliste et le lecteur. Celui-ci, tel un spectateur, attend du romancier-reporter qu'il soit un médiateur d'abord honnête entre lui et la vie réelle, puis exigeant dans l'élaboration de l'information qu'il lui transmet ; cela implique que le bon reportage est celui qui est soumis à l'épreuve de la démonstration de la vérité, même s'il faut bousculer les « discours officiels ».

Le reportage, malgré sa dimension narrative, se rapproche beaucoup de l'argumentation par l'intérêt qu'il accorde à la justification, notamment à la preuve. En effet, il s'agit toujours de rendre palpables les événements racontés, ainsi que le fait le narrateur-reporter de *La Peste*<sup>532</sup>, et Camus lui-même. C'est bien pour cette raison que le journaliste doit épurer son discours de toute forme d'artificialité, éviter le style fleuri (ou enjoué) qui peut non seulement contribuer à l'équivocité de l'information, mais aussi affaiblir l'acuité argumentative de celle-ci.

La stratégie rhétorique consiste donc à émouvoir le lecteur, sans perdre de vue l'objectif principal, c'est-à-dire « imprimer » en lui la vision sous-tendue par l'énoncé du reporter. Le roman de Vallejo, en recourant aux ressources de ce genre journalistique, vise à « discipliner », au sens fort de ce terme, le lecteur par rapport à l'autorité de l'énonciateur, ou si l'on veut, l'excellence, voire la fiabilité des informations que ce dernier lui transmet. A la fois roman et reportage, *La Virgen de los sicarios* assume bien cette hybridité générique.

---

<sup>531</sup> Agnès, Yves, *Manuel de journalisme*, Paris, La Découverte, 2008, pp. 258-260.

<sup>532</sup> Camus, Albert, *La Peste*, Paris, Gallimard, « Folio », 1947, p. 273. Ce roman doit son ton journalistique à la chronique dont le narrateur et auteur est le docteur Bernard Rieux. Ayant vécu la peste avec ses concitoyens dans un village d'Oran, le docteur Rieux, « témoin objectif », a tenu à relater les événements tels qu'ils se sont déroulés et conformément aux sentiments qu'il a recueillis. On peut dire que ce roman, qui paraît après la seconde guerre mondiale, s'est nourri d'une riche expérience « journalistique » de l'écrivain lors de la guerre d'Algérie, au cours de laquelle il écrit des Chroniques algériennes. Lire à cet effet l'« avant-propos » de Camus, in *Essais*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, pp. 892-893.

Mais avant de poursuivre il convient quand même de clarifier ce « mot valise ». Alors, que peut-on dire d'un « roman-reportage » ?

D'abord, il est essentiel de lever toute équivoque sur le rapport du reportage à la littérature, pour comprendre le mode de fonctionnement d'un roman-reportage. Nous devons en fait distinguer une certaine littérature journalistique pratiquée par des écrivains et des intellectuels tels qu'Albert Camus, Jean-Paul Sartre pendant la guerre d'Algérie (ou de la deuxième guerre mondiale) et Márquez qui, lui, a écrit plusieurs articles dans des périodiques. Dans cette littérature, la fiction sert de prétexte argumentatif au reportage. Le roman-reportage, en revanche, est un genre discursif qui emprunte au journalisme tout en dévoilant ses ambitions littéraires. C'est dans le roman *Espoir*<sup>533</sup> de Malraux que la critique voit l'ombre du journalisme, notamment celui du reportage. C'est de là que viendrait, selon Maria Teresa de Freitas<sup>534</sup>, l'expression « roman-reportage ». Il ne s'agit plus comme avec Flaubert d'écrire un roman sans intrigue, thèse qu'un certain réalisme magique a célébrée sous la plume du Nobel hispano-américain Gabriel García Márquez et bien d'autres écrivains hispano-américains. Le romancier-reporter se double de la mission d'informer et d'enseigner : il devient à la fois témoin de l'histoire et pédagogue, par sa responsabilité à l'égard du lecteur. C'est à ce titre que le narrateur dit au lecteur :

Señor Procurador: Yo soy la memoria de Colombia y su conciencia y después de mí no sigue nada.<sup>535</sup>

[Monsieur le Procureur: Je suis la mémoire de la Colombie et sa conscience et après moi il n'y a rien.]

Le narrateur affirme avoir l'exclusivité de la vérité. Soulignons au passage que cette vérité selon Vallejo, n'autorise aucune contestation, elle se refuse à toute artificialité, elle est différente de la vérité polyphonique de Zahra. Or, Fernando, le narrateur de *La Virgen de los sicarios*, est à la fois conscience politique, conscience historique et peut-être conscience sociale de la Colombie toute entière. Ce qu'il dit ne doit souffrir d'aucune remise en cause,

---

<sup>533</sup> Malraux, André, *Espoir*, Paris, Gallimard, « poche », 1937, pp. 222, 223. Dans ce roman fourni d'informations, le personnage relate les événements marquant les débuts de la guerre civile espagnole. La documentation du roman et la part importante accordée au rapport en situation de guerre trahissent l'influence de l'actualité sur le romancier. Shade apparaît comme la figure emblématique du reporter qui, toujours muni de son « carnet », traque l'information, non sans s'exposer aux dangers : « A peine avait-il pris son carnet que le mitrailleur tirait, et les autos blindées et les miliciens » (p. 222.) Ainsi, Shade, le journaliste russe Golovkine et le journaliste japonais donnent au roman les allures d'un véritable reportage de guerre (p. 223).

<sup>534</sup> De Freitas, Maria Teresa et alii, « Roman et reportage chez André Malraux » in *Littérature et reportage*, actes du colloque international de Limoges, 26-28 avril 2000, Myriam Boucharenc et Joëlle Deluche, PULIM, 2001, p. 160.

<sup>535</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., p. 29.

car c'est la vérité ; d'ailleurs celle-ci prend les allures d'un dogme<sup>536</sup>, puisqu'elle revêt un caractère indubitable. Comme l'indique le passage cité ci-dessus, aucun autre témoignage ne saurait égaler celui du narrateur, qui se considère comme une mémoire vivante de la Colombie.

Au début de la réflexion sur le roman-reportage, nous soulignons que l'aspect esthétique du récit participe de la stratégie de séduction du lecteur ; il s'agit là d'un facteur important pour l'établissement de la communication. Il faut en effet que la rigidité de l'argumentation soit amoindrie, sinon enjolivée par une intrigue narrative bien rythmée : l'adhésion du lecteur en dépend fondamentalement. Le style journalistique vient ici aider le romancier à faire admettre ses idées au lecteur, même si le corollaire de ce procédé, comme c'est le cas ici, est la transgression du « pacte scripturaire », avec un souci de renforcer une ligne de lecture habilement définie.

L'Inde relatée comme un reportage par Pierre Loti est le fruit d'une fantasmagorie littéraire, d'un éblouissement métaphorique : c'est le voyageur qui, happé par le charme exotique des lieux, laisse libre cours à son imagination, au mépris de l'information qu'il est censé transmettre à son lecteur. Dans la partie intitulée « Dans l'Inde affamée », c'est ce que nous pouvons observer. L'extrait suivant nous en donne une illustration poignante : « Dès qu'on entre dans la ville féerique [bords du golfe de Bengale], le cauchemar de la famine est déjà presque oublié, malgré la désolation qui de jour en jour augmente et approche »<sup>537</sup>. Le narrateur semble manifestement faire un aveu d'impuissance face à la beauté troublante qui le rend quasi amnésique, ce d'autant plus que le charme de la ville parvient à lui faire oublier la désolation des habitants qui y vivent. Cette façon hugolienne<sup>538</sup> de représenter la nature trahit plutôt la jouissance qu'occasionne le voyeurisme romantique que le souci du témoignage qui devrait occuper l'esprit du reporter.

---

<sup>536</sup> Lire à cet effet le chapitre 4, notamment la section traitant du contexte dans l'œuvre de Fernando Vallejo. Le chapitre 5 sur la typologie rhétorique du personnage, en l'occurrence le personnage idéologue, apporte plus d'éclairage sur le caractère dogmatique de l'argumentation narrative du roman vallejeien, ce qui du reste permet d'explicitier le choix des genres de cet écrivain colombien.

<sup>537</sup> Loti, Pierre, *L'Inde (sans les Anglais)*, Paris, Calman-Lévy, 1920, p. 331. Dans ce récit de voyage, le narrateur, tel un pèlerin, est en quête d'exotisme. Il n'est donc guère étonnant de constater que ce soient les charmes de l'Inde mystérieuse qui enrichissent les descriptions du narrateur, au détriment d'une Inde moribonde.

<sup>538</sup> Voir Hugo, Victor, *Théâtre Complet, Préface de Cromwell*, préface de Roland Purnal, notices et notes de J-J Thierry et Josette Méléze, Paris, Gallimard, La Pléiade, « NRF », p. 436. Il dit précisément ceci : « Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art. » Il y a chez Hugo cette inclination au voyeurisme artistique. L'écrivain, romantique, prend une posture contemplative par rapport au réel, pour donner des accents sublimes au « vulgaire » et au « trivial » (p. 437.) C'est ce que semble faire Loti. Cette esthétisation enlève au reportage sa dimension résolument informative.

En effet, comme le dit Osman au narrateur des *Suprêmes visions de l'Orient*, « [i]l n'y a d'urgent que le décor »<sup>539</sup>. La Colombie de Vallejo se cambre dans la crudité des faits tels que le lecteur-spectateur peut les vivre dans la réalité la plus surprenante. Cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas d'ambitions esthétiques ; en fait, le but du narrateur du roman de Vallejo consiste à peindre une Colombie rendue hallucinante par la barbarie qui prévaut dans les quartiers de Medellin. A la différence de *Dossier classé* d'Henri Lopès<sup>540</sup>, roman qui revendique ouvertement le reportage comme principe générique, *La Virgen de los sicarios* est un roman-reportage parce qu'il est une prose qui se nourrit des propriétés discursives du reportage.

D'ailleurs, le substrat stylistique de son écriture est un réalisme sur fond de ce qu'il appelle « un sueño de basuco »<sup>541</sup> [un rêve léger], une sorte de réalisme hallucinatoire dont les effets sont similaires à ceux d'une drogue légère, fumée par les jeunes sicaires ; il s'agit donc d'un réalisme outrancier, voire blasphématoire parce qu'il dévoile la réalité avec une émotion libérée de toute pudeur, aussi bien morale que grammaticale. A ce titre, nous pouvons citer les propos du narrateur Fernando :

No habla español, habla en argot o jerga. En la jerga de las comunas o argot comunero que está formado en esencia de un viejo fondo de idioma local de Antioquia [...]<sup>542</sup>

[Il ne parle pas espagnol, il parle argot ou son jargon. Dans le jargon des communes ou argot communard qui est essentiellement formé d'un vieux fond de langue local d'Antioquia [...]]

Ce phénomène stylistique est rendu par la surenchère énonciative qui rend bien discrète la visée esthétique propre au roman, pour donner plus d'épaisseur à la dimension

---

<sup>539</sup> Loti, Pierre, *Voyages (1872-1913)*, « Les suprêmes visions de l'Orient », édition établie et présentée par Claude Martin, Paris, Robert Laffont, 1991, p. 1385.

<sup>540</sup> Lopès, Henri, *Dossier classé*, *op. cit.*, p. 16. Le narrateur Lazare Mayélé est un reporter qui travaille pour le compte du magazine *African Heritage*. Tout le roman est non seulement un véritable reportage sur l'identité de Bossuet Mayélé, le père du narrateur-reporter, mais aussi le tableau d'une Afrique perdue ; il y a un double projet : celui de mettre en évidence les difficultés inhérentes au journalisme d'investigation et l'art du récit. Le projet narratif s'arc-boute contre le reportage pour dévoiler la complexité d'un continent en proie aux démons du sous-développement.

<sup>541</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, *op. cit.*, p. 112. La traduction est approximative, car nous l'adaptions à l'usage contextuel du terme « basuco ». Ce terme est mot-valise, notamment un colombianisme forgé à partir de « básico » (basique) et de « cocaína » (cocaïne). Il s'agit donc d'une cocaïne basique et légère consommée par les sicaires, appelés les « basuqueros ». Le narrateur insiste sur la composition chimique banale mais plus addictive de cette drogue légère et l'effet que celle-ci a sur les sens de ses consommateurs. Cette drogue légère, parce qu'elle émoustille les sens des sicaires, particulièrement le sens de la vue, donne à ces derniers la possibilité de changer l'ordre de leur monde. C'est donc sous le prisme de leur « vision de cristal », blasphématoire, que le narrateur dévoile la Colombie.

<sup>542</sup> *Idem*, p. 31.

informative et argumentative de l'énoncé<sup>543</sup>. La description joue à ce titre un rôle bien capital. Le passage ci-après en donne l'illustration :

Si la Muerte me quiere, si está enamorada de mí, que baje aquí. Enamorada dije y efectivamente, en el sentido de las comunas. Como cuando un muchacho de allí dice: "Ese "tombo" está enamorado de mí". Un tombo es policía, ¿pero "enamorado"? ¿Es que es marica? No, es que le quiere matar. En eso consiste su enamoramiento: lo contrario.<sup>544</sup>

[Si la Mort me désire, si elle est amoureuse de moi, qu'elle descende ici. Amoureuse, ai-je dit, effectivement, au sens qu'il prend dans les communes. Comme quand un garçon de là-bas dit : cet « argousin » est amoureux de moi. Un argousin c'est un policier, mais « amoureux » ? Est-il une pédale ? Non, c'est qu'il veut le tuer. C'est en cela que consiste son amour : le contraire.]<sup>545</sup>

La surénonciation peut être entendue comme une stratégie dont l'énonciateur use pour légitimer son point de vue. Cette stratégie repose ici sur la capacité du narrateur à orienter l'attitude du lecteur. D'un point de vue rhétorique, il s'agit de conditionner l'émotion de ce dernier. En d'autres termes, la surénonciation n'a d'autre fin que de le « formater ». Le questionnement n'est donc pas en charge dans le roman-reportage, ce d'autant plus que la coopération énonciative (ou co-énonciation) doit être exempte du moindre scepticisme : elle doit être unidirectionnelle.

Le genre journalistique, notamment le reportage, inscrit le jeu énonciatif dans une logique définitoire. Il suffit de revenir sur la forme explicative de l'extrait pour s'en rendre compte : « Un tombo es policía, ¿pero "enamorado"? ¿Es que es marica? No, es que le quiere matar. » Au même titre qu'un dictionnaire qui privilégie la fonction métalinguistique, *La*

---

<sup>543</sup> Lire à ce propos l'article de Grossmann, Francis et Rinck, Fanny, « La surénonciation comme norme du genre : l'exemple de l'article de recherche et du dictionnaire de linguistique » in *Effacement énonciatif et discours rapportés*, revue trimestrielle 156, décembre 2004, p. 37. La surénonciation apparaît, selon ces deux auteurs comme une opération normative de la transaction verbale entre orateur et auditeur. Son rôle argumentatif, par le processus d'hierarchisation, limite la marge d'intervention de l'auditeur à la faveur de l'opinion de l'orateur. Ce phénomène s'applique aussi aux instances de la communication romanesque dans l'œuvre de Fernando Vallejo. La surénonciation consiste, dans *La Virgen de los Sicarios*, en la légitimation du point de vue énoncé par le narrateur : le lecteur a donc une marge de manœuvre bien réduite. Le roman-reportage entretient de ce fait une forte parenté avec le roman à thèse, qui est idéologique par excellence.

<sup>544</sup> Grossmann, Francis et Rinck, Fanny, « La surénonciation comme norme du genre : l'exemple de l'article de recherche et du dictionnaire de linguistique », *art. cit.*, p. 79.

<sup>545</sup> Dans cette traduction que nous proposons, nous essayons de rendre l'esprit du texte. A cet effet, nous avons tenu à mettre l'accent sur un lexique péjoratif bien précis, qui aide à la compréhension du langage des communes telles que le narrateur l'a vécu. C'est le cas des deux mots : « marica » et « tombo ». Le premier est, selon « *Diccionario des hispanoamericanismos* », un dérivé du verbe intransitif « mariquear », qui renvoie à une manière de se comporter propre à un homosexuel. Il y a une certaine analogie entre la débilite de ce dernier, selon le narrateur, et le comportement atypique des policiers colombiens. Le vocable « pédale » nous paraît plus proche de l'esprit du texte que « pédé », dans la traduction de Michel Bibard. Nous avons procédé de la même manière avec le colombianisme « tombo » dont l'équivalent français le plus proche, du point de vue de la cohérence de l'énoncé du narrateur, est « argousin ». Nous avons préféré ce terme à celui de « condé » proposé par Michel Bibard, parce qu'il exprime avec force le caractère irréflecti des policiers selon le récit de Fernando Vallejo.



*Virgen de los sicarios* axe sa stratégie argumentative sur l'éviction du doute, en mettant en place un appareil conceptuel visant à enseigner au lecteur la « doctrine » du mal, « sicarocratie », que le cynisme du narrateur rend habilement, tout du moins telle qu'elle se pratique en Colombie. Le travail de la définition participe de la clarté des informations transmises par le narrateur-reporter à son destinataire.

L'une des vertus du style dévolu au reportage est de développer une proximité presque sans faille avec ce dernier. En effet, dans un roman tel que celui de Vallejo qui en épouse les règles, le lecteur est suspendu à la perception du romancier-reporter. Celui-ci représente toutes ses émotions et s'impose à lui comme un partenaire fiable, son *alter ego*. Les propos de Jean-Luc Martin-Lagardette sont assez révélateurs de la stratégie de communication qui prévaut dans un roman-reportage :

Le lecteur doit se croire au cinéma, emporté dans une aventure. [...] Le reportage est un « film » par lequel on communique une impression déterminée au moyen de plans successifs. [...] il faut faire voir, entendre, sentir, vivre et toucher. On utilisera donc un style direct, au présent le plus souvent, en multipliant les anecdotes concrètes, les images, les détails, les expressions originales.<sup>546</sup>

Il paraît évident que, pour le narrateur, le choix de transcrire les expressions originales des jeunes tueurs à gages et de faire vivre au lecteur leurs attitudes rituelles dans les églises avant de se livrer à leurs activités criminelles participe de la vocation stylistique du reportage, ce faisant du roman-reportage. La fonction informative est donc mise au cœur de la communication romanesque dans *La Virgen de los sicarios*.

Le roman-reportage est, nous l'avons signalé, assez proche du dictionnaire dont le discours multiréférencé sert de balise théorique et efface « le dialogisme pour présenter un point de vue doxique »<sup>547</sup>. Une telle logique ne peut que conforter le point de vue du narrateur-reporter par rapport à son lecteur. La manière dont le reportage médie le problème est bien apparentée au mode de médiation qu'offre le « roman à thèse »<sup>548</sup>.

---

<sup>546</sup> Martin-Lagardette, Jean-Luc, *Le Guide de l'écriture journalistique*, Paris, Syros, 1984 (1<sup>e</sup> éd.), La découverte, 2009 pour la présente édition, p. 113.

<sup>547</sup> Grossmann, Francis et Rinck, Fanny, « La surénonciation comme norme du genre : l'exemple de l'article de recherche et du dictionnaire en linguistique », *art. cit.*, pp. 40-41.

<sup>548</sup> Lire Robin Souleiman, Susan, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, *op. cit.*, p. 17. Dans un roman à thèse, le narrateur du récit est le personnage par la médiation duquel la thèse formulée par l'écrivain parvient au lecteur. Le roman-reportage qui s'inscrit dans la même démarche que lui peut porter soit une thèse « conservatrice », soit « révolutionnaire ». Tout comme le roman à thèse, le « roman-reportage » est un genre « foncièrement autoritaire », qui privilégie l'éthique, c'est-à-dire les valeurs défendues par l'énonciateur de l'histoire qui domine la communication romanesque.

Ainsi, le lecteur de *La Virgen de los sicarios* voit toute une série d'informations mises à sa disposition. L'effet créé consiste dans l'acceptation de l'idée que « Dieu » a perdu sa densité sémantique, voire ontologique. Et ce sont les opérations métalinguistiques qui permettent d'observer cet affaiblissement ontologique de l'autorité divine. Parallèlement, ces opérations favorisent une surenchère de la densité sémantique du « diable ». Cette resémantisation terminologique consiste non seulement en la redistribution du sens des mots, mais également en la hiérarchisation des valeurs à faire admettre au lecteur.

Cette rhétorique dont *l'ethos* est le pivot – puisqu'il s'agit d'un exposé à visée pédagogique, voire idéologique – consiste donc dans la fabrication d'un lexique nouveau que les linguistes du métalangage appelleraient métalexique<sup>549</sup>.

Le langage, considéré comme *medium*, est, dans le cas qui vient d'être cité, habité par la référence auquel renvoie le problème, en l'occurrence la Colombie des sicaires. Cet effort, une fois accompli par ce narrateur aux qualités de reporter, ne vise qu'à réduire la distance entre son lecteur et lui, à donner à la communication une orientation bien précise. A ce titre, il n'est guère étonnant de constater que l'opinion du narrateur Fernando surplombe inéluctablement celle du lecteur.

Le roman-reportage obéit donc à une mécanique de communication habilement exécutée. Il consiste en un montage, dans la mesure où l'on passe de l'élaboration de l'information à sa réception ; tout est monté, planifié de manière à imposer une vision unique de la vérité : il s'agit ici du désastre colombien. D'ailleurs, l'adaptation cinématographique de *La Virgen de los sicarios* – le titre est traduit en français<sup>550</sup> – a posé des problèmes au réalisateur, qui a dû négocier avec l'écrivain pour réduire le nombre de meurtres, dix-huit pour être précis, afin de ne pas heurter la sensibilité des téléspectateurs. Néanmoins, le film gagne en réalisme et restitue l'atmosphère du roman avec une justesse appréciable.

Ainsi, le choix de l'hétérogénéité des genres illustre assez bien ce que nous avons appelé méta-médiation, c'est-à-dire une surdétermination de la médiation et de la communication. En effet, la surcomposition ou le surcodage générique redouble l'acte de

---

<sup>549</sup> Rey-Debove, Josette, *Le Métalangage. Etude linguistique du discours sur le langage*, Paris, Le Robert (1978 1<sup>e</sup> éd.), Armand Colin, 1997 pour la présente édition, p. 26. Le métalexique est le lexique du métalangage, une sorte de reconfiguration descriptive du lexique normatif ou dénotatif d'une langue par un autre lexique objectivé. C'est ce que fait le narrateur de *La Virgen de los sicarios* ; la réorientation sémantique qu'il donne à certains termes n'est rien d'autre qu'une opération « métalexicale », qui n'a aucune autre fin que celle de faire entrer le lecteur dans l'univers des sicaires colombiens.

<sup>550</sup> *La Vierge des Tueurs*, un film de Barbet Schroeder, Réalisateur et producteur français ; parmi ses plus célèbres réalisations, on peut compter *Barfly*, scénario de Charles Bukowski, *Le Mystère Von Bulow* et *Kiss of Death*. Notons que le nombre de meurtres commis par Alexis dans le roman dépasse largement cent victimes. Lire à ce propos la note 105, p. 57.

médiation. Les raisons de cette surenchère varient en fonction de la communication que chaque écrivain veut établir avec son lecteur. Le fait qu'à chaque genre, avons-nous dit avec Aristote, corresponde un style, voire un modèle argumentatif, justifie « une situation de communication »<sup>551</sup>. Comme nous l'avons vu à travers chaque roman du corpus, les genres choisis, quoiqu'hétérogènes, n'entrent pas en contradiction avec le projet argumentatif qu'ils portent ; au contraire, ils permettent de dévoiler le problème traité dans toute sa consistance, selon le postulat idéologique de l'énonciateur.

De la sorte, nous pouvons convenir que la pratique générique chez Vallejo atteste manifestement la volonté de limiter, si ce n'est de régenter la liberté du lecteur. Il s'agit d'encadrer son acte de sorte qu'il ne doute pas. La stratégie discursive consiste donc à inhiber l'esprit sceptique, en provoquant un « effet d'évidence »<sup>552</sup>, c'est-à-dire rendre plausible l'information romanesque. C'est dans cette optique que Thierry Guilbert dit ce qui suit : « L'évidence d'un discours qui s'impose par sa forme de présentation en s'appuyant sur les croyances rationnelles ou doxales forme bien une boucle légitimante. »<sup>553</sup> De façon explicite, le projet de l'énonciateur dans le roman de Vallejo consiste à forcer une cohésion discursive entre lui et son énonciataire. A cet effet, la recherche d'une convergence d'opinion constitue pour le romancier-reporter l'enjeu primordial de la communication.

Aussi, le lecteur de *La Virgen de los sicarios*, sous l'emprise de cet « effet d'évidence » que déclenchent les colombianismes et autres réalités de Medellín, percevra la réalité fictionnelle comme une preuve de rationalité et de tangibilité du désastre colombien.

En revanche, dans les romans de Ben Jelloun et Boubacar Boris Diop, respectivement, *L'Enfant de sable* et *Le Cavalier et son ombre*, l'évidence fait les frais de son incapacité à régler le discours romanesque ; le roman devient une sorte de *Livre imprévu* où « l'écriture n'est pas un animal domestique que nous pouvons d'un claquement de doigts faire se coucher à nos pieds. Au contraire, c'est souvent sous la forme d'un dompteur qu'elle se dresse devant nous en zébrant l'air de son fouet. »<sup>554</sup> C'est dans cette perspective que nous avons estimé que

---

<sup>551</sup> Breton, Philippe, *L'Argumentation dans la communication*, Paris, La Découverte, 2001 (4<sup>e</sup> éd.), 121p, p. 18. L'auteur souligne que c'est la situation de communication qui définit le choix de l'argumentation d'un orateur. « A qui vais-je m'adresser ? », « de quoi lui parlerai-je ? », « à quel milieu social appartient-il ? » etc. Telles sont les questions que l'orateur se pose avant d'engager une conversation avec un auditeur, avant de définir sa stratégie argumentative. Ainsi peut s'expliquer le choix d'un ou plusieurs genres chez un écrivain.

<sup>552</sup> Guilbert, Thierry, *Le Discours idéologique ou la force de l'évidence*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », 2007, p. 113. Ce n'est pas l'évidence en elle-même qui est préoccupante, c'est l'usage qui en est fait, en l'occurrence l'effet recherché par le locuteur sur son interlocuteur. Ce phénomène se vérifie dans la relation de l'écrivain au lecteur, à travers le dispositif discursif mis en place dans l'espace romanesque. *La Virgen de los sicarios* illustre assez bien la puissance de l'effet d'évidence.

<sup>553</sup> Guilbert, Thierry, *Le Discours idéologique ou la force de l'évidence*, op. cit., p. 119.

<sup>554</sup> Laâbi, Abdellatif, *Le Livre imprévu*, Paris, La Différence, 2010, p. 11.

le choix du genre correspond au choix argumentatif, qui permet de définir une situation de communication. Si chez l'écrivain colombien la sollicitation de plusieurs formats de communication vise à établir une pratique idéologiquement figée du genre romanesque, chez les écrivains marocain et sénégalais nous notons une pratique arachnéenne du roman, voire un assouplissement idéologique de la communication romanesque.

En optant pour un dialogue de plusieurs genres, les narrateurs et fileuses des mots dans les romans de Ben Jelloun et de Boubacar Boris Diop apparaissent comme des figures métaphoriques d'Arachné. En effet, par leur conception baroque du roman, Ahmed, Zahra et Khadidja tissent une toile de paroles en vue de trouver des réponses à des questions qu'elles se posent. De ce fait, la communication littéraire, voire artistique peut s'appréhender comme un « tissage arachnéen [qui] apparaît ici comme la métaphore d'une pensée libre sur l'oubli de laquelle s'édifie un pouvoir abusif et arbitraire, en collusion du politique et du religieux que suggérait déjà le récit ovidien. »<sup>555</sup> Cette allusion à la rebelle Arachné permet de dire que le genre romanesque, tel qu'il est pratiqué par Tahar Ben Jelloun et Boubacar Boris Diop, se refuse à toute tentative de domestication. En bouleversant ainsi les normes génériques, ces auteurs présumés (narrateurs-personnages) des récits que nous venons d'analyser réévaluent et remodelent la médiation narrative, partant la communication romanesque : le journal dédalique d'Ahmed et le patchwork de Khadidja en sont l'illustration poignante.

---

<sup>555</sup> Ballestra-Puech, Sylvie, *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Droz, 2006, pp. 339-340.

## Conclusion du chapitre 6

Ce chapitre nous a permis de voir, à travers le motif de la métamorphose et ses médiations, le flux aussi bien anthropologique qu'esthétique de la communication littéraire dans les romans de notre corpus. La première articulation de la métamorphose permet de montrer le caractère, pas toujours immotivé, de la communication littéraire ; il s'est donc agi de traduire une posture esthétique, qui trouve souvent sa justification dans des aires culturelles ou esthétiques formalisables par l'acte de lecture. Comme nous avons pu le constater, ces positionnements peuvent être inconscients, mais loin d'être toujours innocents. L'autre pan de la métamorphose a permis de mettre en œuvre les mutations du genre, lesquelles donnent lieu à une réflexion sur les actes du discours et leur raison d'être dans l'argumentation narrative.

Il s'ensuit que ces différentes perceptions de la métamorphose correspondent, dans chaque œuvre et chez chaque écrivain, aux enjeux de la communication définis ou à définir par le récit. C'est pour cette raison que la médiation, dans ce chapitre essentiellement, devient le lieu où s'instruit le procès de la communication.

La deuxième partie nous a permis d'observer la médiation littéraire, d'en déployer les usages. A l'issue de cette analyse, nous avons constaté que chaque œuvre constitue une procédure de communication, au sens presque juridique de ce terme. En cela, elle est déjà une médiation à part entière, une mise en procès de la logique communicative. Aussi, le projet de fonder une logique de la médiation, voire de la conversation<sup>556</sup> littéraire nous semble déjà risqué ; selon notre analyse, en effet, il est difficile de préjuger, systématiquement, d'une logique qui serve toutes les œuvres, ce d'autant plus que cette logique peut varier d'une œuvre à une autre, d'un écrivain à un autre. D'ailleurs, même chez un même écrivain, il est possible d'observer des variations d'attitude de communication. Celles-ci façonnent la réaction du lecteur, parfois, au-delà des valeurs intrinsèques des œuvres littéraires. Ainsi, les modalités de la communication littéraire, que nous avons énoncées dans cette deuxième partie, montrent que la médiation est un jeu interactif à multiples variables, certes, mais pas aléatoire. Tout réside dans les enjeux, sinon l'intérêt de résoudre un malentendu en usant de moyens ou stratégies appropriés.

La littérature est une médiation, parce qu'elle est une mise en procès de la communication, une réflexion sur la manière dont on communique. Définie comme procédure, la médiation est aussi perçue comme une réflexion éthique de la communication et des modalités de l'élaboration du sens dans un discours littéraire.

Toutefois, d'après l'analyse que nous venons de faire, est-il pertinent de dire que la médiation oblige à une conception procédurière de la communication littéraire et de la construction du sens d'une œuvre d'art ? Y aurait-il une manière de créer ou d'interpréter une œuvre de fiction ? Ainsi peuvent se formuler, au moins sommairement, les questions auxquelles nous tenterons d'apporter des réponses dans la troisième partie.

---

<sup>556</sup> Grice, H-Paul, « Logique et conversation », in *Communication*, n° 30, Paris, Seuil, 1979, pp. 57-72. L'ambition de l'auteur est de systématiser la communication. Pour lui, il y a des maximes qui régissent la conversation. La non observance de ces préceptes fait obstacle à la pertinence du message et remet en cause la compétence du locuteur (l'énonciateur ou narrateur dans un récit).

---

### III. LITTÉRATURE DE (RE) MÉDIATION : COMMENT PENSER LA COMMUNICATION LITTÉRAIRE ?

---

## Introduction

La deuxième partie nous a permis d'aborder, à partir de notre corpus, la médiation comme procédure de communication mise en valeur dans une œuvre littéraire. Celle-ci, en l'occurrence le roman, est perçue comme un ensemble de procédés cohérents dont un écrivain use pour partager un point de vue avec un lecteur. A ce titre, la médiation peut se résumer à une relation rhétorique<sup>557</sup> entre deux partenaires, malgré le caractère différé de la communication.

En revanche, dans la troisième partie, il s'agira d'interroger une autre forme de médiation, celle qui transcende le cadre de l'œuvre littéraire et tend parfois à la supplanter : c'est la médiation critique ou théorique. Il s'agira plus particulièrement d'examiner la dimension épistémologique du rapport que la littérature entretient avec la médiation. Cette perspective épistémologique s'accorde bien avec l'idée que Bernard Darras se fait de l'acte de médiation, quelle qu'elle soit. Il dit en effet ce qui suit : « Toute médiation inaugure une réflexion épistémologique sur la vérité, la croyance, la foi, la certitude et l'orthodoxie opposées aux logiques de la confrontation des idées, de la contradiction, de la recherche permanente et infinie de significations. »<sup>558</sup>

A ce niveau de la réflexion, la communication devient plus une opération d'évaluation des méthodes de médiation qu'une simple médiation sujette aux procédures. En effet, certains théoriciens de la littérature établissent des règles de médiation qu'ils jugent plus acceptables que d'autres, non sans fragiliser l'acte de médiation ; de la sorte, ils prétendent apporter des solutions et supputent leur pertinence. Soulignons qu'il ne s'agira pas de sanctionner tel ou tel choix de médiation, car la sanction est du ressort de l'arbitrage. Ce qui importe ici, en revanche, c'est de montrer la problématique de certains « choix-sanctions » qui, par leur caractère hautement normatif et exécutoire, feraient obstacle non seulement à la mise en œuvre de la vérité d'une œuvre d'art mais également à la neutralité censé présider à l'exercice de la médiation.

Aussi, avons-nous jugé utile de renforcer le questionnement amorcé dans la conclusion de la deuxième partie, pour mieux orienter notre réflexion. Nous pouvons ainsi formuler les

---

<sup>557</sup> Klinkenberg, Jean-Marie, « Le rhétorique dans le sémiotique : la composante créative du système » in *Figures de la figure. Sémiotique et rhétorique générale, op. cit.*, p. 39. L'auteur de l'article définit la rhétorique comme « la négociation de la distance sémiotique entre deux partenaires ». Vue dans cette perspective, l'œuvre de fiction, le roman pour ce qui nous concerne présentement, est le lieu où s'établit nécessairement un partenariat entre énonciateur et lecteur.

<sup>558</sup> Darras, Bernard, « Tout au long de ces années, j'ai adhéré à plusieurs définitions... », *art. cit.*, p. 21.



interrogations de la façon suivantes : qu'est-ce qu'une bonne médiation littéraire ? Comment finalement penser la communication littéraire ? Deux chapitres nous permettront d'esquisser quelques réponses.

Le premier chapitre s'intitule « A la recherche d'une orthodoxie de l'élaboration de l'œuvre d'art ». Ce chapitre se subdivise en deux sections : le réductionnisme instrumentaliste et le réductionnisme formaliste.

Pour ce qui est du second chapitre, « Au-delà des spéculations théoriques », notamment dans sa première section, « La pertinence et son évaluation littéraire », il sera question de l'interprétation et de son encadrement. Enfin, la deuxième section du chapitre nous permettra de revenir sur une notion importante : la pertinence. Nous serons amené à définir ses conditions littéraires, ce qui nous aidera à montrer les difficultés d'en ériger une norme.

## Introduction

La médiation pratiquée par les critiques et les théoriciens se distingue de la médiation de l'œuvre d'art ; alors que celle-ci promeut une logique de communication qui lui est propre, le discours des spécialistes dresse des standards qui ne se soucient pas toujours de son avis. C'est cet attachement à la règle, cette volonté de caractériser la création artistique qui fait de la médiation théorique un discours orthodoxe. Il s'ensuit que la neutralité inhérente à la pratique de la médiation s'évanouit au profit d'une régulation idéologisante de la communication artistique. C'est cette volonté d'uniformiser la médiation qui se traduit dans ce chapitre par les « réductionnismes » instrumentaliste et formaliste. A travers ce chapitre, nous examinerons ces discours qui, devenus réductionnistes à cause de leur radicalisation, font basculer la médiation dans une logique partisane et s'érigent en ce que Bachelard appelle « obstacle épistémologique ».

## 7. 1. Réductionnisme instrumentaliste

Certains critiques et théoriciens littéraires ont pris le parti de donner à la pratique littéraire une coloration tellement idéologique qu'ils l'ont réduite à un exercice de communication purement utile. C'est du moins ce que défend Jean-Paul Sartre. Celui-ci estime que, par la médiation de l'œuvre, il s'établit une communication bien définie. Dès lors, communiquer, c'est, pour chaque écrivain, observer scrupuleusement un ensemble de normes prédéfinies. En cela, son essai *Qu'est-ce que la littérature ?* n'est rien d'autre qu'une sorte de « somme théologique »<sup>559</sup> ou « traité logico-philosophique »<sup>560</sup> de l'art et de ses usages. Ce n'est pas par hasard que les trois questions « Qu'est-ce qu'écrire ? »<sup>561</sup>, « Pourquoi écrire ? »<sup>562</sup> et « Pour qui écrit-on ? »<sup>563</sup> constituent les grands axes de son argumentation. Il y a, dans cette somme théologique sartrienne de l'art, une volonté d'ériger une théorie de la médiation, partant des principes généraux de la communication littéraire. Le maître-mot de cette médiation théorique est l'« engagement ». Il s'agit en effet d'un engagement éthique envers le lecteur et la société.

Écrire, dit-il, ce n'est pas vivre, ni non plus s'arracher à la vie pour contempler dans le monde en repos les essences platoniciennes et l'archétype de la beauté, ni se laisser déchirer, comme par des épées, par des mots inconnus, incompris, venus de derrière nous : c'est exercer un métier. Un métier qui exige un apprentissage, un travail soutenu, de la conscience professionnelle et le sens des responsabilités<sup>564</sup>

---

<sup>559</sup> D'Aquin, Saint-Thomas, *Somme théologique*, Adamant Media Corporation, « Elibron Classic », Tome 1, 2001. L'allusion faite à cet ouvrage n'est pas gratuite. D'après la lecture que nous faisons du « *Qu'est-ce que la littérature ?* », il apparaît que la préoccupation de l'auteur consiste à mettre en place une éthique de la création littéraire. Pour lui, chaque écrivain doit observer une attitude à l'égard de l'art, de l'homme et de la société. Sa doctrine consiste donc à orienter l'imaginaire des artistes ; autrement dit, Sartre (é)dikte un code de conduite (ou éthique) à ceux qui font profession d'écrivain. En cela, son œuvre est semblable à celle du docteur théologien Saint-Thomas d'Aquin qui, dans sa *Somme théologique*, fait de la Théologie une science de l'écriture sainte et de la connaissance parfaite de Dieu. La question essentielle « qu'est-ce que la littérature ? » fait penser à plusieurs questions posées par le philosophe théologien : « Qu'est-ce que la science sacrée, et à quels objets s'étend-elle ? » (p. 11), « Dieu existe-t-il ? » (p. 24) et bien d'autres questions traduisent le projet éthique de l'exposé de Saint-Thomas d'Aquin.

<sup>560</sup> Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 2001. La parenté éthique de Sartre avec cet auteur est, comme nous l'avons vu dans la note précédente, loin d'être hasardeuse, d'autant plus que l'essai de l'écrivain et philosophe français se donne à lire comme un traité de logique, dont la toile de fond est la philosophie existentialiste. A l'instar de Ludwig Wittgenstein vis-à-vis de la logique, Sartre balise les chemins de la pratique artistique. Les deux s'accordent sur une chose : la langue est traîtresse, car elle déguise la pensée. C'est pourquoi, toujours selon le philosophe français, l'écrivain doit guérir les « mots de leur maladie ». Ainsi, le roman sartrien, entrant en résonance avec la proposition de Wittgenstein, doit pouvoir construire le « monde au moyen d'un échafaudage logique ». cf. p. 53 du *Tractatus*.

<sup>561</sup> Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., pp. 13-44.

<sup>562</sup> *Idem*, p. 45-73.

<sup>563</sup> *Ibidem*, pp. 75-168.

<sup>564</sup> *Ibidem*, p. 232.

Cette conception de la littérature, même si elle va être au cœur des querelles théoriques, a fait école et a toujours droit de cité dans l'univers des théories littéraires. L'écrivain est celui qui fait montre de professionnalisme et se met au service des lecteurs ; autrement dit, la finalité de son art doit consister à forger la conscience de ces derniers, ce qui conduira la société sur les chemins de la liberté. La « conscience professionnelle » et la « responsabilité » apparaissent, dans cette logique sartrienne, comme les qualités requises pour être digne du statut d'écrivain. Celui qui cultive ces qualités sait pourquoi et pour qui il écrit. Et c'est d'ailleurs parce qu'il a conscience de l'importance de son rôle qu'il ne se permettra pas d'écrire dans une langue « étrangère » au lecteur, une langue masturbatoire ou contemplative : Fernando Vallejo dans *La Virgen de los sicarios* et Eric-Emmanuel Schmitt dans *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*<sup>565</sup> et bon nombre de ses œuvres donnent manifestement la preuve de leur professionnalisme. A travers leurs récits, ils attestent, à la suite de Jean-Paul Sartre, le rôle médiateur de l'écrivain et s'« engageant » à le dire sans fioritures. Pour lui comme pour le philosophe-écrivain, il y a une fonction politique attachée à la pratique de l'écriture, même fictionnelle : écrire, c'est postuler que la littérature est une philosophie de l'action. La posture sartrienne sur cette question est assez claire : à l'instar de John Austin<sup>566</sup>, le philosophe français estime que tout acte de parole, verbale ou écrite, engage la responsabilité éthique de l'écrivain. Il insiste sur la fonctionnalité ou le pragmatisme de la communication littéraire, car l'écrivain responsable de ses idées doit s'imposer comme exigence la transparence dans sa façon de communiquer ; c'est du reste une exigence à laquelle Boileau ne déroge pas et qu'il énonce dans son *Art poétique*<sup>567</sup>.

En effet, le théoricien de l'art poétique classique pensait déjà que le bon écrivain était celui qui se gardait de recourir au langage détourné ou au style ambigu. En se conformant à cette exigence, poètes et dramaturges de l'âge classique décidaient de guérir les mots de leur silence, afin de permettre au lecteur de prendre clairement position. C'est aussi le choix qu'a

---

<sup>565</sup> Schmitt, Eric-Emmanuel, *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, Paris, Albin Michel, 2001. Ce récit mêle harmonieusement une intrigue qui doit son intérêt à la simplicité de la langue et au questionnement sur un problème qui demeure actuel : le problème israélo-arabe, vu sous son angle culturel. A travers ce récit, Schmitt renouvelle, au vingt-et-unième siècle, une préoccupation chère à Voltaire, à savoir la tolérance.

<sup>566</sup> Austin, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Introduction, traduction française et commentaire par Gilles Lane, postface de François Recanati, Paris, Seuil, « Essais », 1970, p. 44. En fait, dans l'acte de promettre, l'énonciateur s'engage à honorer sa parole : « *notre parole, c'est notre engagement* », précise Austin.

<sup>567</sup> Boileau, Nicolas, « Chant premier » in *Art poétique*, Paris, 1972, v. 143-144 : « Si le sens de vos vers tarde à se faire entendre, Mon esprit à se détendre », p. 47. Ici apparaît la notion de clarté. Le verbe « détendre », est défini par la note comme une perte d'attention ou l'ennui qui pourrait gagner le lecteur. La clarté de Boileau rencontre ici la transparence sartrienne, car la pensée véhiculée dans une œuvre d'art doit être clairement énoncée.

fait Fernando Vallejo. Le langage, même littéraire, doit répondre aux attentes du temps ; il doit servir la vérité et rien d'autre.

Il est donc attribué à l'écrivain une fonction citoyenne, voire civilisatrice, au sens premier de ce terme. Son rôle est d'éveiller la conscience, à la fois, sociale et historique du lecteur. Ce n'est qu'après avoir rempli cette condition, semble-t-il, que la liberté de ce dernier pourra s'actualiser, ce qui le conduira inexorablement à participer au projet de révolution auquel l'écrivain l'invite. Le style précieux ou le gongorisme hispano-américain des écrivains du boom, ce sont les « lâches »<sup>568</sup> qui en usent, ce sont les ennemis de la liberté, par conséquent de l'action qui en font la promotion.

Le fait que les verbes « écrire » et « lire » ont en partage l'action<sup>569</sup> permet de penser que le langage littéraire n'a pas, à proprement parler, de valeur intrinsèque ; il ne vaut que par la capacité que lui donne l'écrivain à éveiller l'intellect du lecteur. La littérature devient capable d'action par l'idéologique qu'elle porte : elle devient une pure production de l'esprit. La facture d'un écrivain se mesurerait donc à son aptitude à forger l'intelligence de ses lecteurs, afin de les rendre responsables. La communication littéraire est en cela une entreprise cognitive, un savoir du monde que l'écrivain partage avec ses potentiels lecteurs.

Dans cette perspective, l'œuvre d'art accomplie est celle qui a le pouvoir de procurer un plaisir intellectuel au lecteur : c'est la « joie esthétique »<sup>570</sup>. Par voie de conséquence, soutenir que l'expérience littéraire participe d'une approche quasi cognitiviste ne peut paraître démesuré, car la médiation consiste dans l'énonciation d'un ensemble de connaissances qu'écrivain et lecteur doivent partager, au nom d'un pacte social. Ecrire, c'est donc poser un acte politique, dans la mesure où l'homme, « animal politique » selon la formule aristotélicienne, exprime son rapport au monde par la médiation de l'œuvre d'art.

Pour beaucoup d'écrivains qui revendiquent un esprit résolument critique de la société, l'acte d'écriture, en l'occurrence la littérature de fiction, intègre le cadre politique en ce qu'il contribue à l'édification de la cité ; c'est cela qui explique la vocation intellectuelle de

---

<sup>568</sup> Sartre, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, 1970, Editions Nagel, p. 62.

<sup>569</sup> Fish, Stanley, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, traduit de l'anglais (américain) par Etienne Dobenesque, préface de Yves Citton et postface inédite de Stanley Fish, Paris, Les prairies Ordinaires, « Penser/Croiser », 2007, p. 62. Chez cet auteur, c'est le lecteur qui est un faiseur de sens : « l'interprétation n'est pas l'art d'analyser (*construing*) mais de construire (*constructing*). Les interprètes ne décodent pas les poèmes : ils les font (*they make them*) » ; de la sorte, chaque lecteur peut donner à une œuvre le sens qu'il veut. Cette thèse s'oppose au pragmatisme sartrien de l'acte de lecture, car le lecteur est doté d'une intelligence qui lui permet d'accéder au sens fondamental d'un texte ; ce sens, l'écrivain l'a ou est censé l'avoir intelligemment élaboré et mis à la disposition de son potentiel récepteur. Autrement dit, le lecteur ne cède pas à la tentation du relativisme, car le sens est l'émanation d'un cheminement objectivement orienté de la lecture. La seule convergence entre la thèse de Fish et celle de Sartre réside dans l'action inhérente à la lecture.

<sup>570</sup> Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, op. cit., p. 64.

l'écrivain. Il ne s'agit pas pour ce dernier de tenir un discours biaisé, de s'inscrire dans la logique paresseuse du politiquement correct. Au contraire, il doit prendre ouvertement position. C'est du reste ce que font Vallejo et Mongo Béti. Ce dernier, notamment *Le Pauvre Christ de Bomba*<sup>571</sup>, et son homologue colombien dans *La Virgen de los sicarios* se livrent à une critique corrosive de l'église catholique et des Etats camerounais ou colombien dans leurs romans. Ils posent en cela un acte politique. A ce titre, ils ne sont plus considérés comme de simples écrivains engagés, mais comme des « homme[s] engageant »<sup>572</sup>, pour reprendre l'expression employée par Sony Labou Tansi dans *La Vie et demie*. Dans ce sens, l'engagement n'est pas à percevoir comme un exercice intellectuel abstrait, car les écrivains s'engagent et engagent le lecteur à prendre position contre cette logique déshumanisante qui sévit dans leur pays respectif, qui, pour le dire avec l'écrivain congolais, « fout le camp ». Dans une interview, pour répondre à une question sur la sincérité de son engagement, Vallejo affirme ceci : « A pesar de su disidencia, mi narrador es sincero. »<sup>573</sup> [« Malgré son anticonformisme, mon narrateur est sincère »]. Le pacte de sincérité est ce qui définit la pratique romanesque de Fernando Vallejo ; d'ailleurs, le narrateur n'en fait que plus aisément la démonstration dans *La Virgen de los sicarios* où le discours du personnage-narrateur Fernando est plutôt défavorable à l'Etat. Celui-ci est rendu responsable de la calamité colombienne.

Nous pouvons de ce fait comprendre pourquoi cet écrivain polémiste, comme Voltaire qu'il cite d'ailleurs dans *La Virgen de los sicarios*, ne cache pas son antipathie pour les écrivains du « boom » ou du « réalisme magique ». Parmi ceux-ci, celui qui fait les frais de l'aversion de Vallejo, en dehors de Borges et de Cortázar que ce dernier considère comme de piètres prosateurs, c'est bien Gabriel García Márquez. Dans une interview consacrée à *Terra Magazine*, voici ce que dit Vallejo :

---

<sup>571</sup> Béti, Mongo, *Le Pauvre Christ de Bomba*, Paris, Présence Africaine, 2001. Sous le pseudonyme de Mongo Béti, Alexandre Biyidi Awala souligne dans ce roman la part d'ombre du messianisme qui caractérise l'action civilisatrice de l'Occident colonial.

<sup>572</sup> Labou Tansi, Sony, *La Vie et demie*, *op. cit.*, p. 9. Cet avertissement de l'auteur, tout un programme théorique de son roman, donne une autre inflexion au concept « engagement ». Sony donne une nouvelle impulsion à la médiation théorique de l'œuvre littéraire. En effet, le participe présent « engageant » donne à l'engagement sartrien une dynamique encore plus incandescente. Il donne une intensité à l'action qu'il perçoit comme une ardeur, une flamme toujours vive, un embrasement poétique que rien ne saurait ni contenir, ni arrêter. En témoigne, à cet effet, le personnage Estina Bronsario dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* (Paris, Seuil, « Points », 2010), une des œuvres les plus incandescentes de Sony Labou Tansi.

<sup>573</sup> Interview réalisée par Francisco Villena Garrido de The Ohio State University, « La sinceridad puede ser demoledora », in [www.lehman.edu/ciberletras/v13/villenagarrido.htm](http://www.lehman.edu/ciberletras/v13/villenagarrido.htm)

**Terra Magazine** : Volvamos a la literatura. No puedo dejar de preguntar sobre los fastos que rodean los ochenta años de Gabriel García Márquez, y sobre su obra.

**Fernando Vallejo**: Era hora. Esperaba esa pregunta. Doy un rodeo: no me interesa la literatura en la tercera persona. El narrador omnisciente que controla todos sus personajes. Para eso está el cine. Sólo me interesa la primera persona. Tampoco me interesa el periodismo aséptico, « objetivo ». Sobre García Márquez hay que agregar que su pieza cumbre, « cien años de soledad », no es más que un anecdotario mal escrito, separado por cadenas temporales y cierto exotismo entonces de moda. Es un narrador poco original y un peor prosista.<sup>574</sup>

[**Terra Magazine** : Revenons à la littérature. Je ne peux pas arrêter de poser de questions sur l'éclat qui accompagne les quatre-vingts ans de Gabriel García Márquez, et son œuvre.

**Fernando Vallejo** : Il était temps. J'attendais cette question. Je réponds par une pirouette : la littérature à la troisième personne ne m'intéresse pas. Le narrateur omniscient qui contrôle tous ses personnages. Cela appartient au cinéma. Je ne m'intéresse qu'à la première personne. Le journalisme aseptique, « objectif », ne m'intéresse pas non plus. Au sujet de Gabriel García Márquez, il faut ajouter que le sommet de son œuvre, « Cent ans de solitude », n'est rien de plus qu'un répertoire d'anecdotes mal écrites, séparées par des chaînes temporelles et un certain exotisme à la mode. C'est un narrateur peu original et un pire prosateur]

L'acharnement de Vallejo sur Márquez est sans équivoque. Dans cet extrait il manifeste son aversion pour son compatriote ; il ne se prive d'ailleurs pas de désavouer cet hommage que le monde entier n'a eu de cesse de rendre au Nobel colombien. Ce serait d'ailleurs un euphémisme de dire ou penser que Fernando Vallejo ne reconnaît pas en son compatriote un parangon de la littérature, en l'occurrence la littérature colombienne ; il voit dans le roman le plus célébré de toute son œuvre, *Cent ans de solitude*, du déjà vu. C'est pour ainsi dire, un écrivain à la mode, qui se contente de dire ce qui est « politiquement correct ». À ce titre, il serait, d'après la conception sartrienne de l'écrivain, un « lâche ». Ce que Vallejo abhorre – et c'est d'ailleurs ce qui semble caractériser Márquez qu'il assimile à une sorte de marchand d'illusions – c'est l'omniscience, le journalisme désintéressé, en somme, l'objectivité formelle (ou le formalisme). Selon l'auteur de *La Virgen de los sicarios*, Márquez n'a aucune qualité littéraire ; il s'inscrirait dans une orthodoxie esthétique, une sorte de catalogue où l'on rangerait de piètres écrivains comme Borges. La célébrité qu'a connu et que connaît encore *Cent ans de solitude*, il la doit au caractère « aseptique » ou exsangue de sa prose.

Il apparaît clairement que, pour Fernando Vallejo comme pour Jean-Paul Sartre, il est impérieux d'accorder un intérêt politique à l'écriture. Selon ces deux écrivains, la littérature

---

<sup>574</sup> <http://www.co.terra.com/terramagazine/interna/0,,OI1679168-EI9838,00.html>. C'est nous qui traduisons cette entrevue.

doit être l'arène du combat d'idées, du combat pour la liberté de penser et pour la transformation de la société. C'est cette inclination pour l'action qui fait de ces deux écrivains des émules du voltairianisme, car la littérature est pour l'un comme pour l'autre une fable politique. Dans cette même optique nous pouvons inscrire « La querelle de *L'Enfant noir* »<sup>575</sup> de Camara Laye opposant Bédi à Senghor.

A cette période importante de l'âge d'or des thèses sartriennes de la littérature négro-africaine, même de la littérature hispano-américaine, il était inconcevable qu'un écrivain fût les annésiques, alors que l'Afrique était sous le joug de l'administration coloniale. Etre écrivain africain consistait à dénoncer les travers de cette administration, comme l'avait fait Ferdinand Oyono dans *Une Vie de Boy*<sup>576</sup> ou Mongo Bédi dans *Ville Cruelle*. Ce qui est reproché à Camara Laye c'est précisément le fait d'avoir dépeint une Afrique édénique, où les joies du foyer familial rythment le quotidien d'un adolescent. Loin de nous la volonté de trancher cette querelle ; ce qu'il importe de souligner ici c'est la dimension politique de l'acte d'écriture, règle à laquelle l'auteur de *L'Enfant noir* semble avoir dérogé.

Le primat accordé au « récit idéologique »<sup>577</sup>, tel que le définit Todorov, transparaît notoirement dans le procès fait au roman de Camara Laye. La littérature se perçoit non pas comme un épiphénomène politique, mais plutôt comme partie intégrante, voire consubstantielle aux phénomènes politiques et socio-historiques. Autrement dit, il n'était pas de bon ton, surtout pour un écrivain africain, d'écrire gratuitement ; une littérature divertissante constituait soit un véritable obstacle à l'action, soit une trahison. En effet, un bon romancier se devait d'être, à cette époque-là, un pédagogue, un réformateur, sinon un éveilleur des consciences. C'est ce qui définit la responsabilité de tout écrivain. A cet effet, l'attitude de Mongo Bédi face à l'œuvre de Camara Laye souscrit manifestement à la thèse sartrienne. Celle-ci peut se résumer très clairement dans le passage ci-après :

Ainsi, nous pouvons, dès à présent, définir en gros la responsabilité de l'écrivain. Si l'écrivain fait de la littérature, c'est-à-dire s'il écrit, c'est parce qu'il assume la fonction de perpétuer, dans un monde où la liberté est toujours menacée, l'affirmation de la liberté

---

<sup>575</sup> « La querelle *L'Enfant noir* » : cette querelle de 1954 entre Senghor et Bédi met en relief deux conceptions esthétiques opposées. Celle de Senghor prône l'idéalisme, alors que l'idéal esthétique de Bédi est l'action politique de la littérature. Pour ce dernier l'écrivain doit s'engager dans les combats de son temps ; il ne devrait pas, comme Camara Laye de *L'Enfant noir*, sombrer dans l'idéalisme.

<sup>576</sup> Oyono, Ferdinand, *Une Vie de Boy*, Paris, Julliard, 1956, Pocket, 2006 pour la présente édition. A l'instar de Mongo Bédi, le romancier dépeint, à travers le regard du jeune Toundi, la tartufferie de l'univers religieux des colons. Ce personnage dévoile un monde à double visage : celui des Blancs, caractérisé par une ville riche, et celui des Noirs où sévit la misère.

<sup>577</sup> Todorov, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris, Seuil, 1968, pp. 72-75.



et l'appel de la liberté. Un écrivain qui ne se place pas sur ce terrain est coupable ; non seulement il est coupable, mais il cesse bientôt d'être écrivain.<sup>578</sup>

Dans cette « affirmation-mode d'emploi », Sartre laisse distinctement supposer qu'il y a de bons écrivains – ceux qui exercent leur liberté tout en se faisant reconnaître comme tel par le lecteur – et de mauvais écrivains, en l'occurrence, les « lâches ». De ce point de vue, Sembène Ousmane ferait montre d'exemplarité. C'est du moins ce que donne à lire l'un de ses romans, *Les Bouts de bois de Dieu*, à travers la grève des cheminots. Ce roman traduit assez explicitement la médiation telle que le théoricien la perçoit. En effet, la médiation littéraire se résumerait à l'idée de compagnonnage<sup>579</sup>, d'une solidarité éthique tissée entre lecteur et écrivain, par une sorte de « saine contagion » affective rigoureusement orchestrée. C'est du reste à ce travail soutenu et consciencieux du langage qu'il appelle le romancier. Le langage auquel recourt Fernando Vallejo est donc un langage simple, vidé de toute équivocité ; ce langage n'est rien d'autre que ce qu'Eduardo Mendoza appelle « lenguaje coloquial »<sup>580</sup>, dans son roman *Sin noticias de Gurb*.

Si l'on s'accorde à cet idéal esthétique, le roman de Nimrod, *Les Jambes d'Alice*, peut être considéré comme une œuvre mal écrite ; il peut être jugé contemptif, voire chaotique, parce que la responsabilité de l'écrivain ne serait pas véritablement engagée et que le contenu politique censé nourrir l'intrigue romanesque ne gagne pas en épaisseur. Ce sont, en revanche, les jambes d'Alice, parties érogènes de ce personnage éponyme, qui prennent le dessus sur la guerre. En effet, en lisant, en filigrane, la métaphore du couple antithétique *eros-thanatos*, le lecteur de ce roman voit sa sensualité émoussée au détriment de son intellect. On pourrait donc dire que Nimrod fait un usage assez particulier des mots, ce d'autant plus qu'il en amplifie le sens. Finalement, il ne les guérit pas de leur maladie – ici la polysémie du mot guerre est à l'œuvre : la guerre civile à Ndjamena, capitale du Tchad, et la guerre, confusion sentimentale (mensonge et infidélité) qu'occasionne l'attirance clandestine du narrateur pour son élève Alice – ; au contraire, il les rend encore plus malades en revêtant le langage d'un vernis poétique doublé d'érotisme.

---

<sup>578</sup> Sartre, Jean-Paul, *La Responsabilité de l'écrivain*, Paris, Verdier, 1998, pp. 29-30.

<sup>579</sup> Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, op. cit., p. 271. A travers le vocable « compagnonnage », Sartre laisse entendre qu'une bonne œuvre littéraire doit pouvoir créer chez le lecteur une sympathie saine et naturelle, susciter en lui le désir de s'instruire sur ce qu'on attend de lui. Il revient donc à l'écrivain d'assumer cette responsabilité lorsqu'il écrit. L'écrivain doit jouer de ce fait le rôle de tuteur auprès de ses lecteurs.

<sup>580</sup> Mendoza, Eduardo, *Sin Noticias de Gurb*, Barcelona, Seix Barral, « Biblioteca Eduardo Mendoza », 2005, p. 10. Ce que l'auteur appelle « lenguaje coloquial » est un « langage tutorial » en ce qu'il sollicite l'attention du lecteur par son caractère spontané, voire convivial. Ce langage dont Vallejo dévoile les subtilités favorise donc le compagnonnage.

Ce qui, en fin de compte, est mis en relief dans cette œuvre, c'est le charme, poussé à l'étourdissement, des jambes de l'élève Alice ; or, cela ne semblerait guère favoriser les idées pacifiques du lecteur. On comprend alors pourquoi le récit, alternant entre la guerre et le coup de foudre, perd en pédagogie et en intensité politique.

Si l'on s'en tient à la thèse sartrienne, Amin Zaoui pourrait donc s'inscrire dans cette même catégorie d'écrivains « irresponsables » ou « lâches », puisque dans *La Chambre de la vierge impure* l'écrivain donne l'initiative de la narration à un poète langoureux qui, au lieu de dénoncer la guerre énergiquement, cède aux élucubrations poétiques<sup>581</sup> et se soustrait à l'action. Il apparaît de ce fait que l'écrivain ne devrait, en aucun cas, perdre de vue sa responsabilité à l'égard de son lecteur. En négligeant ce principe, il devient un vil prosateur.

C'est sans doute dans ce sens que Léon Tolstoï, défenseur avant Sartre de l'humanisme qui caractérise l'art, dit : « L'art est un des deux organes du progrès de l'humanité. Par la parole, l'homme échange sa pensée, par l'art il échange ses sentiments avec tous les hommes non seulement de son temps, mais des générations présentes et futures. »<sup>582</sup> Le salut de l'humanité procède de la volonté de l'artiste à répondre aux sollicitations sociétales des lecteurs. L'art véritable n'a donc qu'une conviction : entretenir le lien indéfectible qui existe entre les hommes. C'est pourquoi, pour chasser l'obscurantisme qui inhibe la société, il faut que l'artiste use d'un langage concret ; en l'enveloppant de mystère, il rompt, d'une certaine façon, le pacte politique qui l'engage à éclairer ses semblables<sup>583</sup>. La littérature sans engagement, « *literatura light* »<sup>584</sup> que critiquent aussi bien Vallejo que Vargas Llosa, est blafarde. Pourtant, il n'est pas difficile de se rendre compte qu'il s'agit là

---

<sup>581</sup> Zaoui, Amin, *La Chambre de la vierge impure*, Paris, Fayard, p. 105. Il s'agit d'une parole du poète-narrateur, une phrase qui résume son incapacité à l'action, au sens sartrien du terme. Il dit, en effet : « La folie a tracé son chemin en moi. » Le délire poétique donne au récit les allures d'un drame romantique, ce qui l'éloigne du roman ou « théâtre de situation » auxquels il est censé se rapprocher.

<sup>582</sup> Tolstoï, Léon, *Qu'est-ce que l'art ?* Préface de Michel Meyer, Paris, PUF, « Quadrige », (1<sup>e</sup> éd. Perrin, 1931), 2006, p. 181.

<sup>583</sup> Tolstoï, Léon, *Qu'est-ce que l'art ?*, *op. cit.*, p. 108. Dans cet essai, l'auteur attaque les adeptes de « l'art pour l'art », dont la pratique fétichiste dessert l'art, en le privant de sa vertu spirituelle. L'auteur dit ceci : « Mais cette affirmation, que l'art peut être de l'art véritable et rester en même temps inaccessible à une foule de gens, cette affirmation est d'une absurdité parfaite, et ses conséquences sont désastreuses pour l'art lui-même ». Baudelaire, Verlaine, Mallarmé sont les écrivains mis au ban par Tolstoï dans cet extrait. Ces propos s'adressent aux poètes français que la critique a consacrés, parce qu'ils font montre d'une excentricité formelle. Or, être excentrique, selon Tolstoï, et même Sartre, c'est perdre en quelque sorte son humanité, c'est ne plus être humaniste. Le chat doit être appelé chat.

<sup>584</sup> Vargas Llosa, Mario, *Literatura y política*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, «Cátedra Alfonso Reyes», 2003, p. 44. *Literatura light* : ceux qui font l'éloge de cette littérature ne font pas grand cas de la réalité. En revanche, ils la pourfendent, la dévitalisent incessamment pour des raisons esthétiques ou pour une neutralité idéologique. L'écriture transparente ou le degré zéro participent de cette conception. Les écrivains du « boom » ou du « réalisme magique », comme nous l'avons indiqué, sont les principaux défenseurs de cette conception de la littérature en Amérique espagnole. C'est le cas de Borges, notamment dans une de ses nouvelles, *El libro de arena /Le livre de sable* (Paris, Gallimard, « Folio » édition Bilingue, 1990).

d'une utopie. Car ce que Sartre a dit, il ne l'a presque jamais réalisé, du moins ne l'a-t-il pas respecté conformément aux lois qu'il a édictées dans son essai *Qu'est-ce que la littérature ?* Est-il vraiment possible que l'écriture ait la capacité de supplanter ou, dans la moindre mesure, de renforcer le débat politique ? L'artiste devra-t-il devenir philosophe ou inversement ?

S'il est possible de partager ce point de vue en partie, les raisons de garder une certaine réserve sont tout aussi légitimes. En effet, qu'il soit écrivain, critique ou théoricien, chacun donne à voir une posture de médiation tout à fait particulière ; c'est ce qui explique qu'on peut passer d'un type de communication à un autre.

Sans doute, l'amalgame entretenu par les métalittérateurs ou théoriciens réside dans le fait que ces derniers n'envisagent pas toujours la possibilité qu'il y ait des régimes de médiation, par conséquent des modalités de communication. La prise en considération de ce principe fondamental éviterait l'enlèvement idéologique. Or, nous constatons que ce sont les discours paralogiques des théoriciens, médiateurs en proie aux sollicitations idéologiques, qui constituent le véritable obstacle à la saisie des œuvres.

En effet, s'il est vrai qu'une œuvre comme *L'Archipel du Goulag*<sup>585</sup> d'Alexandre Soljenitsyne – qui puise sa force aussi bien littéraire, politique que philosophique dans *Une journée d'Ivan Denissovitch*<sup>586</sup>, roman dans lequel un narrateur distant relate l'âpreté de l'expérience carcérale du bagnard Choukhov – a suscité des remous politiques au sein de la société russe d'avant l'effondrement du bloc soviétique, à cause de la force politique du propos, on reste quand même un peu perplexe quant à la tournure politique que prend le procès que l'on a fait à Baudelaire dont le recueil de poèmes, *Les Fleurs du mal*, semble sacrifier le politique au profit de l'art. Ne s'agit-il pas, comme il le souligne dans la dédicace qu'il fait à Théophile Gautier, des « fleurs malades » ?<sup>587</sup> Il est tout autant curieux de constater le paradoxe de la position esthétique de Sartre qui consacre à ce même poète une

---

<sup>585</sup> Soljenitsyne, Alexandre, *L'Archipel du Goulag*. 1918-1956 : essai d'investigation littéraire, Paris, Seuil, 1976. Il y a que le discours porté par cet ouvrage, plus apparenté à une dissertation sur les travaux forcés dans les camps qu'à un récit d'imagination, constituait une gêne politique bien plus fracassante que les romans de Zola ou Balzac.

<sup>586</sup> Soljenitsyne, Alexandre, *Une journée d'Ivan Denissovitch*, préface de Jean Cathala, traduit du russe par Lucie et Jean Cathala, Paris, Julliard, 1975. A travers cette œuvre qui raconte la vie du bagnard Choukhov Ivan Denissovitch, Soljenitsyne dénonce l'arbitraire qui caractérise le règne de Staline. Le héros est effectivement arrêté et déporté au Goulag pour trahison envers sa patrie. Comme *Le Dernier jour d'un condamné*, (Paris, Flammarion, 2010.) de Victor Hugo, la journée banale d'Ivan Denissovitch révèle au lecteur l'absurdité d'un monde et d'une époque, la misère d'un personnage désormais incapable d'apprécier la saveur de la liberté. Si une journée dans l'enfer d'Ivan Denissovitch est choquante, on peut comprendre que « trois mille six cent cinquante-trois » jours (p. 189) puissent désarçonner le lecteur.

<sup>587</sup> Lire la dédicace de Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 29. Baudelaire dédie ce recueil de poèmes à Théophile Gautier, le chef de file des poètes parnassiens auxquels il a appartenu.

étude élogieuse, si l'on en croit le passage suivant : « L'attitude originelle de Baudelaire est celle d'un homme penché. Penché sur soi, comme Narcisse. Il n'y a point chez lui de conscience immédiate qui ne soit transpercée par un regard acéré. »<sup>588</sup> Dans ce passage, Baudelaire est donné visionnaire, même existentialiste avant la lettre. La conscience immédiate qui, chez Sartre, constitue un obstacle à la philosophie de l'action, est battue en brèche par Baudelaire. Le philosophe, qui n'adule pas la poésie, absout le poète des mots maladifs. Un tel paradoxe permet de reconnaître que la poésie à laquelle Sartre, après Platon, a refusé le Panthéon des arts citoyens, transforme tout de même la société ou le regard qu'on peut y porter !

Par ailleurs, que dire d'un roman tel que *La Courbe du soleil* d'Okoumba Nkoghe qui prône la révolution des idées politiques, sans mettre en place une barrière éthique qui jugulerait les violences sanglantes dont la mort de Sita, tyran de Mayi, sera finalement l'issue inéluctable ? Ici, la transformation idéologique, à tout le moins marxisante, ne semble pas s'accommoder des principes sartriens de liberté et d'humanisme. Ceux qui désiraient sortir de l'asservissement du tyran sont devenus à leur tour des tyrans, des justiciers vengeurs et meurtriers.

Peut-être *Dramouss*<sup>589</sup> de Camara Laye satisfait-il à l'exigence éthique sartrienne. En effet, dans ce roman, l'écrivain fait montre d'un idéalisme mesuré en faisant de Fatoman un homme qui s'engage, un intellectuel de la même trempe que le poète Heberto Padilla<sup>590</sup> qui fut emprisonné pour avoir critiqué le régime castriste. C'est donc pour avoir fait œuvre utile que Fatoman a été également emprisonné.

Retenons que cette médiation, dont le ferment est la philosophie existentialiste, consiste essentiellement à rendre l'activité artistique utile à l'homme. Toutefois, il convient de souligner qu'il s'agit là d'un idéalisme intellectuel, car si nous admettons que ces œuvres ne puissent pas toujours susciter l'effet escompté sur les lecteurs, nous comprendrons leur relative efficacité. Même s'il est vrai qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, *Le Mariage de Figaro*<sup>591</sup> de Beaumarchais a fait l'objet d'une censure parce qu'il fragilisait l'autorité politique, beaucoup d'œuvres, malgré l'âpreté du style, ne font pas l'objet d'une sanction politique. Il peut s'agir

---

<sup>588</sup> Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire*, précédé d'une note de Michel Leiris, Paris, Gallimard, (1947 1<sup>e</sup> éd.), 1975 pour la présente édition, p. 24.

<sup>589</sup> Laye, Camara, *Dramouss*, Paris, Pocket, 1974.

<sup>590</sup> Voir Ammar, Alain, *SARTRE, passions cubaines*, Paris, Robert Laffont, 2011, p. 220. Pour marquer la fin de « l'impunité littéraire », calmer les ardeurs d'un milieu intellectuel devenu indocile, en 1971, le poète cubain Heberto Padilla paya de son emprisonnement les critiques qu'il avait faites contre le régime de Fidel Castro. Sartre prendra d'ailleurs ses distances avec Cuba et son leader.

<sup>591</sup> Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, introduction, commentaire et notes de Giovanna Trisolini, Paris, Poche, « Classique », 1989.

d'un refus éditorial, mais pas toujours d'une sanction politique. Si les lecteurs des romans dits engagés agissaient selon les recommandations des écrivains, bien des régimes dictatoriaux de certains pays auraient connu de véritables dysfonctionnements.

Soulignons aussi que le choix de médiation répond à un certain nombre de préoccupations et d'exigences inhérentes aussi bien à la lecture qu'à ses modalités. Néanmoins, il convient de noter qu'il y a, dans cette plaidoirie favorable à une conception utilitariste de la littérature, une véritable chosification de l'art. La médiation est bien normée par un métadiscours qui lui confère les fonctions de l'arbitrage, la réduisant ainsi à un ensemble de contraintes.

En outre, tous les acteurs de cet espace, écrivain, langage et le lecteur deviennent de simples mécaniques idéologiques et les œuvres deviennent des laboratoires d'expérimentation philosophiques. C'est le cas de *La Nausée*<sup>592</sup> de Sartre qui donne à voir Roquentin, personnage et auteur de l'œuvre, dont le parcours dévoile l'absurdité du monde tout en montrant la nécessité de libérer la conscience de toute forme d'essentialisme. D'ailleurs, en écrivant, il fait montre de sincérité et de simplicité. Or, la simplicité aussi bien chez Sartre que chez Tolstoï est ce à quoi semble se réduire la médiation artistique. Dans notre corpus, c'est Fernando Vallejo qui en est le fervent défenseur.

Mais comment (re)donner force à l'art ? Comment le sortir du diktat de l'utilitaire ? En quoi doit ou devrait consister l'art et la médiation qui en découle ? Ces interrogations nous obligent à explorer un autre axe de la médiation théorique, qui n'est d'ailleurs pas moins tendancieuse et réductionniste que la précédente.

---

<sup>592</sup> Sartre, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, « Folio », 1938.

## 7. 2. Réductionnisme formaliste

Si certains théoriciens jugent banale, voire sotte la formulation sartrienne « qu'est-ce que la littérature ? », comme l'a fait Gérard Genette<sup>593</sup>, ils n'échappent pas pour autant à la tentation réductionniste. La question « Quand y a-t-il art ? »<sup>594</sup> de Nelson Goodman et l'idée que le langage, en littérature, « semble épuiser toutes ses ressources et n'avoir d'autre but que de se poursuivre, coûte que coûte », selon Maurice Blanchot dans *La Part du feu*<sup>595</sup>, nous montrent l'orientation formaliste de la conception de l'art. Ces deux auteurs se rejoignent dans la mesure où ils laissent sous-entendre, du moins pour le premier, qu'il y a des conditions requises pour actualiser le littéraire ; quant au second, la littérature est essentiellement indéfinissable. Tout est donc question de procédés ou de procédures, qu'il reste à définir. Blanchot, plus que Goodman, a une vision héraclitéen de la médiation. Celle-ci déboucherait toujours sur une impasse.

Nous n'allons pas faire l'inventaire de toutes les thèses pro-formalistes ici ; nous axerons, en revanche, notre propos sur les thèses de Roland Barthes, un des auteurs français les plus en vue de cette logique.

Nous nous souviendrons de la diatribe de Raymond Picard<sup>596</sup> contre Roland Barthes, à propos de l'analyse qu'il a faite de l'œuvre de Jean Racine. La réponse de Barthes dans *Critique et Vérité* est un jugement sans appel de l'ancienne critique, une invite à une médiation critique moderne. Celle-ci, pour prétendre à l'efficacité, doit devenir une « science de la littérature »<sup>597</sup> qui pourrait remédier à l'« asymbolie »<sup>598</sup> de la critique traditionnelle. De ce fait, la question « qu'est-ce qu'écrire ? », même s'il ne la formule pas en ces termes, il y attache un intérêt non négligeable : la manière dont il aborde le problème de l'écriture semble

---

<sup>593</sup> Genette, Gérard, *Fiction et diction. Précédé de Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, « Points/Essais », p. 91. Genette souligne que Sartre ne répond pas à la question qu'il pose, ce qui est selon lui fort sage. Il est du reste assez sévère à l'égard de l'écrivain-philosophe dont il juge ambitieux le projet théorique que laisse sous-entendre la question « *Qu'est-ce que la littérature ?* ». La sanction est sans appel, car, précise Genette, « à sotte question, point de réponse ; du coup, la vraie sagesse serait peut-être de ne pas la poser. »

<sup>594</sup> Goodman, Nelson et alii, « Quand y a-t-il art ? » in *Esthétique et poétique*, textes réunis et présentés par Gérard Genette, Paris, Seuil, « Points », 1992, pp. 67-82. Il n'est pas le chef de file de la tendance formaliste, mais la manière de formuler la question nous paraît intéressante, d'autant plus que dans son exposé il remet en cause, explicitement la formulation sartrienne « qu'est-ce que... ? ». Même s'il n'attaque pas explicitement Sartre, il montre l'échec inéluctable de l'ambitieux projet de ce dernier, à savoir l'élaboration d'une ontologie littéraire.

<sup>595</sup> Blanchot, Maurice, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 32.

<sup>596</sup> Picard, Raymond, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, J-J. Pauvert, 1965.

<sup>597</sup> Barthes, Roland, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1966, pp. 56-63. En fait, ce que l'auteur désigne sous l'expression « science de la littérature », c'est la poétique.

<sup>598</sup> Barthes, Roland, *Critique et vérité*, op. cit., p. 40. L'asymbolie est la maladie dont souffre l'ancienne critique, dont Picard semble être le vestige. Elle traduit l'inaptitude du critique à saisir l'intelligence des symboles.

résolument renvoyer à cette question. Il suffit de prêter attention à l'affirmation suivante pour le vérifier : « Car écrire, c'est *déjà* organiser le monde, c'est *déjà* penser [...] c'est précisément parce qu'écrire, ce n'est pas engager un rapport facile avec la *moyenne* de tous les lecteurs possibles, c'est engager un rapport difficile avec notre propre langage [...] »<sup>599</sup> Nous pouvons affirmer que les présentatifs, « c'est... », « ce n'est pas... », « c'est... », répondent à la question « qu'est-ce que ? ». C'est, semble-t-il, pour définir à son tour la responsabilité de l'écrivain, du critique et du lecteur que Barthes utilise ces présentatifs. D'ailleurs, dans *Le degré zéro de l'écriture*, notamment dans la première partie intitulée « Qu'est-ce que l'écriture ? »<sup>600</sup>, nous voyons, comme dans l'essai de Sartre, une volonté d'établir une norme de la littérature.

En examinant de plus près le mot « organiser », nous pouvons entrevoir la polysémie qui le caractérise, mais aussi la subtilité qui définit l'acte même d'écriture, partant les implications interprétatives qui en résultent.

De prime abord, écrire consisterait, pour un écrivain, à doter le monde d'une structure, d'un mode de fonctionnement. Le monde ou l'univers, pris sous cet angle, serait informe et sans vie ; c'est l'écrivain qui lui donnerait vitalité et cohérence. En plus, le mot « organiser » suggère également l'acte de combiner, de tisser les mots ou les paroles de sorte qu'ils disent ou donnent forme à la réalité. En outre, il peut aussi vouloir dire harmoniser le monde, mettre en symbiose toutes les partitions qui le constituent.

Il apparaît de toute évidence que l'écrivain, tout du moins tel que Barthes le perçoit, est une sorte de musicien, disons un organiste, si nous considérons le sens étymologique du mot « organiser ». En somme, l'activité d'écrivain serait analogue à celle d'un compositeur, car toutes les acceptions du vocable « organiser » entretiennent une solidarité avec l'activité musicale qui requiert de l'artiste aussi bien discipline qu'inventivité : dans l'idée d'organisation, il y a le soupçon d'un désordre essentiel du monde, d'une conception de la réalité que l'écrivain nie ou critique. Ecrire, à cet effet, c'est déconstruire le réel, c'est en inventer la syntaxe. Ainsi, organiser le monde c'est trouver la structure musicale censée lui donner une forme digne d'admiration.

La préoccupation des partisans de cette médiation théorique repose sur l'hypothèse que dans une œuvre littéraire, c'est la poéticité du langage, encore appelée littéarité, qui est la qualité majeure. L'actualisation de cette catégorie esthétique dans un roman, par exemple,

---

<sup>599</sup> Barthes, Roland, *Critique et vérité*, op. cit., pp. 33-34.

<sup>600</sup> Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, « Points », (1953 1<sup>er</sup> éd.), 1972 pour la présente édition, p. 11.

confère à ce dernier le statut d'œuvre d'art ; d'où la subtilité caractéristique de l'écriture, qu'on désigne sous le vocable de style. L'écrivain, qui n'est ici qu'un simple arrangeur de mots, n'est digne de cette vocation que s'il a pu trouver la forme de langage qui lui permette de révéler la quintessence du monde, c'est-à-dire sa part la plus délicate :

l'écrivain, nous dit Barthes, est un homme qui absorbe radicalement le pourquoi du monde dans un comment écrire. [...] (pour l'écrivain, écrire est un verbe intransitif) ; il s'ensuit que [sa parole] ne peut jamais expliquer le monde, ou du moins, lorsqu'elle feint de l'expliquer, ce n'est jamais que pour mieux en reculer l'ambiguïté<sup>601</sup>.

Autrement dit, l'écrivain aime le langage et se met à son service. De la sorte, en affranchissant la littérature de l'utilitarisme dont l'affuble l'engagement sociale à la manière d'Emile Zola, il en fait un lieu magique qui donne à voir un monde enchanté, tel l'Eldorado de Candide, personnage éponyme ou « le jardin parfumé » de Zahra dans *La Nuit sacrée* de Ben Jelloun ou encore le monde hallucinant qu'offre *Rhinocéros*<sup>602</sup> d'Eugène Ionesco. Selon cette typologie barthésienne, les écrivains, à la différence des écrivains, « sont des hommes « transitifs » ; ils posent une fin (témoigner, expliquer, enseigner) dont la parole n'est qu'un moyen »<sup>603</sup>. Ils ne font donc que restituer la platitude du réel. Nous pouvons dire, d'après la conception barthésienne du statut de l'écrivain, que Fernando Vallejo est un écrivain, ce d'autant plus qu'il se contente d'expliquer le chaos colombien, d'en rendre témoignage. De fait, son œuvre n'intégrerait pas le statut d'œuvre majeure, selon les catégories esthétiques définies par Barthes.

Cette opposition entre « écrivain » et « écrivain », nous pouvons l'expliciter par la nuance qui permet de distinguer l'artiste de l'artisan. Ainsi, l'écrivain devient-il un artiste à partir du moment qu'il privilégie l'actualisation de la jouissance textuelle du lecteur et qu'il crée des mondes improbables. Cette logique formaliste prône une sorte de degré zéro<sup>604</sup> de la médiation littéraire. En revanche, l'écrivain n'est qu'un artisan, parce qu'il s'accommode à la

---

<sup>601</sup> Barthes, Roland, « Ecrivains et écrivains », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1964, pp. 148-149.

<sup>602</sup> Ionesco, Eugène, *Rhinocéros*, Paris, Gallimard, (1959 1<sup>e</sup> éd.), 1999, pour la préface et le dossier.

<sup>603</sup> Barthes, « Ecrivains et écrivains », *art. cit.*, p. 151.

<sup>604</sup> Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, *op. cit.*, pp. 55-56. A travers ces deux pages, Barthes nous révèle une forme de purisme qui prône un idéalisme formel de la littérature. La bonne ou la vraie littérature – même si ce n'est pas en ces termes qu'il l'énonce, c'est ce qui semble ressortir de son propos – est une « parole transparente », une « écriture blanche » ; celui qui en inaugure la forme, c'est Albert Camus dans son roman *L'Étranger*. Ainsi, le fait que « le degré zéro de l'écriture » consiste en ce que la « littérature devient l'utopie du langage » (p. 65) laisse sous-entendre que la (bonne) médiation, à son degré zéro, peut être considérée comme l'utopie de la communication.



dictature du monde visible, il ne fait aucun effort d'inventivité : il imite banalement la réalité et sert à ses lecteurs le « déjà vu ». Alors que le premier forge le langage, le style pour créer ou surdéterminer la réalité, le second se contente d'informer et de n'être qu'un témoin placide de l'Histoire ; d'où son aptitude à l'instrumentalisation de la communication artistique. C'est donc en cela, semble-t-il, qu'il serait incapable d'écrire des œuvres littéraires de bonne facture.

Il apparaît de façon plausible que la stylisation du langage longtemps défendue par les formalistes tels que Barthes et bien d'autres auteurs comme Herbert Marcuse, qui estime que la « transformation esthétique résulte d'un remodelage de la langue »<sup>605</sup>, est tout aussi réductionniste que celle défendue par Sartre et bien d'autres métalittérateurs. Quelle que soit l'école, aucune médiation théorique ne peut prétendre détenir le monopole de la vérité artistique. Les propos de Marghescou illustrent assez clairement le caractère approximatif de celle-ci. Ainsi, dit-il :

Toute notre métalittérature n'est qu'une suite de lectures, lectures « profilées », il est vrai, par divers systèmes de pensée, extralittéraires ou intralittéraires, mais n'étant en réalité que la description subjective d'une expérience personnelle. Ces lectures ne peuvent pas faire apparaître l'œuvre dans une parfaite transparence objective, mais sont rendue opaques par leur subjectivité et leur contingence, et, se prétendant explicative seront à leur tour à expliquer.<sup>606</sup>

Qu'il s'agisse de la « responsabilité » sartrienne, du « neutre » blanchotien, de « l'écriture blanche » barthésienne ou de la « déconstruction » derridienne, la médiation au second degré, la métalittérature, n'a de cesse d'enfermer la littérature dans l'idéologie. En fait, ces théories ne font que partager la communication littéraire entre la fonction référentielle et la fonction poétique, entre littéralisme et figurativisme. Or, en agissant ainsi, ces métalittérateurs obscurcissent davantage le projet porté par l'œuvre littéraire. Cela veut dire, entre autres choses, que la transparence communicative prônée par Sartre, sous les vocables de « responsabilité » ou d'« engagement »<sup>607</sup>, et la langue étrangère, sous les diverses appellations que nous avons identifiées ci-dessus, ne permettent guère de comprendre le mode

---

<sup>605</sup> Marcuse, Herbert, *La Dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Seuil, 1979, p. 22. En remodelant la langue, partant le style, l'art contredit la réalité et valorise la dimension esthétique. Il n'est de ce fait pas question de s'attendre à une critique réaliste (esthétique marxiste telle qu'elle est déclinée par Sartre).

<sup>606</sup> Marghescou, Mircea, *Le Concept de littérarité*, Paris, Kimé, 2009, pp. 15-16.

<sup>607</sup> Denis, Benoît, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, « Essais », 2000, pp. 273-279. Dans cette historiographie de l'engagement, l'auteur souligne les contradictions et les limites du militantisme littéraire sartrien. Des écrivains tels que Camus et Georges Bataille manifestent déjà quelques résistances à cette conception idéaliste de l'engagement littéraire.

de fonctionnement de la littérature. Ces deux conceptions font le choix d'aborder partiellement le problème ; elles font de la littérarité une espèce de « saint graal » de la communication littéraire, ce qui explique les assauts théoriques dont celle-ci est l'objet.

La littérarité, c'est ce qui « fait d'un message verbal une œuvre d'art »<sup>608</sup>. C'est aussi le problème de la norme et de l'écart qui préoccupe les stylisticiens. Mais qu'est-ce que la norme ? Qu'est-ce que l'écart ? La frontière entre ces deux concepts est loin d'être clairement établie, car ce qui est considéré comme écart peut s'ériger en norme et inversement. Cela est aussi valable pour l'opposition entre sens littéral et sens figuré<sup>609</sup>. Aussi, appeler le chat par son nom comme l'ordonne Sartre, c'est opter pour la littéralité de la communication ; alors qu'avec Barthes, il s'agit de penser une communication sous le régime du figuratif ou du métaphorique. Pourtant, lorsque nous lisons *La Nausée* de Sartre, nous remarquons que le titre est en lui-même tout un projet métaphorique que le personnage Roquentin dévide tout au long du texte. D'ailleurs, lorsqu'il dit que « je suis, j'existe, je pense donc je suis »<sup>610</sup>, il affirme la contingence de la conscience, postule une conception phénoménologique du sujet. Il n'y a pas de nature humaine, il y a une infinité de choix d'être de l'homme. Le sujet sartrien, tel que le protagoniste Antoine Roquentin l'illustre, est un existentialiste, un faiseur des possibilités existentielles ; effectivement, à travers sa vie, le lecteur fait l'apprentissage de la nausée, c'est-à-dire la honte de son existence. D'ailleurs, le projet romanesque consiste à faire une histoire qui soit « belle et dure comme de l'acier et [qui] fasse honte aux gens de leur existence. »<sup>611</sup> La littérature, selon ce personnage autodidacte et écrivain, est le lieu d'expérimentation de la philosophie du devenir. De ce point de vue, le fait d'écrire et d'examiner l'absurdité de l'existence ne fait-il pas de lui une transposition métaphorique de l'écrivain ? Assurément. Cette transposition, parce qu'elle est vivement souhaitée, est amenée à s'étendre jusqu'au lecteur réel, du moins tel qu'il est construit à travers l'énoncé.

*La Nausée* peut donc être perçue comme un projet romanesque à connotation philosophique, qui illustre la façon dont il faut élaborer une œuvre d'art. Un roman doit, de ce fait, être un livre exemplaire qui relate l'aventure d'une conscience agissante.

---

<sup>608</sup> Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, op. cit., p. 210. La littérarité répond à la question « Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ? » Elle marque l'écart qui sépare « l'art du langage » littéraire non pas uniquement des autres arts, mais également du langage standard. Avec ce concept, Jakobson et les formalistes apportent une solution linguistique aux débats sur la littérature.

<sup>609</sup> Du Marsais, *Des Tropes ou des différents sens*, Paris, (Veuve de Jean-Baptiste Brocas, 1730), Flammarion, 1988 pour la présente édition. La typologie du sens que l'auteur dresse, précisément au troisième chapitre de son traité, laisse déjà présager la difficulté de dire ce qui est littéral ou figuré.

<sup>610</sup> Sartre, Jean-Paul, *La Nausée*, op. cit, p. 146.

<sup>611</sup> *Idem*, p. 250.

Toutefois, nous sommes porté à croire que Sartre a fait un vœu pieux. La littéarité, que l'on trouverait dans une certaine transivité du langage, la « responsabilité » ou la « conscience professionnelle », n'est pas toujours actualisable, car il ne s'agit pas d'une science exacte. Si cela était possible, le roman se substituerait à l'essai<sup>612</sup>.

La thèse de Barthes, au sujet de laquelle nous pouvons objecter que les œuvres qui accordent une précellence à la forme ne sont pas nécessairement des chefs-d'œuvre, montre aussi ses limites. En effet, si dans *L'Enfant de sable* le récit est bien déconstruit, dans *La Nuit sacrée*, il y a, malgré un parti pris pour la forme voluptueuse de la langue, un récit moins hermétique. Même s'il est vrai que c'est le deuxième roman qui a été salué par l'académie Goncourt, *L'Enfant de sable* serait, selon les catégories barthésiennes, le roman à couronner.

Nous pouvons tirer une première leçon de la médiation théorique : c'est le caractère arbitraire et discutable des postulats des théoriciens. La deuxième leçon, c'est Mario Vargas Llosa qui la formule, d'ailleurs, assez justement en ces termes :

La gran literatura es grande no sólo por razones estrictamente literarias, sino porque en ella el talento, el dominio del lenguaje, la sabiduría en el uso de las formas sirven para que en nosotros se produzcan cambios, no sólo como individuos amantes de la belleza literaria, sino como ciudadanos, como miembros de un conglomerado social. El efecto político más visible de la literatura es el de despertar en nosotros una conciencia respecto de las deficiencias del mundo que rodea para satisfacer nuestras expectativas, nuestras ambiciones, nuestros deseos, y eso es político, esa es una manera de formar ciudadanos alertas y críticos sobre lo que ocurre en rededor<sup>613</sup>.

[La grande littérature l'est, non seulement pour des raisons strictement littéraires, mais parce qu'en elle le talent, le domaine du langage, le savoir dans l'usage des formes servent pour qu'en nous se produisent des transformations, non pas comme chez des individus aimants seulement la beauté littéraire, mais comme des citoyens, comme des membres d'un corps social. L'effet politique le plus visible de la littérature est celui de susciter une prise de conscience relative aux insuffisances du monde qui nous entoure, pour satisfaire nos attentes, nos ambitions, nos désirs ; et cela est politique : c'est une manière de former des citoyens avisés et critiques sur ce qui arrive alentour.]

Il convient de ramener à de justes proportions les notions de simplicité et de complexité qui semblent émerger de ce passage. Ce qui est perçu comme littéarité chez les

---

<sup>612</sup> Peut-être l'abandon de la création littéraire pour l'écriture de l'essai pourrait-il expliquer les raisons qui ont poussé Jean-Paul Sartre à préférer l'écriture des essais – à caractère éthique – à l'écriture des œuvres de fiction.

<sup>613</sup> Vargas Llosa, Mario, *Literatura y política*, op. cit., p. 53. Dans cet ouvrage, Le Nobel de littérature 2010 atteste notoirement l'influence de Sartre sur sa conception de l'écriture. S'il reconnaît en l'écrivain français son maître à penser, il ne cache pas pour autant son admiration pour l'Argentin Borges, que Vallejo considère comme un méprisable prosateur. Il fait là une synthèse des écoles formaliste et pragmatique, et même cognitiviste. Pour lui, l'art n'est pas le lieu où prévaut uniquement l'invention, c'est également le lieu où s'accomplit une action (politique) et se déploie un savoir humain (ou intellectuel).

formalistes est la sophistication du style, alors que ce qui fait l'objet de la littéarité chez les écrivains dits engagés c'est le caractère politique de l'écriture fictionnelle. Vargas règle ce contentieux en montrant la compatibilité des deux thèses. La prise en compte de la relativité des notions de simplicité et de complexité doit s'imposer à l'esprit des théoriciens. *Le Cavalier et son ombre* est à ce titre un exemple intéressant. En effet, la simplicité de la langue ne permet pas de préjuger de l'accessibilité, sans heurt, au roman ; comme l'atteste l'intrigue, faite de sinuosité et de rebondissements narratifs, le lecteur de ce roman ne peut partager ni l'idée sartrienne de la simplicité, encore moins l'idée formaliste de la complexité. Les grandes œuvres d'art, semble-t-il, sont celles qui satisfassent à la fois les attentes esthétique et intellectuelle du lecteur : tout réside dans l'exécution et dans le choix de la logique de médiation.

Ainsi, un roman à thèse peut-il contribuer aussi bien à la formation de l'esprit qu'à la jubilation esthétique du lecteur. Barthes avait d'ailleurs dit, au sujet de Voltaire du *Candide*, que « Nul mieux que lui [Voltaire] n'a su donner au combat de la raison l'allure d'une fête »<sup>614</sup>. Il résolvait, d'une certaine manière, la dichotomie forme/fond ou signifié/signifiant.

En fait, le premier problème posé par la notion de littéarité est son origine structuraliste. Cette catégorie esthétique, qui permet de hisser une production verbale au rang d'art, ne fait que montrer son caractère élitiste, ce d'autant que l'élément qui permet de le vérifier, réducteur lui aussi, c'est la forme ou le style. Alors, qu'en est-il du signifié, de ce qu'il porte comme idée ou savoir ? En réalité, s'il faut s'en tenir aux considérations structuralistes, aujourd'hui remises partiellement en cause, le signifié jouerait un rôle tellement mineur qu'il ne permettrait pas de détecter la portée artistique d'une œuvre littéraire. Ainsi perçue, toute œuvre qui n'accorderait pas une importance à la forme ne pourrait accéder au statut d'œuvre d'art, ce qui est tout à fait discutable. En effet, il y a manifestement dans cette posture un réductionnisme aux allures extrémistes.

A la question « Quand y a-t-il art ? », la réponse la plus évidente pourrait être celle-ci : il y a de l'art quand une œuvre est stylistiquement bien élaborée, quand la recherche de l'écart constitue son mode de fonctionnement. En somme, le « tout se vaut » dans cette situation n'est pas possible ; par conséquent, toute littérature ou œuvre de fiction ne produit pas du littéraire, ce d'autant moins que leur projet n'aurait pas pour but l'art.

---

<sup>614</sup> Barthes, Roland, « Le dernier des écrivains heureux », in *Essais critiques*, op. cit., p. 95.

## Conclusion du chapitre 7

Nous pouvons comprendre clairement que l'oblitération du contenu dans l'analyse du discours littéraire est au cœur du malentendu qui divise les formalistes et les théoriciens tels que Sartre et Jauss, dans une certaine mesure, qui accordent au signifié et surtout à sa capacité à référer, une place de choix. Pour ces théoriciens, écrire c'est communiquer, ce qui suppose que dans cet acte est énoncé un pacte de responsabilité entre deux communicants – écrivain et lecteur – en vue d'aboutir à un résultat, même si celui-ci peut être négociable du fait de son caractère révoquant. Cela voudrait dire qu'il ne peut y avoir, en littérature, une incommunicabilité ou un discours creux et fait d'arguties qui serait destinés aux seules élites intellectuelles. Prenant de ce fait une dimension plus pragmatique, la littérarité est à considérer comme l'actualisation des attentes sociohistoriques du lecteur.

Quoi qu'il en soit, ces deux théories se valent, pour peu que l'une s'accommode de l'autre. En effet, la littérarité n'est ni l'exclusivité de la forme, ni celle du contenu d'une œuvre ; nous l'avons d'ailleurs vu tout au long de notre analyse, dans la deuxième partie, à travers l'œuvre de Fernando Vallejo qui privilégie la portée axiologique de la littérature, parfois au détriment d'un intérêt foncièrement esthétique. La littérarité est donc sujette à des variations idéologiques. Chacune des théories que nous venons d'examiner ne fait que privilégier un discours de chapelle, minorant ainsi la dimension communicative caractéristique de tout acte de langage.

Les formalistes, en faisant l'éloge de la fonction poétique, rendent impossible tout effort de communication ; d'ailleurs un seul mot d'ordre fait autorité ici : « veiller sur le sens absent »<sup>615</sup>, et certainement l'absence du sens. Les partisans de la réception estiment, en retour, que la communication littéraire est référentielle. Pourtant, les deux approches ne sont pas incompatibles. Leurs différences résident dans le choix des stratégies de référentialisation dans la communication littéraire.

En réalité, il n'y a pas à proprement parler de littérarité pure, qui légitimerait l'autonomie du discours littéraire. Cependant, il y a de « régime de littérarité »<sup>616</sup>, comme le dit Georges Molinié. Dans une production littéraire, tout privilège accordé à une fonction du langage ne pourrait qu'être réducteur et constituerait une véritable entrave à la compréhension du dispositif de communication et des modalités de sa mise en forme.

---

<sup>615</sup> Blanchot, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 72. L'écriture du désastre consacre l'échec de la signification, l'inutilité ou la gratuité de la communication littéraire.

<sup>616</sup> Molinié, Georges, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, op. cit., pp. 89-132.

A partir du moment où l'on soutient que l'art verbal est fait avec un matériau sémiotique qui est le langage (verbal), et dans la mesure où l'on pose une radioscopie du fonctionnement de ce langage en fonctions différentes, le tout langagier, comme tout langagier, emporte un fonctionnement simultané de toutes les fonctions à la fois du langage, certes graduellement, dans n'importe quelle pragmatique : il ne peut pas y avoir de fonction poétique, au sens fort de l'expression, s'il y a un art du langage, comme langagier.<sup>617</sup>

La poéticité est donc un régime de littéarité, au même titre que la responsabilité sartrienne. Il n'est donc pas judicieux de réduire la littérature, système sémiotique fort complexe, à une seule fonction du langage. D'ailleurs, un texte ne peut fonctionner pleinement sous le régime de la poéticité du langage ; celle-ci, même si elle est dominante, entretient inéluctablement des rapports étroits avec le régime de référentialité, et ce, en vue de « connecter » l'univers de l'écrivain à celui du lecteur. La littéarité ne doit pas servir de ferment à quelque radicalisme théorique que ce soit ; il n'y a pas une littéarité qui s'impose à toutes les œuvres. En revanche, toutes les œuvres contribuent différemment à son actualisation.

En fait, qu'est-ce que finalement le statut artistique d'une œuvre, si ce n'est celui de partager avec le lecteur une certaine vision du monde, en dépit de toutes les fonctions qui lui sont attribuées. Ainsi, à défaut de parler d'une théorie de la littéarisation et d'une référentialité ou littéarité du monde, il serait plus accommodant de parler d'une théorie des modalités, voire des régimes de communication littéraires qui infèrent les modalités de la réception d'une œuvre d'art.

---

<sup>617</sup> Molinié, Georges, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, op. cit., p. 94.

## Introduction

Les théories contribuent largement à la réflexion sur l'élaboration d'une œuvre d'art ; elles permettent de la regarder comme une manifestation de l'esprit humain, comme un véritable réservoir d'idées que chaque écrivain veut partager avec des lecteurs. Dans le chapitre précédent nous nous sommes rendu compte que ces réflexions, quoique intéressantes, peuvent éloigner ces derniers des enjeux véritables de la communication dans une œuvre littéraire ; le plus dramatique dans cette orientation c'est d'oblitérer la problématique qui sous-tend l'acte de communication littéraire en faisant le choix de promouvoir une lecture résolument idéologique, au mépris de l'éthique même de la médiation. Il y a de ce point de vue un réductionnisme volontaire de la part du critique et du théoricien. C'est pour cette raison qu'il paraît judicieux de s'intéresser à l'œuvre d'art, d'abord en tant qu'œuvre, ensuite en tant que manifestation d'une certaine conception du monde et d'un réseau relationnel qui peut faire déborder les limites d'une lecture honnête.

Il importe, au-delà des spéculations théoriques ou de ce que Maingueneau appelle « la littérature en soi »<sup>618</sup>, de revenir à un élément essentiel, en l'occurrence la lecture. Il conviendra d'envisager celle-ci comme une esthétique du comprendre, car elle n'est pas réductible à un acte interprétatif simple. En fait, elle est à percevoir comme une réflexion rigoureuse, un questionnement sur les conditions de compréhension et de réception d'une œuvre d'art. La relation entre l'acte de lire et de comprendre constitue le nœud gordien de ce chapitre.

Par ailleurs, nous allons nous intéresser au concept de pertinence. Celui-ci fera l'objet d'une évaluation visant à mieux cerner les mécanismes d'une médiation littéraire. De là, nous pourrons voir se dessiner quelques réponses à la question « comment penser la communication littéraire ? »

---

<sup>618</sup> Maingueneau, Dominique, *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, Paris, Belin, p. 65. L'auteur attaque avec une lucidité prévenante la dichotomie proustienne du « moi social superficiel » et du « moi créateur profond ». Ainsi que semble suggérer le titre, cet essai est une réponse, un contre-argument au *Contre Sainte-Beuve* de l'auteur de la *Recherche du temps perdu* et aux apories théoriques.

## 8. 1. Lecture et esthétique du comprendre

Le réductionnisme des théories de la médiation critique peut être dû à un oubli majeur : la compréhension ou l'interprétation d'une œuvre d'art. Cet oubli peut friser une certaine imposture intellectuelle, dans la mesure où l'une des questions majeures, au demeurant la plus importante que l'on puisse se poser après la lecture d'une œuvre littéraire, se formulerait ainsi : « A quoi consiste la prédication<sup>619</sup> littéraire ? » Or, la médiation théorique se penche beaucoup plus sur des questions esthétiques, au détriment du comprendre. Chaque projet arboré semble vouloir proposer une philosophie de la littérature, une sorte d'ascèse esthétique que chaque écrivain devrait observer. Et le lecteur, récepteur par excellence de l'œuvre d'art, fait l'objet d'une sollicitation toujours intéressée ; autrement dit, il n'est sollicité que pour observer certaines directives. Sans doute, le problème réside-t-il dans la difficulté de distinguer les deux types de lecteur qui correspondent à deux stades de la compréhension du processus de production du sens dans une œuvre littéraire : le premier lecteur est le destinataire que Ducrot désigne sous l'expression « personnage de la comédie illocutoire »<sup>620</sup>. C'est ce que nous avons appelé *pathos projectif* (le narrataire), car c'est lui le destinataire de l'énoncé. Le second lecteur est le récepteur réel, que nous avons appelé dans notre analyse *pathos effectif* : c'est à lui que revient la charge de reformuler les enjeux herméneutiques de la communication littéraire. A ce stade de la lecture, nous faisons de la médiation théorique ou interprétative. La non distinction de ces deux phases de la lecture engendre des malentendus comme ceux que nous venons d'observer dans les deux précédentes sections. Le second lecteur est une émanation du premier, c'est à lui qu'incombe la responsabilité de garantir le respect des règles de la médiation et des rôles des différents actants de la communication.

En fait, dans une médiation, chaque composante est considérée comme un système relationnel autonome car toute l'opération consiste dans la mise en interaction des différentes parties.

En littérature, la médiation ne se contente pas que de veiller à la facilitation de la communication ; elle permet d'aboutir à une résolution, fût-elle provisoire.

---

<sup>619</sup> Prédication : Nous donnons à ce terme le sens de communication, selon la double définition linguistique et rhéto-argumentatif. Linguistiquement, la prédication est une opération par laquelle se structure une phrase et, de façon plus globale, le discours. Sur le plan rhétorique et son pan argumentatif, la prédication est également une opération discursive consistant à exposer des idées, dans l'intention de convaincre. Dans les deux cas, la communication occupe une place centrale.

<sup>620</sup> Ducrot, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 81.



En effet, après avoir défini ou identifié les modalités de l'interaction, le médiateur se doit de dégager les incidences interprétatives de chaque typologie de la médiation que lui suggèrent les textes. Dans le processus d'actualisation du sens d'une œuvre d'art, c'est la compréhension qui est importante ; d'où l'intérêt de la question « qu'est ce que comprendre ? » Guy Deniau nous donne un aperçu de la réponse :

Le terme français de compréhension traduit à la fois le latin **comprehendere** et **intelligere**, qui suggèrent tous deux à leur manière l'idée de rassembler. **Comprehendere**, c'est saisir et lier ensemble, embrasser, unir, puis embrasser par la pensée quelque chose qui s'y trouve alors retenu. **Intelligere** indique lui aussi, par **legere** (comme le grec **legein** d'où il provient) le fait de ramasser, de recueillir et de cueillir : par exemple des noix avec les mains, puis des informations du monde extérieur par les oreilles et les yeux. **Legere**, c'est donc aussi lire, saisir des signes avec l'intelligence, en comprendre la signification<sup>621</sup>.

Ce petit parcours étymologique que nous offre Deniau met en lumière les différentes opérations qui caractérisent l'acte de compréhension. Celui-ci dénote d'abord une aptitude à établir des connexions entre les signes, en vue d'en traduire les implications sémantiques. D'autre part, il montre que cette première opération obéit à un exercice intellectuel, par conséquent à une certaine habileté à discerner, logiquement, les relations que les signes entretiennent entre eux, ce qui donne raison à l'étymologie, *intelligere* (*intel*, « entre » et *legere*, « lire »). C'est ici que se situe l'importance capitale du verbe lire, celui de mettre au jour la signification d'une œuvre littéraire, en l'occurrence. Ces trois opérations, comme nous pouvons le constater, sont consubstantielles à la compréhension.

Comprendre, pour résumer cette définition, c'est lire intelligemment les signes. D'ailleurs, ce qui ressort du verbe lire, c'est la liberté contrainte du lecteur, car celui-ci agit sous le contrôle de l'œuvre d'art. Cette liberté est en revanche à distinguer de celle qu'il exercerait sous la contrainte d'une théorie imposée au texte littéraire. La première contrainte est modulable, alors que la seconde est intransigeante. Cette dernière postule une médiation restreinte à une idéologie. Or, Michael Billig dit à ce propos que l'« idéologie fournit donc les codes et les rituels d'un comportement de soumission. »<sup>622</sup> Ainsi, le lecteur contraint par les lois du discours de l'œuvre est considéré comme un partenaire intelligent de la communication littéraire ; il est censé être tolérant, même envers les idées qu'il ne partage pas. Il doit de ce fait prendre une certaine distance avec l'objet qu'il examine pour devenir ce

---

<sup>621</sup> Deniau, Guy, *Qu'est-ce que comprendre ?* Paris, Vrin, « Chemins philosophiques », 2008, p. 18.

<sup>622</sup> Billig, Michael et alii, « Rhétorique et idéologie » in *Figures et conflits rhétoriques*, Bruxelles, édition de l'Université de Bruxelles, textes réunis par Michel Meyer et Alain Lempereur, 1990, p. 216.

que Jacques Rancière appelle « un spectateur émancipé »<sup>623</sup>. La médiation théorique, ou la métalittérature selon le vocable utilisé par Marghescou, a presque refusé au lecteur son émancipation idéologique. En agissant de la sorte, elle a oublié que dans « la construction de la signification, l'interprétant joue un rôle capital. Il est le tiers, le traducteur, le médiateur qui permet vraiment au signe de s'accomplir et de se développer. »<sup>624</sup> A ce titre, la médiation est considérée comme une troisième voix qui rend intelligible ou accessible le processus de communication, aussi bien dans ses enjeux que dans les résultats qui sont censés en découler. La mise en œuvre de la signification est donc au cœur de toute médiation, et la littérature ne saurait y échapper puisque l'acte de compréhension en constitue la phase finale.

Les vocables utilisés dans cette citation, « interprétant », « traducteur », et « médiateur » se résument tous à la compétence de la médiation : comprendre, interpréter. L'« interprétant », tel que Peirce l'emploie, est l'« effet signifié propre d'un signe »<sup>625</sup>. Il est la compétence qui permet à l'interprète d'explicitier la vertu des signes. Celui qui fait œuvre de traduction ne fait que faire passer l'œuvre d'art de son statut d'acte de communication à celui d'effet ; la traduction que nous proposons, en tant que lecteur du roman de Vallejo, participe de cette logique : elle est un effet de la communication.

Toutefois, soulignons que l'acte de traduction, même s'il peut s'accompagner d'une liberté poétique, doit s'accommoder d'un certain scrupule : le traducteur doit restituer, avec une justesse de ton, les résonances d'une œuvre littéraire.

Ainsi que nous pouvons l'observer, tous ces vocables font du médiateur un lecteur-herméneute et exigent de lui une expertise en (inter)médiation. Cela ne signifie pas qu'il doit faire montre d'un relativisme simpliste ou mou ; il doit, épistémologiquement parlant, faire montre d'une certaine lucidité qui lui éviterait de tomber dans les travers du réductionnisme. C'est du reste cette rhétorique réductionniste de la lecture que souligne clairement Jauss lorsqu'il dit ce qui suit :

---

<sup>623</sup> Lire Rancière, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, pp. 28-29. En étudiant la performance de l'écrivain et en questionnant les principes qui régissent son discours, le spectateur fait montre d'une compétence créative. L'acte intellectuel du spectateur est considéré comme un acte d'émancipation, dans la mesure où cet acte d'appropriation de la scène et du rôle des acteurs marque sa liberté par rapport à l'écrivain, dont il devient d'ailleurs le partenaire.

<sup>624</sup> Darras, Bernard et alii, « Tout au long de ces années, j'ai adhéré à plusieurs définitions » entretien avec MEI in *Médiation et Médiateurs*, art. cit., p. 16.

<sup>625</sup> Peirce, Charles Sanders, *Ecrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1978, p. 130. Pour Peirce, l'interprétant est un effet conditionné par le signe. Il n'est donc pas à confondre avec l'interprète qui est celui par lequel transparait l'intelligence ou la morale du signe. Jean-Marie Klinkenberg s'accorde bien avec cette conception de l'interprétant, lorsqu'il conclut dans son *Précis de sémiotique générale* (Bruxelles, De Boeck Université, 1996, p. 239) que « l'interprétant est donc l'outil que l'interprète utilise dans l'interprétation. »

L'école formaliste n'a besoin du lecteur que comme sujet de la perception, qui, suivant les incitations du texte, doit discerner la forme ou découvrir le procédé technique. Elle lui attribue l'intelligence théorique du « philologue » qui, connaissant les procédés de l'art, est en mesure de réfléchir sur eux, de même que l'école marxiste identifie tout simplement l'expérience spontanée du lecteur à l'intérêt scientifique du matérialisme historique qui cherche à découvrir dans l'œuvre littéraire les rapports entre la superstructure et l'infrastructure<sup>626</sup>

Il semble donc plus judicieux de s'en tenir à l'œuvre et aux théories dont elle dispose. Pour cela, le lecteur doit se plier à ce que Grice appellerait le « Principe de coopération »<sup>627</sup> ; c'est en effet ce « principe » qui, même si certains éléments de cette thèse restent discutables, détermine l'orientation de l'interaction. Ainsi, l'érection des règles d'écriture et de lecture ne pourrait-elle qu'agrandir l'abîme qui nourrit encore les polémiques entre les intentions oratoire et réceptrice.

Il importe de revenir à l'une des raisons d'être de la médiation littéraire que nous pouvons résumer à deux principes fondamentaux : comprendre et interpréter. Le premier dénote la capacité du lecteur à reconnaître ou à discerner les symboles ; le second part de cette constatation des signes à leur décodage, tout en les mettant en corrélation avec l'univers culturel, ce faisant, avec le monde. C'est cette dernière opération qui donne véritablement accès à l'œuvre et détermine les résultats de la médiation postulée.

L'art n'est donc pas foncièrement un acte gratuit, encore moins un échafaudage de techniques d'écriture. Il est en revanche un acte de communication, une médiation entre le monde et des potentiels lecteurs. C'est pourquoi, la rencontre de l'intention de ces derniers avec celle de l'écrivain doit déboucher sur un certain nombre d'acquisitions tant sur le plan politique, socio-historique qu'esthétique.

Nous avons déjà fait remarquer dans notre argumentation qu'il n'y a pas, à proprement parler, d'exclusivité accordée à l'une de ces thèses citées ci-dessus ; une communication artistique efficace doit s'en émanciper. En fait, dans ce qui déclenche le plaisir ou la jouissance esthétique, il y a d'abord ce que l'on apprend, c'est-à-dire la signification de l'énoncé et le sens – fermé ou ouvert – de la communication ; il y a ensuite ce que l'on crée

---

<sup>626</sup> Jauss, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard et préfacé par Jean Starobinski, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p. 44.

<sup>627</sup> Grice, H-Paul, « Logique et conversation », *art. cit.*, p. 61. La thèse de Grice est fort intéressante, car dans l'idée de principe de coopération, il jette les fondements d'une réflexion épistémologique sur la communication en général. Mais sa thèse pêche par principe parce qu'elle s'érige en norme et en maximes générales (**Quantité, qualité, Relation et Modalité**) de la communication, oblitérant ainsi d'autres paramètres. Pour autant, cette réflexion a le mérite de toucher le cœur du problème de l'interprétation : la non prise en compte de l'énoncé, en tant qu'ensemble d'exigences ou de principes de coopération.

par l'effet dialogique propre à la médiation de l'œuvre d'art. L'étude des différents romans du corpus et d'autres textes que nous avons cités conforte cette hypothèse.

A cet effet, il y a un exemple intéressant. En lisant *Lorsque j'étais une œuvre d'art*<sup>628</sup> d'Eric Emmanuel Schmitt, il ne serait pas judicieux de réduire ce roman à son aspect formel ou aux présupposés théoriques de Zeus-Lama, ce Méphistophélès<sup>629</sup> de l'époque contemporaine. Il y a également une réflexion à la fois subtile et poignante que la lecture doit médier : c'est l'utilité de l'art. A ce titre, bien des questions peuvent être soulevées. D'abord, « Qu'est-ce que l'art ? », question posée par Tolstoï et dont il a d'ailleurs établie la réponse. L'art doit-il se soustraire à l'éthique ? C'est la question que ce roman soulève subrepticement. Au-delà de la forme, elle pose la question du Beau et de sa valeur éthique dans la société contemporaine. Elle pose également la question du Bien et du Mal. D'ailleurs, par le biais du personnage Zeus Peter Lama ressurgissent des figures mythiques telles que Frankenstein et Méphistophélès, emblèmes de la dérive éthique.

En quoi pourrait donc consister la médiation interprétative dont nous venons d'arborer le geste ? Elle doit consister à intégrer l'œuvre d'art, en l'occurrence l'œuvre littéraire dans la civilisation, au sens fort de ce terme. Une lecture qui faillit à cette exigence nie à l'art sa capacité à communiquer, à tisser un lien entre l'homme, dans toutes ses manifestations, et l'univers dont il se réclame.

Nous nous accorderons certainement sur l'absurdité d'une telle posture aujourd'hui, vu qu'elle rendrait impossible l'existence même de la médiation littéraire. En effet, dans une perspective de médiation, le lecteur, qu'il soit critique ou théoricien, doit être un « homme-pont », tel que l'exprime Daniel-Henri Pageaux : « L'homme-pont est d'abord un critique qui exerce sa réflexion et son esprit à élaborer entre les œuvres qu'il étudie des « relations » en vue de constituer un ensemble culturel qui puisse mériter le nom de « civilisation ». »<sup>630</sup> Il s'agit donc de faire une lecture honnête de l'œuvre. Se conformer à l'exigence de Sartre pour qui « la fonction du critique est de critiquer, c'est-à-dire de s'engager pour ou contre et de se situer en situant »<sup>631</sup>. Mais, en faisant l'éloge du parti pris du critique, Sartre fait courir à ce dernier le risque de trahir l'esprit de l'œuvre.

---

<sup>628</sup> Schmitt, Eric-Emmanuel, *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Paris, Albin Michel, « Poche », 2003.

<sup>629</sup> Lire Goethe, Johann Wolfgang (Von), *Faust. Urfaust, Faust I, Faust II*, édition établie, présentée et annotée par Jean Lacoste et Jacques Le Rider, Paris, Bartillat, 2009. Figure mythique, Méphistophélès de Goethe est repris ici avec tous ses travers par Eric-Emmanuel Schmitt dans *Lorsque j'étais une œuvre d'art*. Peter Zeus Lama, en faisant miroiter au jeune la gloire empoisonnée dont il jouira, devient la figure du Mal et surtout de l'imposture dans toute sa splendeur.

<sup>630</sup> Pageaux, Daniel-Henri, *L'œil en main. Pour une poétique de la médiation*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Asie, 2009, p. 50.

<sup>631</sup> Sartre, Jean-Paul, *Situation, I. Essais critiques*, Paris, Gallimard, « NRF », 1947, p. 213.

En revenant sur « L'homme-pont », nous dirons que c'est une sorte de passerelle entre des univers culturels différents, dans la mesure où chaque œuvre littéraire établit une certaine relation, explicitement ou implicitement, avec un ensemble culturel global. C'est la lecture qui fraie donc ce chemin pour rendre audibles ces réseaux de signification. Lire *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée*, *La Virgen de los sicarios* et *Le Cavalier et son ombre*, c'est à la fois tenir compte des relations que ces œuvres permettent d'établir avec l'ensemble culturel dont le monde est le dépositaire. Aussi, en admettant l'idée que l'écriture est un acte civilisateur, nous souscrivons à l'idée que la mission de l'« homme-pont » doit consister à relayer le dire ou le chant de ce monde, d'en être le médiateur culturel. En manquant à cette exigence, il court le risque d'oblitérer leurs significations, et partant leur sens – direction de (ou des) interprétation(s) possible(s).

Ainsi, au nom d'une poétique de la médiation culturelle, il est difficile de parler d'une littéarité stable ; peut-être, pourrait-on se risquer de parler à ce titre d'« ethno littéarité », puisque chaque œuvre, comme nous l'avons vu au travers de notre corpus, apporte sa part à l'édification ou l'accomplissement de cette qualité artistique. Au reste, lui donner un caractère universel n'est que le besoin typique de l'homme de justifier, de comprendre, pour ainsi dire, les phénomènes qui l'entourent. La littéarité ou l'artisticité peut donc être considérée comme une lubie nécessaire qui donne l'illusion d'endiguer l'inconnu, d'être en quelque sorte maître et possesseur de la nature et ses mystères.

## 8. 2. La pertinence et son évaluation littéraire

Pour commencer, nous pouvons nous poser deux questions essentielles : qu'est-ce que la pertinence ? Est-t-il judicieux d'en parler en littérature ? Il est assurément judicieux d'en parler, car la littérature est une mise en scène de la communication. Toutefois, pour mieux répondre à cette question, nous devons faire montre de prudence, ce d'autant qu'ils existent des divergences sur la question. Nous ferons l'effort de formuler des réponses satisfaisantes, en confrontant les positionnements théoriques aux exigences des œuvres et des interactions possibles : il s'agit de la lecture et des contraintes à la fois esthétique, politique et historique que peut inspirer une œuvre littéraire.

D'abord nous définissons la pertinence comme ce qui encadre l'interprétation dans une situation de communication, quelle que soit sa nature. Elle est donc nécessaire à l'élaboration cohérente de l'interprétation des énoncés. Ce serait donc préjudiciable de ne pas en parler, dans la mesure où elle permet de mieux appréhender la médiation littéraire.

La question de la pertinence, avant qu'elle soit prise d'assaut par d'autres disciplines, a été au centre de bien de débats depuis l'Antiquité, notamment à travers la philosophie. Les philosophes présocratiques (Anaximandre, Anaximène, Pythagore, Héraclite, etc.), par le biais d'une rationalité cosmogonique, trouvaient dans l'*arché*<sup>632</sup> le principe de pertinence qui présidait à l'ordre cosmique. Platon et Aristote, pour ne citer que ces deux auteurs, ont eux aussi réfléchi sur la pertinence et son évaluation. Pour Platon, c'est le monde des Idées qui est le site privilégié de la pertinence, alors que pour son disciple c'est sous la forme de l'*Organon*, un ensemble des catégories, qu'il va tenter de la définir.

Les écoles littéraires ont également mis la pertinence au cœur de leur préoccupation, à travers les différents manifestes et « arts poétiques » : elles se sont évertuées à établir une grammaire susceptible de réglementer la communication artistique. Mais, ce n'est qu'avec Paul Grice, dans « Logique et conversation »<sup>633</sup>, et surtout avec Dan Sperber et Deirdre Wilson que nous assistons à la systématisation d'une théorie de la pertinence. Voici un passage qui peut nous éclairer sur ce qu'est le principe de pertinence selon ces deux auteurs :

---

<sup>632</sup> Voir Grenet, P.-B., *Histoire de la philosophie ancienne*, Paris, Beauchesne et ses Fils, 1960. Ce qui caractérise les présocratiques c'est la justification de l'agencement harmonieuse de l'univers. L'*arché* ou l'élément premier est l'**Eau** pour Thalès (p. 12), l'**Infini** pour Anaximandre (p. 14), l'**Air** pour Anaximène (p. 17), le **Nombre** pour Pythagore (p. 20), le **Mouvement** ou « l'harmonie des contraires » pour Héraclite (p. 29).

<sup>633</sup> Grice, H.-Paul, « Logique et communication », *art. cit.*, p. 61.

Pour réussir, un acte de communication ostensive doit attirer l'attention du destinataire. En ce sens, un acte d'ostension est une demande d'attention. Quelqu'un qui vous demande d'agir d'une certaine façon (physiquement ou mentalement) vous suggère du même coup qu'il a de bonnes raisons de penser qu'agir ainsi serait de votre intérêt autant que du sien. Cette suggestion peut être faite à tort, ou avec mauvaise foi, mais elle ne peut pas ne pas être faite.<sup>634</sup>

Assurément, pour Sperber et Wilson les énoncés signifient au-delà de leurs motivations ou intentions communicatives. Il y a en effet des motivations informationnelles qu'oblitérent souvent les théoriciens. C'est l'une des raisons qui justifie la réduction de la médiation à une épreuve de performance ou d'« effort », ce d'autant qu'un énoncé est considéré comme action, comme capacité à modifier ou transformer l'environnement du lecteur.

Or il y a aussi l'« effet » que suscite cette performance, notamment un effort psychique, voire cognitif corrélatif de celui produit par l'énonciateur ; autrement dit, la communication n'a aucun intérêt si elle n'est pas porteuse d'informations. L'apport cognitif qu'introduisent Sperber et Wilson dans la construction de la signification est à ce titre majeur. La pertinence d'une énonciation participerait donc de la production d'efforts en corrélation proportionnelle avec des effets énonciatifs suggérés. L'idée d'une conception rigide de la pertinence telle que l'avait envisagée Grice se révèle donc fort discutable.

L'intérêt de ce passage repose sur la mise en relief du rôle du destinataire dans la communication, de façon générale. Quant à la communication littéraire, elle ne saurait déroger à cette exigence, car sa réussite ou son efficacité se mesure à l'effet qu'elle peut produire sur le lecteur. En d'autres termes, en littérature, le principe de pertinence doit consister dans une dynamique interactive, quelles que soient les hypothèses émises par l'écrivain à travers l'énoncé romanesque. La pertinence, ainsi que l'expriment Wilson et Sperber, a donc partie liée avec la médiation. Il ne peut avoir une pertinence pure ou absolue ; du moins est-elle soumise à des régimes de perception qui s'inscrivent, à tous points, dans une relation dialogique et dynamique.

La communication littéraire, au regard de ce qui précède, doit être appréhendée comme expérience perceptive, en ce sens qu'il y a dialogiquement rencontre de deux perceptions structurantes du sens : celle de l'écrivain et du lecteur.

Aussi, la pertinence apparaît-elle comme une négociation, normée ou non, entre un énonciateur et un co-énonciateur (énonciataire) sur les données informationnelles (ou un

---

<sup>634</sup> Sperber, Dan et Wilson, Deirdre, *La Pertinence. Communication et cognition*, traduit de l'anglais par Abel Gerschenfeld et Dan Sperber, Paris, Minuit, 1989, p. 234.

certain nombre d'entre elles). Il ne s'agit plus uniquement, pour un énonciateur, de modifier l'environnement de son co-énonciataire car le lecteur qui en est l'émanation peut, conformément à la logique interactive, faire converger ses hypothèses avec celles médiées par l'énoncé ou pallier qualitativement les manques constatés dans ces hypothèses énoncées. Dans le meilleur des cas, le lecteur peut prendre une posture bien plus critique par rapport à ces mêmes hypothèses.

Ce que nous pouvons retenir c'est qu'il y a une construction toujours intelligente du sens du discours par l'acte de lecture. Bien sûr, cela n'est possible qu'à la condition que le lecteur s'accommode idéalement du principe de pertinence établi dès l'entame de la communication. Encore faut-il qu'il n'y ait pas transgression substantielle du pacte scripturaire ; autrement dit, la perturbation de la logique générique peut contribuer à la modification de l'attitude du lecteur face à l'énoncé et rendre plus flexible la communication. C'est du moins ce que nous avons observé dans les romans de Ben Jelloun et de Boubacar Boris Diop où la modification du pacte scripturaire a conduit le lecteur à assouplir son geste herméneutique.

Cependant, il convient de revenir sur l'écueil que nous pouvons rencontrer dans une médiation littéraire. Il s'agit non seulement d'un obstacle entretenu par la complexité inhérente au langage, mais aussi par des postures théoriques qui lui vouent un destin aporétique.

Le problème réside dans le fait que certains discours de théorie et de critique littéraires ont trop forcé l'isolement de la littérature, notamment en considérant celle-ci comme un acte essentiellement poétique, sceptique, voire nihiliste. Or, lorsque l'on parle de littérature, il s'agit également de s'intéresser à un (épi)phénomène social, d'un acte socio-anthropologique, par conséquent d'un véritable questionnement intellectuel, voire philosophique. La désubstantialisation du sujet a non seulement légitimé la déshumanisation de la littérature, mais lui a également nié toute possibilité de communiquer. On peut donc comprendre l'indignation de Sylvie Patron, dès l'introduction de son essai sur le narrateur et les théories narratives. D'ailleurs elle fait remarquer l'absurdité de certaines théories qui font du silence une catégorie de certains récits. Elle dit ce qui suit : « le narrateur est une voix et, puisque c'est une voix, il parle ; affirmer que personne ne parle dans un récit, c'est par conséquent être sourd ; personnellement, quand je lis un récit, j'entends quelqu'un me parler. »<sup>635</sup> Cette observation plaide pour la possibilité de la communication dans un récit, quel que soit le statut

---

<sup>635</sup> Patron, Sylvie, *Le Narrateur. Introduction à une théorie narrative*, Paris, Armand Colin, Coll. « U Lettres », 2009, p. 11.



du narrateur ; ce qui règle en partie la polémique entre les théoriciens français (Genette, Barthes et Todorov) et Ann Banfield, et apporte un éclairage sur les réductionnismes formalistes dont on a parlé dans la deuxième section du chapitre précédent.

Nous constatons que ces réflexions sur les théories narratives dont Sylvie Patron donne les grandes inflexions qui, s'étant pourtant inspirée des travaux d'Aristote (*Rhétorique* et *Poétique*), de ceux de Cicéron (*De l'invention*<sup>636</sup> ; *L'Orateur : du meilleur genre d'orateurs*<sup>637</sup>), de Quintilien (*Institution oratoire*<sup>638</sup>), de Saussure, Peirce, Austin, Searle<sup>639</sup>, etc., ont oublié ou fait abstraction du principe que tout discours communique, fait communauté ou s'y intègre, par définition. Nous estimons, à l'instar de Dan Wilson et de Sperber que tout énoncé bénéficie d'une « présomption de pertinence »<sup>640</sup>. La possibilité d'ériger une grammaire uniforme et globale de la pertinence est mince, même si notre réflexion nous obligera à en formuler quelques principes.

En effet, perçue comme une rencontre de perceptions, celles du lecteur et de l'écrivain par la médiation du texte littéraire, cette grammaire doit s'émanciper de toute tentative prescriptive. S'il faut en envisager une, si tant est qu'il en existe, il faut l'assouplir : il n'y a pas une logique stricte qui régisse la communication littéraire, comme l'avait pensée Claude Bremond<sup>641</sup> qui, du reste, assouplira sa thèse d'abord dans « Logique des possibles narratifs »<sup>642</sup>, puis dans l'article « Le rôle d'influenceur »<sup>643</sup> où la pertinence n'est plus perçue

---

<sup>636</sup> Cicéron, *De l'invention, Livre I, 27*, texte établi et traduit par G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, pp. 82-83. Cet ouvrage est le pendant latin de la rhétorique grecque telle qu'Aristote l'a systématisée. Comme le père de la rhétorique grecque, Cicéron élabore un traité de l'art oratoire en vue de remédier aux dommages subis par la république romaine (p. 56.) Il définit dans les pages auxquelles nous faisons références les principes d'une bonne « narration ». La pertinence est déjà au cœur des préoccupations de la rhétorique antique.

<sup>637</sup> Cicéron, *L'Orateur. Du meilleur genre d'orateurs*, texte établi et traduit par Albert Yon, Paris, Les Belles Lettres, 2008. Cet ouvrage prolonge les réflexions de Cicéron sur l'éloquence (l'art oratoire) ; il se rapproche beaucoup plus de l'ouvrage de Sylvie Patron qui accorde un intérêt particulier au narrateur et à son statut (éthique) par rapport au discours. Tout consiste, comme il le dit, dans trois principes fondamentaux : « quoi dire, dans quel ordre, de quelle façon [...] » (p. 16.) La pertinence du discours se mesure ici à l'éloquence (le style) de l'orateur. Nous pouvons y entrevoir la notion de « **qualité** », importante dans les maximes de Grice.

<sup>638</sup> Quintilien, *Institution oratoire, Tome VII (Livres XII-Index)*, texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1978. Dans cette phase la plus « grave de [son] ouvrage », comme il le dit dans l'avant-propos (p. 64.), le rhétoricien insiste sur la dimension éthique que doit revêtir la pratique de l'éloquence par un orateur. Quintilien rejoint à ce titre l'ambition de Cicéron qui voyait dans le talent oratoire une vertu républicaine et non une arme destructrice de la république. C'est dans cette optique qu'il dit, tout en faisant allusion à Caton, que l'orateur « doit être, en tout état de cause, un homme de bien » (p. 66.)

<sup>639</sup> Searle, John R., *Les Actes de langage. Essai de philosophie du langage*, présentation d'Oswald Ducrot, Paris, Hermann, 1972. Cet essai est le prolongement des travaux de John L. Austin.

<sup>640</sup> Sperber, Dan et Wilson, Deidre, *La Pertinence, op. cit.*, p. 235. A travers ce concept, les auteurs insistent sur le fait que chaque énoncé garantit les propriétés de sa pertinence.

<sup>641</sup> Lire Bremond, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1973.

<sup>642</sup> Bremond, Claude, « La logique des possibles narratifs », in *Communications*, n°8, Paris, Seuil, « Points », 1981, p. 67. Dans cet article, même si l'auteur semble assouplir ses thèses énoncées dans *Logique du récit*, il reste néanmoins dans une conception rigide de la communication littéraire. Le récit est, selon lui, « un réseau des possibles » constitué d'atomes ou structures narratifs (lois ou principes) qui favorisent cette communication.

comme une donnée essentiellement linguistique, mais aussi cognitive. Cette dernière donnée lui est en effet conférée par deux typologies de l' « influenceur » qui s'énoncent à travers les formes « intellectuelle » et « affective »<sup>644</sup> de la communication. La pertinence apparaît de ce fait comme la résultante de l'opération conjointe de l'effort et de l'effet produits par des partenaires – énonciateur et énonciataire – au cours de l'interaction. L'observation de cette précaution, dont la visée est surtout pédagogique, permet de mieux questionner la littérature, de saisir les enjeux de la communication qu'elle met au service du l'homme (lecteur réel) et, par voie de conséquence, de la société. Il paraît donc évident que le discours littéraire, du moins par sa façon particulière de représenter le monde, s'inscrit dans un processus civilisationnel, au-delà des contextes et quel que soit le choix des problématiques soulevées.

C'est précisément au nom de ce principe de précaution qu'il nous paraît discutable de soutenir certaines considérations théoriques, comme celles de Bessière. Effectivement, dans sa volonté d'ériger une pertinence littéraire, il n'a de cesse de l'assimiler à une contradiction insoluble : selon lui, elle est foncièrement aporétique. D'ailleurs il affirme clairement ce qui suit :

Dans la modernité, la littérature entreprend d'aggraver la question de sa pertinence pour désigner, dans les termes d'Yves Bonnefoy, une impraticable clarté, qui n'est elle-même que la désignation de l'inachèvement et de la propriété, par là, toujours possible, mais seulement possible, de la littérature.<sup>645</sup>

La pertinence littéraire, selon Bessière, peut être considérée comme une « non-pertinence ». Dans les romans contemporains auxquels il impute la modernité, la pertinence se donne comme invalidation de la logique de représentation. En d'autres termes, la clarté ou la transparence ne fait pas partie des catégories susceptibles de définir la pertinence littéraire dans ces romans ; au contraire, cette pertinence, il l'a perçoit comme le principe de sa propre contradiction. Elle est donc impensable, et l'interprétation ne peut être que négative ou impossible.

Pour ce théoricien, la présomption de pertinence est une « qualité » assignable à une certaine catégorie d'œuvres littéraires : c'est là encore, et essentiellement, la littérature contemporaine capable de faire culminer la modernité qui est désignée ici. C'est ce qui l'amène à dire que la « présomption de pertinence n'a pas de fin ; ni les circonstances ; ni les

---

<sup>643</sup> Bremond, Claude et alii, « Le rôle d'influenceur », in *Communications*, 16. *Recherches rhétoriques*, Paris, Seuil, « Essais », 1994, pp. 88-101.

<sup>644</sup> Bremond, Claude, « Le rôle d'influenceur », *art. cit.*, pp. 89-93.

<sup>645</sup> Bessière, Jean, *La Littérature et sa rhétorique*, Paris, PUF, « L'interrogation philosophique », 1999, p. 58.

représentations. Parce qu'elle est ses propres fins, parce qu'elle n'est pas, ne peut être le poids de ses propres actes, la littérature ne peut être le mot de sa propre fin, au double sens de son propre achèvement et de sa propre finalité. »<sup>646</sup> En fait, Bessière nie la pertinence littéraire, pour légitimer une conception énigmatique de la littérature et de la communication qu'elle promet. D'ailleurs, dans un autre de ses essais, se trouve une formule qui rend plausiblement compte de cette conception sophistiquée de la pertinence littéraire. En somme, la représentation dans la communication littéraire est régie par cette formule paradoxale : « exclusion inclusive »<sup>647</sup>. Une telle formule laisse sous-entendre que dans le roman dit moderne il n'y a pas de véritable représentation ; tout au plus, il ne donne à voir que pour corrompre la logique représentationnelle.

Assurément, cette conception de la littérature repose sur le mythe de Narcisse, qui semble résolument en être la figure matricielle. En d'autres termes, Bessière ne fait que corroborer la thèse que Barthes formule dans son entretien avec Maurice Nadeau dans *Sur la littérature*<sup>648</sup>. C'est en effet la thèse de l'intransitivité du verbe écrire, dont la perversion, sorte de « non lieu » qui rendrait illégitime toute tentative de pertinence, est le maître-mot qui définit la rhétorique ou le principe de fonctionnement de la communication littéraire. La contradiction, que nous avons déjà soulignée chez Blanchot et Barthes, réside dans cette idée de perversion, de jouissance ou de jubilation narrative qui s'illustre aussi bien chez Khadidja dans *Le Cavalier et son ombre* que chez Ahmed dans *L'Enfant de sable*. C'est aussi ce que donne à lire *Kaspar Hauser ou la phrase préférée du vent*<sup>649</sup> de Véronique Bergen.

Le point de vue de Bessière est donc discutable, à plus d'un titre ; il reste tout de même recevable pour une catégorie des œuvres littéraires dites autoréférentielles. Ces œuvres qui parsèment ses essais relèvent de la modernité, c'est-à-dire d'une conception révolutionnaire de la représentation du monde<sup>650</sup>. Car, si l'on s'en tient à cette thèse, il n'y a de pertinence que dans les romans qui postulent une poétique de la modernité. Celle-ci, fort apparentée à la littérarité, consiste dans la mise en œuvre d'une communication improbable, ce qui implique que la pertinence littéraire est inéluctablement aporétique. C'est là un point de

---

<sup>646</sup> Bessière, Jean, *La Littérature et sa rhétorique*, op. cit., p. 203.

<sup>647</sup> Bessière, Jean, *Principes de la théorie littéraire*, Paris, PUF, « L'interrogation philosophique », 2005, p. 208.

<sup>648</sup> Barthes, Roland et NADEAU, Maurice, *Sur La littérature*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1980.

<sup>649</sup> Bergen, Véronique, *Kaspar Hauser ou la phrase préférée du vent*, Paris, Denoël, 2006.

<sup>650</sup> Bessière, Jean, *Le Roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

vue que Bessière partage avec Jacques Rancière, qui voit dans la littérature une contradiction essentielle, et même une parole hantée par son propre mutisme<sup>651</sup>.

Pourtant, ce point de vue mérite d'être nuancé, surtout après avoir observé tout au long de notre analyse que la communication varie en fonction des œuvres. C'est donc une affaire de choix, aussi bien des formats (genres) de communication que des modes de représentation du monde. Il y a des œuvres qui privilégient l'organisation formelle comme *La Fabrique de cérémonie* de Kossi Efoui. D'ailleurs pour Urbain Mango, un des personnages de ce roman, le style n'est pas une affaire de talent, il n'est pas inné : il se fabrique, s'invente. C'est un vieux proverbe masai qui semble résumer la conception du style dans les romans contemporains. La théorie de Jean Bessière trouve sa résonance dans cette phrase du roman de Kossi Efoui : « Aussi folle que soit la bête, qui sait la débiter saura la vendre. »<sup>652</sup> Selon Urbain il n'y a pas d'essence stylistique, tout réside dans l'habileté de l'artiste. Celui-ci, si l'on prend en compte l'allusion faite à l'univers boursier, est jugé par sa capacité à « spéculer » sur l'histoire qu'il vent à ses lecteurs. Le choix des stratégies de communication détermine donc la qualité ou le défaut du style, et par conséquent la modernité d'un roman. A côté de cette catégorie d'œuvres, il y en a d'autres qui font du contexte un agent de la pertinence, c'est le cas de *Paradis des chiots* de Sami Tchak et enfin des œuvres comme *Les Frasques d'Ebinto*<sup>653</sup> d'Amadou Koné où c'est l'émotivité qui garantit la pertinence de la communication romanesque.

Le besoin d'imposer un principe de pertinence littéraire univoque, nous l'avons vu, est quasi incertain ; cela paraît même absurde. En littérature comme dans la vie courante, il n'est pas souvent évident qu'un écrivain partage les mêmes hypothèses philosophiques, le même environnement culturel et intellectuel que son lecteur. Le caractère différé de la communication littéraire peut parfois mettre ce dernier dans une situation contextuellement improbable. En effet, au-delà des seuils<sup>654</sup> ou informations péritextuelles – nom de l'auteur, quatrième de couverture, exergue –, il n'est pas toujours donné au lecteur l'opportunité de connaître d'emblée la situation d'énonciation ; il doit à cet effet le reconstituer, s'il n'est pas

---

<sup>651</sup> Rancière, Jacques, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, « Pluriel », 1998, p. 112. A cet endroit précis de son essai, Rancière est en résonance avec Bessière. Il estime que Flaubert « fonde positivement la littérature comme effectuation d'une modernité romantique délivrée du dilemme entre nostalgie épique et l'autocélébration vide de la fantaisie. » L'actualisation du silence est ce qui caractérise la modernité poétique dans le roman de Flaubert. C'est ce « non-lieu » de la représentation qui caractérise la communication littéraire et sa pertinence.

<sup>652</sup> Efoui, Kossi, *La fabrique de cérémonies, op. cit.*, p. 35. Roman à interférence, il dérègle le jeu de la représentation du monde. Il donne à lire ce que Bessière appelle la « problémativité du monde ». Lire la note précédente.

<sup>653</sup> Kone, Amadou, *Les Frasques d'Ebinto*, Paris, Hatier, 1980 (1<sup>er</sup> éd.), 2002 pour la présente édition.

<sup>654</sup> Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987.

obligé d'en produire un autre que lui suggérerait l'énoncé. Cela est d'autant plus improbable qu'un lecteur chinois, par exemple, n'ayant jamais quitté Pékin, ne puisse jamais lire pertinemment *La Nuit sacrée* de Ben Jelloun. Pourtant, il s'accorderait bien avec nous et bien d'autres lecteurs sur le fait qu'au-delà de quelques indices contextuels qui ne semblent pas heureusement renvoyer systématiquement à une réalité tangible, il y a des problématiques universelles : la condition de la femme et le sexisme sont de toute évidence des questions qui transcendent le contexte sociopolitique dont parle le roman. Même si l'exemple du lecteur pékinois peut paraître caricatural, les problématiques soulevées dans le roman de Ben Jelloun, quelles que soient les subtilités du langage qui les médient, invitent le lecteur à communiquer, au-delà d'une situation d'énonciation préétablie. Plusieurs paramètres peuvent donc entrer en ligne de compte.

D'abord, l'argument historique. La pertinence est aussi le fait d'une perception structurée par l'Histoire, celle des effets esthétiques thésaurisés par le lecteur qui les met en dialogue avec l'immédiateté du présent et formule de nouvelles hypothèses de pertinence. Voici ce que dit Eric Méchoulan sur cette question :

La garantie ne s'en trouve pas dans le passé, ni dans l'illusion de l'actualité, mais seule la cohérence du langage et des faits permet la juste synchronisation du Maintenant et de l'Autrefois. Ce retour de l'ancien noyau de vérité a lieu justement dans le caractère non échangeable, non identique de deux moments synchronisés : il est ce qui donne au temps la figure de la mémoire.<sup>655</sup>

Il s'agit de trouver, par la médiation du lecteur, un socle de signification appréciable ; autrement dit, la lecture doit s'opérer dans les limites du bon sens dont l'œuvre peut se porter garant ; en effet, tous les débordements interprétatifs auxquels peut se livrer le lecteur ne font pas toujours la fortune d'une œuvre littéraire.

A travers le passage ci-dessus, nous apprenons donc que l'acte de lecture apparaît comme une opération de refiguration de la pertinence d'une œuvre littéraire. Ce qui signifie que celle-ci peut être réévaluée dans le temps, bien entendu, selon un certain nombre de critères propres au dispositif de communication mis en place – le genre, le courant de pensée, les contextes politique et historique originels et contemporains. Cependant, il convient de souligner que la réorientation de la pertinence d'une œuvre, qui est consubstantielle à son interprétation, peut être sujette à variation.

---

<sup>655</sup>Méchoulan, Eric, *Pour Une histoire esthétique de la littérature*, Paris, PUF, « L'interrogation philosophique », 2004, p. 262.

En effet, dans des œuvres qui donnent à lire des énoncés marqués par l'Histoire ou par un fort ancrage sociétal, il est difficile de redéfinir la pertinence à volonté. La lecture, malgré l'accélération du temps, ne peut que se contenter de restituer le sens qui régit la communication dans l'œuvre littéraire ; même si quelques aménagements peuvent être faits, c'est toujours à la limite des faits et/ou effets textuels. C'est, par exemple, le cas d'une œuvre telle que *Les Bouts de bois de Dieu*. Les lecteurs de ce roman de Sembène Ousmane, quelle que soit leur époque, verront leurs efforts amoindris par la pertinence qu'impose le contexte sociohistorique. Dans ce cas-ci, la pertinence devient sclérosée, éprouvée par une médiation historiquement en rupture idéologique et intellectuelle avec l'environnement d'un lecteur contemporain. L'innovation interprétative est presque difficile à envisager. En revanche, dans des œuvres transhistoriques, la pertinence, sous le prisme de la lecture, s'adapte. Le *Don Quichotte* de Cervantès en est d'ailleurs la preuve. L'accélération du temps, l'émergence de nouvelles préoccupations – tant politiques que poétiques –, font de la pertinence une conscience mouvante dont le lecteur, peu importes son époque et sa culture, ne peut arrêter la course. A Jauss de souligner à ce titre que « la chance du nouvel interprète tient à ce qu'il y a encore des nouvelles questions à poser. »<sup>656</sup>

Il semble dès lors possible de dire que la pertinence, par une double médiation, celle de l'Histoire (sens philologique ou diachronique) et du lecteur (sens synchronisé), devient un produit recyclé, voire « recyclable », pour peu que l'œuvre littéraire soit encore capable de poser des questions à une époque qui lui est postérieure. C'est donc une véritable gageure de soutenir que l'on peut produire une lecture inaugurale des *Bouts de bois de dieu*, ce d'autant plus que la plupart des questions soulevées à l'époque de sa parution peuvent ne plus interpeler le lecteur contemporain. Il n'en va pas de même du *Don Quichotte* de Cervantès ou de *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane dont les questions restent d'actualité et transcendent l'espace géographique.

Ainsi, la perception de la pertinence d'une œuvre d'art n'a de valeur que dialectiquement ; elle n'est pas le fait d'une conception normative, encore moins subjective. Elle est en revanche le fait de ce que Jean-Paul Doguet traduit en ces termes : « Il est très clair

---

<sup>656</sup> Jauss, Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, traduit de l'allemand par Maurice Jacob, Paris, Gallimard, « NRF », 1988, p. 415. Dans ce dernier chapitre de la deuxième partie, « concrétisation du poème dans le changement d'horizon de sa réception (compréhension historique et jugement esthétique) », l'auteur conforte l'idée selon laquelle la pertinence d'une œuvre littéraire est une affaire de perception ; celle-ci, sous le prisme de l'Histoire, occasionne une sorte de phénoménologie d'horizon d'attente, un enrichissement de la compréhension du texte. En s'appuyant sur la lecture de *Les Fleurs du mal*, notamment *Spleen II*, Jauss montre la variation interprétative du poème de Baudelaire : de la lecture de Théophile Gautier, J. D. Hubert, K. Blüher, L. Jenny à la sienne, il note des changements de réception.

en réalité qu'il n'y a jamais œuvre d'art mais que tout le *devient* dans le processus de communication, et par la médiation incontournable d'intentions d'un producteur auxquelles répondent des expériences de réception. »<sup>657</sup> Cela rejoint ce qu'ont dit Wilson et Sperber, la pertinence est un fait intersubjectif : tout réside dans la rencontre de deux intentions, celle de l'énonciateur et du récepteur. Mais, il faut ajouter aux compétences que chaque énonciateur veut bien attribuer à ce dernier, par la médiation de l'œuvre d'art, l'ouvrage modélisateur du temps. La littérature, de ce point de vue, peut donc être considérée comme un véritable trope communicationnel<sup>658</sup> dont le principe de pertinence est flexible, bien sûr, à une juste proportion. Ainsi, n'y a-t-il de pertinence que la règle dont le lecteur fait l'expérience, celle que lui soumet la médiation de l'œuvre d'art.

---

<sup>657</sup> Doguet, Jean-Paul, *L'Art comme communication. Pour une re-définition de l'art*, op. cit., p. 69.

<sup>658</sup> Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, « U-Linguistique », 1998 (2<sup>e</sup> éd.), p. 131.

## Conclusion du chapitre 8

Au-delà des spéculations théoriques, nous avons donc l'œuvre d'art. Celle-ci est la seule détentrice de la vérité, dans la mesure où elle organise son discours, met en scène sa propre logique de communication, par conséquent sa propre pertinence.

Il est permis de dire après coup que la traversée de chaque roman du corpus invite le lecteur à faire l'apprentissage d'une leçon de communication. Céder à la spéculation, c'est refuser d'apprendre et, à coup sûr, tomber dans le malentendu que souligne *La Leçon*<sup>659</sup> d'Eugène Ionesco. En effet, le non respect de l'œuvre conduit irrémédiablement à l'amputation de sa pertinence, sinon à des interprétations infructueuses.

---

<sup>659</sup> Ionesco, Eugène, *La Leçon*, édition d'Emmanuel Jacquot, Paris, Gallimard, « Folio Théâtre », 1994.



Cette troisième partie nous a révélé que la médiation littéraire, en l'occurrence son pan critique, peut s'éloigner, bien plus que nous ne pouvons l'imaginer, des principes même de la médiation. La neutralité, même si nous pouvons émettre quelque réserve quant à son observation rigoureuse, est souvent menacée par le désir qu'éprouve un médiateur (critique ou théoricien) de répondre à ses propres sollicitations. La raison est que l'art n'existe pas s'il n'entre pas dans un processus dialectique dont résultent sa légitimation et, quelquefois, sa légitimité. Il n'y a pas de handicap à observer ce principe de neutralité ; bien au contraire, il y a un véritable enjeu. Ce qui peut constituer une gêne, c'est l'obstacle que l'une ou l'autre des étapes de ce processus peut causer.

Il y a en effet trois étapes observables. D'abord, il y a l'objet d'art avec tout son dispositif de communication, un ensemble de règles et de cohérences : c'est la médiation de l'art. Ensuite, il y a la réception corrélative de l'objet artistique : c'est la médiation réceptrice de l'œuvre d'art, c'est le déploiement d'une mécanique rhétorique visant à justifier l'art, à lui donner une identité. Mais, cette médiation se scinde en deux : elle peut être subjective, c'est ce que nous avons observé à travers les approches réductionnistes de la pratique littéraire. Dans ce cas, la négociation supplante la médiation ; or la négociation est une argumentation visant à orienter ou enfermer l'œuvre dans un carcan. Il s'agit donc d'une approche subjective, et donc partisane de la communication artistique.

Dans le deuxième cas de figure, la médiation consiste à scruter l'œuvre, à dialoguer intelligemment avec elle et faire sourdre ses tonalités, si diffuses qu'elles puissent apparaître au médiateur, le second lecteur dont parle Ducrot. Ce lecteur, dans ce cas précis, se révèle être défenseur de la communication artistique, car il s'efforce de n'être qu'un garant de la circulation de la parole et des idées. En réalité, il ne règle rien, si ce n'est sa conduite à l'égard de l'œuvre d'art dont il actualise la médiation.

Bien au-delà de la distinction entre la norme et l'exception, le malentendu réside dans l'articulation entre la règle et l'art, deux domaines qui peuvent s'enchevêtrer, tout en se distinguant. Il y a en effet l'art de la règle, qui est l'exposé théorique de la production d'une œuvre romanesque, par exemple ; mais il y a aussi la règle de l'art, qui n'est que la règle que postule un écrivain à travers son œuvre d'art, une règle différente de celle prédéfinie par un tiers théoricien ou par une institution qui normalise la pratique d'une langue. A cet effet,

Julien Gracq, en refusant de se soumettre à l'autorité de l'Académie française – « l'Académie française ne sert à rien, son dictionnaire est sans autorité, sa grammaire n'a jamais été faite »<sup>660</sup> –, justifie la licence linguistique de l'écrivain. De fait, en opérant cette distinction, on peut se résoudre à l'idée que la médiation littéraire conforte aussi bien le caractère utile qu'agréable de la communication ; utile elle oblige à une communication contraignante, agréable elle offre une communication enrichissante. La contrainte et la jouissance œuvrent donc pour une cause commune : la circulation des idées entre l'univers de la création et celui de la réception d'une œuvre d'art.

---

<sup>660</sup> Gracq, Julien, *Lettrines*, Paris, José Corti, 1967, p. 110.

---

## CONCLUSION GENERALE

---

Parvenu au terme de notre étude, nous retenons que la réflexion sur la médiation littéraire a permis de voir les différentes configurations de la communication. Aussi, il ne nous paraît pas approprié de parler d'une logique stable de la communication littéraire, surtout après avoir constaté que chez un même écrivain nous pouvons observer des variations de mode ou de norme de communication. L'hypothèse d'une norme de communication préétablie est difficilement soutenable en littérature. C'est pourquoi il nous paraît plus judicieux de parler d'une théorie des postures, voire des postulations communicatives, car chaque œuvre manifeste une modalité de communication qui détermine sa posture idéologique, au sens large de ce terme, et la réception qui lui est apparentée.

Penser la communication littéraire dans une perspective de comparaison, qui plus est, sous le prisme de la médiation, c'est reconnaître que l'écriture fictionnelle, malgré la concurrence occasionnée par la révolution des médias, donne à penser la médiaculture<sup>661</sup> comme principe de reconfiguration du monde. La littérature, du fait qu'elle est une esthétisation de celui-ci, est un média qui se métamorphose par l'acte révolutionnaire de la rencontre décomplexée de l'espace culturel d'un écrivain avec celui d'un lecteur. C'est pourquoi nous souscrivons à ces propos d'Eric Maigret lorsqu'il affirme ce qui suit :

L'art naît des interactions entre les êtres humains et leur milieu, c'est-à-dire avant tout du rapport au corps. Il s'inscrit par ailleurs dans le processus démocratique en reliant les individus par la variété de ses productions, dont aucune n'a un statut de supériorité essentielle ni de valeur définitionnelle ultime.<sup>662</sup>

Il apparaît donc que la littérature, désinféodée de la logique absolue de l'hyper-nationalisme, fait la promotion d'une démocratisation de la parole artistique, ce d'autant plus que celle-ci est l'émanation d'un « libre-échange » entre les hommes ; autrement dit, la littérature, c'est l'expression de l'homme dans la complexité de son rapport aux autres et au monde ; c'est également la part phantasmée de parole publique. En cela, elle participe à la culture de masse. Et c'est le lecteur, médiateur, producteur et consommateur de cette culture qui y joue un rôle important. Du moins, toute notre réflexion n'a-t-elle consisté qu'à montrer la place capitale qu'il occupe dans la médiation.

La médiation littéraire nous offre donc un éventail de perceptions et de lectures ; elle est une réflexion sur les mécanismes de la relation des lecteurs à la littérature. Philosophie ou éthique de la communication littéraire, la médiation est un capital de connaissances sur les

---

<sup>661</sup> Lire Maigret, Eric et Macé, Eric (Dir.) *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005.

<sup>662</sup> Maigret, Eric et alii, « Esthétiques des médiacultures », in *Penser les médiacultures, op. cit.*, p. 134.

procédures de circulation et de compréhension des hommes, par le biais de la fiction. En effet, les littératures, fascinées par leur (propre) dehors, « émigrent » et s'émancipent des limites territoriales tout en montrant le caractère déjà problématique, voire conflictuel du « champ littéraire », tout du moins tel que Xavier Garnier, à la suite de Pierre Bourdieu, le conçoit :

Le champ littéraire est habité de stratégies de conquête, de procédures de reconnaissance, de renversements d'autorité, etc. Le champ littéraire est un espace de conflits, peuplé de nombreux acteurs (éditeurs, journalistes, universitaires...) dans lequel les auteurs jouent un rôle de premier plan. Le champ littéraire n'est pas simplement un environnement périphérique pour la littérature, Bourdieu insiste beaucoup sur ce point, il exerce une pression sur la création et imprime sa marque à l'intérieur des œuvres, jusqu'à être une condition déterminante de leur mise en forme.<sup>663</sup>

Pour Xavier Garnier le champ littéraire est un espace résolument modulable ; il est le lieu où se négocient les influences de tous ordres, le lieu où s'actualise une identité littéraire dynamique par le truchement d'une médiation globale entre l'auteur et toutes les instances actives de l'institution littéraire. L'autonomie d'une œuvre littéraire s'en trouve donc relativisée. Et pour preuve : l'histoire littéraire nous enseigne, par le biais du voyage et de la quête de l'exotisme, que l'écrivain émigre, s'épanouit et célèbre le cosmopolitisme à travers ses écrits, souvent chargés de mondes et d'expériences. A ce titre, Boubacar Boris Diop n'a pas eu tort d'attirer notre attention, dans *L'Afrique au-delà du miroir*, notamment dans le chapitre intitulé « Echanger, pour changer notre monde ». En affirmant que « toute culture qui tourne le dos aux autres est une menace pour l'humanité entière. »<sup>664</sup> Il met ainsi en garde les intellectuels et les artistes contre toute velléité d'isolationnisme culturel ; le triomphe d'une telle logique constituerait, à long terme, une véritable perte de l'héritage humaniste, par conséquent une déchéance de l'Humanité.

La médiation littéraire, telle que nous l'avons décliné tout au long de ce travail, souscrit à cette volonté de faire dialoguer les mondes. Nul doute, c'est en se tournant vers d'autres mondes, nous pensons aux écrivains du siècle des Lumières, que naît, à proprement parler, une littérature monde. En fait, cette tentation pour l'exotisme ou peut-être pour un *ailleurs* moins improbable, n'est-ce pas ce qui forge chez Voltaire, en exode en Angleterre, l'esprit critique et l'oblige à solliciter une nouvelle forme de communication ? Assurément, si l'on considère le conte et les lettres philosophiques comme des genres nés de ce besoin de

---

<sup>663</sup> Garnier, Xaxier, « La littérature et son espace de vie », in Xavier Garnier et Pierre Zoermann, Qu'est-ce qu'un espace littéraire ? Paris, Presses Universitaires de Vincenne, 2006, p. 27.

<sup>664</sup> Diop, Boubacar B., *L'Afrique au-delà du miroir*, Paris, Philippe Rey, 2007, p. 191.

communiquer autrement, d'échanger pour transformer les choses dans une société française devenue hostile à la tolérance.

Dans ses *Lettres philosophiques* anglaises<sup>665</sup>, en effet, Voltaire ne cachera pas sa fascination pour l'Angleterre où la liberté et la tolérance sont les maîtres-mots de sa grandeur politique comme de sa splendeur économique et militaire. En somme, il fait l'éloge d'un Etat qui prospère, grâce à la tolérance du pluralisme (politique, philosophique et religieuse). En battant en brèche l'héritage romain de la France, il met l'Angleterre sur le pinacle. Cette dernière est jugée plus libre et tolérante, alors que la première, otage de l'archaïsme latin par son « infamie »<sup>666</sup>, est vivement décriée. Son contemporain, Montesquieu, par le biais de son roman épistolaire *Les Lettres Persanes*<sup>667</sup>, n'en fera pas moins. Il en va de même pour l'un des illustres écrivains allemand, Goethe, dont l'orientalisme colmate les brèches d'un espace littéraire rendu étroit par un eurocentrisme intellectuel et culturel encore tributaire de l'Antiquité gréco-romaine. Son propos apparaît explicitement dans « pièces posthumes » :

Celui qui se connaît lui-même et les autres  
Reconnaîtra aussi ceci :  
L'Orient et l'Occident  
Ne peuvent plus être séparés.<sup>668</sup>

C'est, sans doute, pour faire l'éloge de cet universalisme culturel non hégémonique que Abdelaziz Kacem rappelle la parenté refoulée du Maghreb et de l'Europe occidentale, une sorte de « fin'amor » entre la culture occidentale et la culture arabe<sup>669</sup>. La lecture, pièce

---

<sup>665</sup> Voltaire, « Dixième lettre. Sur le commerce », in *Lettres philosophiques* ou *Lettres anglaises*. Introduction, notes, choix de variantes et rapprochements par Raymond Naves, Paris, Garnier Frères, 1964, pp. 45-47.

<sup>666</sup> Lire Voltaire, *L'Ingénu*, présentation par Jean Goldzink, Paris, Flammarion, 2009, chap 11, pp. 92-96. Tout comme dans son conte philosophique *Candide* et après dans « l'affaire Calas » (1762), « l'affaire Sirven » (1764), « l'affaire du chevalier de la Barre » (1766) et « l'affaire Lally-Tollendal » dix ans après (1776), Voltaire combat l'infâme religieux. La trajectoire transversale du personnage éponyme constitue un véritable plaidoyer en faveur de la tolérance religieuse et de la liberté, valeurs chères aux Lumières. Le cosmopolitisme de ce personnage réside dans la synthèse lucide des connaissances qui émergent à l'issue d'un long et, souvent, tumultueux apprentissage de la tolérance.

<sup>667</sup> Montesquieu, *Les Lettres persanes*, Paris, Gallimard, 1975, « Folio », 2003 pour la présente édition, présentée, établie et annotée par Jean Storobinski, 461p. Dans ce roman épistolaire philosophique de cent soixante lettres (160), en donnant la parole aux étrangers, Uzbek, Rustan, Mirza, etc. Montesquieu soumet la France à l'épreuve du dialogue. La rencontre des univers culturels est, bien sûr, heurtée, mais enrichissante par le sens critique qu'elle engendre. Et c'est par la distance de la lecture que l'on peut s'en apercevoir.

<sup>668</sup> Goethe, *Le Divan*, *op. cit.*, p. 199.

<sup>669</sup> Lire Kacem, Abdelaziz, *Culture arabe/Culture française. La parenté reniée*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 22. Il précise la contribution de la culture arabe dans la construction de la pensée intellectuelle et littéraire française et même occidentale par la traduction d'Aristote par Averroès. Il souligne par ailleurs l'influence sinon l'origine arabe du mot troubadour, de l'arabe *tarab* (chanter) et *dour* (tourner), ce qui expliquerait le vocable trope et ses dérivés (tropicque, tropologie...). Autres origines probables de la poésie des trouvères, souligne Abdelaziz Kacem

maîtresse dans une médiation littéraire, ne peut que s'accommoder de la tolérance des idées portées par l'œuvre, même si d'un point de vue moral, celles-ci peuvent être contestables. La médiation, quel que soit son domaine d'application, même en médiation pénale<sup>670</sup> où l'on s'y attendrait le plus, ne consiste pas dans la moralisation de l'un de ses acteurs (médiateurs). Et la littérature, pour ce qui est de l'orientation que nous avons donnée à notre analyse, ne déroge pas à ce principe de neutralité.

Aussi, quel que soit son style, quelle que soit son origine culturelle ou son appartenance à un courant religieux ou philosophique, l'écrivain doit-il simplement jouer sa partition, en vue d'éveiller la conscience du lecteur au monde et à ses possibles mutations. Il y a une raison à cela : au-delà de l'action civilisatrice de la médiation – éthique de l'interaction verbale en vue de résoudre ou d'anticiper un malentendu –, la communication littéraire est avant tout un processus de désaliénation de la conscience : lorsqu'un écrivain prend sa plume, c'est pour affirmer sa liberté d'expression. Toute prise de parole est considérée comme une conjuration de l'aliénation, notamment la confiscation de la parole. L'acte de lecture est en cela un acte de liberté, parce qu'il permet au lecteur de faire continuellement l'apprentissage d'un savoir social, politique, historique ou esthétique à partir d'une œuvre littéraire. C'est pourquoi, la postulation d'une essence de la médiation littéraire nous semble inadéquate, ce d'autant mieux qu'il n'existe pas d'essence littéraire. Or, s'il n'y a pas de littérature en soi, il ne peut y avoir essence de la communication littéraire. Autrement dit, à chaque œuvre littéraire correspond une variable de la communication, et partant de la médiation. A ce titre, la rhétorique, méthode que nous avons choisie pour encadrer notre réflexion, s'est révélée fructueuse dans l'aboutissement de cette résolution.

La rhétorique, telle que l'aborde Michel Meyer, nous a paru la méthode la mieux indiquée pour réfléchir sur la médiation littéraire, notamment sur le problème de la communication mise en œuvre dans les romans de notre corpus. En effet, il nous a semblé difficile de parler de communication littéraire, avec les poétiques immanentes (Barthes, Genette, Todorov), la sémiotique (Greimas, Fontanille, Rastier, etc.), la stylistique et la linguistique (Molinié, Tamine) ou encore la philosophie (Sartre, Derrida, Foucault, etc.), la

---

dès la page 75, serait la présence sarrasine en Languedoc et en Provence à l'époque médiévale. Cette parenté a été reniée par la France, par des subterfuges étymologiques transitant par l'Espagne et l'Italie.

<sup>670</sup> Lire Cario, Robert (dir.), « Potentialités et ambiguïtés de la médiation pénale. Entre Athéna et Thémis », in *La Médiation pénale. Entre répression et réparation*, Paris, L'Harmattan, « Logiques Juridiques », Science Criminelle, 1997. Le médiateur habilité dans la régulation des conflits dans la justice pénale doit être neutre. Dans l'exercice de sa fonction, il est tenu au secret, comme un prêtre à l'égard de son ouaille après la confession, quel que soit le délit que ce dernier a commis. Ainsi, « La médiation pénale, selon Robert Cario, offre à la régulation des conflits une Justice, plus humaine pour la victime et le délinquant, plus consensuelle, plus flexible. » (p. 29.)

liste est loin d'être exhaustive. Chacune de ces approches privilégie soit le contenu du discours, soit son aspect formel, et quelquefois sa dimension cognitive ou intellectuelle.

La justification du choix de la méthode réside également dans la forte affinité entre la rhétorique et la médiation. Et c'est bien Arnaud Stimec, à la suite de Catherine Kerbrat-Orecchioni, qui permet d'établir cette parenté poignante : « La médiation est un processus de négociation, facilité par un tiers n'exerçant pas de pouvoir de décision, ayant pour finalité de permettre aux parties concernées de réaliser un projet, résoudre une situation conflictuelle ou rétablir / établir une relation. »<sup>671</sup> Ainsi que nous pouvons le constater, la rhétorique et la médiation consistent toutes en un processus de négociation, en vue de dissiper un malentendu, même si la réussite d'une telle opération n'est pas toujours assurée. Le plus important, semble-t-il, c'est l'établissement de la communication et les mécanismes de résolution du malentendu dans une oeuvre littéraire. Le choix de la rhétorique en tant que méthode d'analyse de la médiation littéraire s'est donc révélé plus que judicieux : elle conforte la perspective comparatiste de notre étude. Il n'y a donc pas d'incompatibilité, car le comparatisme est une médiation en lui-même : il permet d'établir des truchements entre des horizons culturels différents, par le biais de la littérature. C'est, pour ainsi dire, cette mise en perspective des stratégies ou des postures communicatives dans les oeuvres littéraires qui fait du comparatisme non pas uniquement une poétique comparée, mais également une rhétorique comparée, une mise en procès de la communication littéraire.

Notre intérêt pour la rhétorique de Michel Meyer réside par ailleurs dans sa capacité à fédérer intelligemment toutes les méthodes susmentionnées, les ramener à une synthèse de trois disciplines, dont la pragmatique du discours (littéraire), la poétique et l'herméneutique. Elle a le mérite, au-delà de sa dimension technique, de proposer une perspective épistémologique qui permet d'évaluer aussi bien la justesse de sa démarche que celle des résultats auxquels elle permet d'aboutir.

Ainsi, l'analyse de la première partie, qui a consisté à répondre à la question essentielle posée à chaque oeuvre – « de quoi est-il question ? » –, a permis de déployer la situation de communication implicite.

La deuxième partie nous a conduit à l'évaluation des propriétés de la communication inhérentes à leur mise en situation, ce qui a finalement conduit à définir non seulement des

---

<sup>671</sup> Stimec, Arnaud, *La Médiation en entreprise : faciliter le dialogue, gérer les conflits, favoriser les coopérations*, Paris, Dunod, 2004, p. 3.



modèles ou des critères de médiation, mais aussi des choix stratégiques de communication littéraire ; d'où les postures de lecture.

Dans la troisième partie de notre analyse, nous avons passé en revue quelques grandes théories de la littérature, en vue de souligner, d'abord, les impostures dont certaines lectures – théories et critiques littéraires – peuvent se rendre coupables, lorsqu'elles oblitèrent l'œuvre d'art et tout ce qui participe de son intelligibilité, pour ne favoriser que leurs intérêts idéologiques.

Après cette mise à l'épreuve des médiations critiques, la rhétorique nous a permis de revenir sur un des éléments les plus importants dans une médiation artistique, c'est-à-dire le sens d'une œuvre d'art. S'il y a communication, au-delà même de toute clause esthétique, il y a une orientation que l'énonciateur donne, par le biais de l'intrigue d'une œuvre littéraire, à son partenaire (l'énonciataire ou co-énonciateur). L'incommunicabilité ne saurait donc prévaloir ici. Il peut en revanche s'agir d'une communication dont le mode de déploiement est semblable à celui d'un trope.

La méthode que nous avons choisie nous a finalement permis d'esquisser, à partir de notre corpus de base et de plusieurs textes littéraires d'horizons culturels différents, une sorte d'« esthétique systématique générale »<sup>672</sup> – moins dogmatique – de la médiation littéraire et des possibles gestations communicatives. Effectivement, elle prend en compte le caractère ajustable de la coopération littéraire. Nous avons donc trouvé cette méthode non seulement érudite, mais didactique : elle a favorisé la traversée d'une infime partie de la vaste bibliothèque culturelle du monde.

Il importe toutefois de souligner que l'observation de la rhétorique de Michel Meyer n'a pas toujours été aisée : nous avons décelé quelques faiblesses dans sa stricte application à la littérature. Cela est certainement dû au parcours philosophique du théoricien ; ce dernier est resté quand même évasif sur les questions de poétique qu'il assimile aisément au style. C'est donc par l'assimilation de la poétique au style, l'élaboration formelle du discours, que le lecteur doit comprendre qu'il ne s'agit pas uniquement de la *Poétique* initiale du philosophe grec Aristote, mais aussi de son prolongement structuraliste. Pour compenser ces manquements, nous nous sommes donc évertué à systématiser la méthode, grâce à la lecture de ses essais sur les textes littéraires et sur bon nombre de ses œuvres philosophiques, pour en cerner harmonieusement les principes. Selon la définition que Meyer donne, « la rhétorique

---

<sup>672</sup> Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 23. La volonté d'ériger une esthétique systématique générale de la littérature chez Bakhtine consiste à donner une certaine caution scientifique aux études littéraires, ce qui épargne le lecteur (critique ou théoricien) de céder aux tentations idéologiques.

est la négociation du malentendu entre les individus » ; dans la même optique, l'application de la méthode a été pour nous une négociation permanente de sa pertinence par rapport à la lecture du corpus.

En outre, la clarté du présupposé théorique qui traverse l'ensemble des essais de Michel Meyer nous a aidé à cerner les ressorts de la rhétorique littéraire comme il la conçoit. Dans l'un de ses livres, publié en 2008, *Principia rhetorica. Une Théorie générale de l'argumentation*, il fait un effort de systématisation de cette rhétorique, avec des éclaircissements sur son pan poétique, pragmatico-argumentative et herméneutique.

D'ailleurs, nous n'exagérerons pas en parlant de rhétorique interactive, car il parle de l'« interaction rhétorique » et même du « carré argumentatif », certainement pour rendre la dimension interactive du discours et insister sur la matérialité du langage.

L'étude des quatre romans de notre corpus nous a permis d'appliquer la rhétorique meyerienne et d'aboutir, bien sûr avec quelques réserves, à des résultats satisfaisants. Quant à la justesse du choix de cette méthode, nous nous accorderons, avec Roland Barthes et Bruno Clément qui estiment respectivement, à la suite de Mallarmé, dans *Leçon*<sup>673</sup> et dans *Le Récit de la méthode* que « [t]oute méthode est une fiction, et bonne pour la démonstration. »<sup>674</sup> La méthode est, comme le récit, une fable qui aide le lecteur à construire ou trouver du sens dans une œuvre. C'est pourquoi, nous nous sommes autorisé, dans des proportions acceptables – nous l'espérons –, d'échafauder des schémas pour appuyer notre argumentation.

Nous retenons qu'il n'y a pas d'incompatibilité entre la méthode et l'objet de notre recherche, ce d'autant mieux que dans la médiation, il y a une négociation, une recherche permanente de la résolution du malentendu. Or, nous avons appris que la négociation, c'est ce qui caractérise la rhétorique de Meyer. Nous estimons à ce titre avoir fait un choix raisonnable.

L'issue de ce cheminement nous permet de conclure que les trois écrivains dont nous avons parcouru les œuvres ont chacun une perception de la communication. Aidés par l'ensemble de leurs œuvres fictionnelles, nous avons constaté qu'il s'impose une logique bien orientée de la communication littéraire. Notamment chez Fernando Vallejo dont le discours romanesque s'inscrit dans une trajectoire idéologique unique, celle d'un pessimisme éhonté qui donne une Colombie incurable.

---

<sup>673</sup> Barthes, Roland, *Leçon*, Paris, Seuil, p. 41-42.

<sup>674</sup> Clément, Bruno, *Le Récit de la méthode*, Paris, Seuil, « Poétique », 2005. La méthode est ici perçue comme un récit, donc un discours sujet à la fabulation.

Le lecteur de Vallejo sait quel chemin emprunté, lorsqu'il entre dans un de ses romans. Les romans de l'écrivain colombien sont un véritable réservoir d'informations sur la société colombienne et, le plus souvent, sur la haute institution religieuse catholique dont le pape est l'incarnation. L'autorité de ce dernier est remise en cause par le discours corrodant de l'écrivain dans *El desbarancadero*. Le lecteur vallejo, face à un « style dogmatique »<sup>675</sup>, voit sa conduite dictée par un énonciateur « autoritaire ». Tout dans le discours de ce dernier lui apparaît rigide, géométrique et même incontestable.

*L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée* de Ben Jelloun – avec certaines œuvres telles que *Moha le fou Moha le sage*, *Harrouda* de *La Prière de l'absent*<sup>676</sup> qui dans un style poétiquement enchanteresse rappelle le récit polyphonique des *Mille et une nuits* de Shéhérazade, de *La Nuit de l'erreur*<sup>677</sup> où la femme fatale Zina, à la manière de Méduse, pétrifie les yeux de tous les mâles qui ont le malheur de croiser son regard et du *Labyrinthe des sentiments*<sup>678</sup> où le corps envoûtant de la ravissante Wahida hante non seulement les souvenirs du narrateur, mais aussi les pages du romans de part en part – sont des romans qui donnent à lire une communication baroque, parce qu'ils requièrent du lecteur une expertise plus ou moins exigeante. Cela est bien plus probant dans le premier que dans le second qui, lui, est caractérisé par un symbolisme qui tire sa force du sacré. En revanche, dans certaines œuvres comme *Les Raisins de la galère*, *Partir*, dont la veine poétique semble se relâcher au profit d'une communication fictionnelle assez proche de celle des romans vallejo par leur caractère souvent informatif. Il est vrai que l'information n'est pas traitée avec la même âpreté que Vallejo, mais notons au passage le caractère utile de la conversation romanesque qui gagne du terrain chez Ben Jelloun. A ce titre, il suffit de lire l'un de ses derniers romans pour se rendre compte de la restriction des choix de communication qu'offre le roman *Au Pays*, qui inscrit le récit dans une logique moins abstraite que réaliste. En témoigne aussi le récit *Par le feu*<sup>679</sup> qui s'appuie sur la tragédie d'un jeune tunisien, vague déferlante du printemps arabe.

La variation ou modification de choix de stratégies communicatives peut s'expliquer par le changement des motivations de l'écrivain. Les préoccupations de ce dernier, désormais tourné vers les faits d'actualité, ont probablement été nourries par le désir d'accéder à un tout

---

<sup>675</sup> Lamy, Bernard, *La Rhétorique ou l'art de parler*, édition critique établie par Benoît Timmermans, Paris, PUF, « L'interrogation philosophique », 1998, p. 406. L'auteur de cet essai dit précisément ceci : « Les vérités qu'on y démontre sont évidentes. » La prééminence d'un « style dogmatique », résolument soumis au règne de l'évidence, sacralise l'autorité de l'énonciateur et rend inviolable sa parole.

<sup>676</sup> Ben Jelloun, Tahar, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, « Points », 1981.

<sup>677</sup> Ben Jelloun, tahar, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, « Points », 1997.

<sup>678</sup> Ben Jelloun, Tahar, *Le Labyrinthe des sentiments*, Paris, Stock, 1999.

<sup>679</sup> Ben Jelloun, Tahar, *Par le feu*, Paris, Gallimard, 2010.

autre lectorat. Peut-être, à en croire la matérialisation ou la contextualisation de la narration – le Maroc y apparaissant plus proche du réel que dans *L'Enfant de sable* –, Ben Jelloun veut-il renouer avec un auditoire plus intime, culturellement et philosophiquement.

*Le Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop, au même titre que *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun, fait l'éloge d'une communication ouverte, voire jubilatoire : la désinvolture est ce qui définit le style de ces deux écrivains, en l'occurrence dans ces deux romans. Le style y est au demeurant éruptif. Le lecteur doit, avec *maestria*, pouvoir accéder à l'intelligence des œuvres, après en avoir identifié les subtilités.

Retenons qu'il se dégage particulièrement chez Boubacar Boris Diop une véritable obsession de la fable, cette fêlure de l'Histoire que les personnages traduisent aisément. Même si nous avons observé d'un roman à l'autre une légère variation dans le choix des problématiques soulevées, le lectorat des romans de Boubacar Boris Diop reste indéniablement le même, c'est-à-dire critique et désinvolté par rapport à l'histoire officielle. Qu'il s'agisse en effet du *Temps de Tamango*, des *Tambours de la mémoire*, des *Traces de la meute* et de *Kaveena*, les lecteurs sont invités à fabuler, à participer activement à l'élaboration du sens de l'histoire, au sens le plus large du terme. Même dans son dernier roman écrit en wolof et traduit en français sous le titre *Les Petits de la guenon*, malgré l'abondance des noms à consonance locale et l'apparition des figures intellectuelles et politiques africaines telles que Cheikh Anta Diop<sup>680</sup>, Patrice Lumumba, Joseph Désiré Mobutu<sup>681</sup>, le lecteur ne perd rien de son émerveillement tout au long de la traversée du roman. En revanche, il demeure au cœur du jeu communicatif de la narration.

Nous pouvons dire que des trois écrivains, sans tomber dans le piège de la hiérarchisation, il est celui dont les œuvres offrent une communication plus flexible et très heurtée ; mais celle-ci est moins simpliste qu'il n'y paraît, surtout si nous prenons en compte la langue classique dans laquelle l'histoire est écrite. Il est vrai que la prose de Boubacar Boris Diop est moins poétique que celle de Ben Jelloun, la sophistication de l'intrigue ne la rend pas pour autant facile d'accès.

Nous réitérons donc qu'en littérature, il n'y a pas d'impasse communicative. Il y a, en revanche, des modalités de communication encadrées par la médiation qu'un écrivain choisi de faire valoir pour partager son point de vue avec son lecteur. Que ce dernier soit confronté à un texte dont le langage est fortement référentiel ou non, il ne peut se permettre de dire qu'il

---

<sup>680</sup> Diop, Boubacar B., *Les petits de la guenon*, traduit du wolof (*Doomi Golo*) par Boubacar Boris Diop, Paris, Philippe Rey, 2009, p. 230.

<sup>681</sup> Diop, Boubacar B., *Les Petits de la guenon*, *op. cit.*, pp. 330, 332.

s'agit d'une infra ou supra-communication, car il n'est pas question d'hierarchiser la communication, mais d'en montrer les mécanismes variables ou invariables, selon une régie dont l'énonciateur a préalablement défini la logique, qu'il négociera avec son auditeur/lecteur potentiel.

Chez un écrivain, il est donc possible de trouver une récurrence de stratégies communicatives dans une ou plusieurs de ses œuvres, comme il est possible d'en observer des modifications dans l'ensemble de son œuvre. C'est précisément le cas de Ben Jelloun dans notre corpus.

Loin de prétendre avoir résolu toutes les questions liées à la médiation et communication littéraires, ce travail est un premier jet que nous souhaitons peaufiner dans des travaux à venir.

---

## BIBLIOGRAPHIE

---

## I. CORPUS DE BASE

BEN JELLOUN, Tahar, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, « Points », 1985, 209p.

- *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987, 189p.

DIOP, Boubacar Boris, *Le Cavalier et son ombre*, Paris, Stock, 1997 (1<sup>e</sup> éd.), Abidjan, NEI, 1999 pour la présente édition, 286p.

VALLEJO, Fernando, *La Virgen de los sicarios*, Madrid, Alfagura (1994 1<sup>e</sup> éd.), Suma de letras, « punto de lectura », 2001 pour la présente édition, 174p.

## II. CORPUS GENERAL

### 1) Romans

ACHEBE, Chinua, *Le Monde s'effondre*, Paris, Présence Africaine, 2000, 254p.

ADIAFFI, Jean-Marie, *La Carte d'identité*, Paris, Hatier, 1980 (1<sup>e</sup> éd.), 2002 pour la présente édition, 159p.

BEN JELLOUN, Tahar, *Harrouda*, Paris, Denoël, 1973, 177 p.

*Moha le fou Moha le sage*, Paris, Seuil, « Points », 1978, 186p.

*La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, « Points », 1981, 234p.

*La Nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, « Points », 1997, 313p.

*Les Raisins de la galère*, Paris, Fayard, « Poche », 1996, 136p.

*Le Labyrinthe des sentiments*, Paris, Stock, 1999, 146p.

*Partir*, Paris, Gallimard, 2006, 269p.

*Au Pays*, Paris, Gallimard, 2008, 189p.

BERGEN, Véronique, *Kaspar Hauser ou la phrase préférée du vent*, Paris, Denoël, 2006, 256p.

- *Fleuve de cendres*, Paris, Denoël, 2008, 316p.

BESSORA, Sandrine, *Et si Dieu me demande, dites-lui que je dors*, Paris, Gallimard, « Continents Noirs », 2008, 343p.

BETI, Mongo, *Le Pauvre Christ de Bomba*, Paris, Présence Africaine, 2001, 348p.

BOTO, Eza. *Ville cruelle*, Paris, Présence Africaine, 1971, 224p.

CABALLERO, Antonio, *Un mal sans remède*, traduit de l'espagnol colombien (titre originale, *Sin remedio*) par Jean-Marie Saint-Lu, Paris, Belfond, 2004, 582p.

CALVINO, Italo, *Les Villes invisibles*, Paris, Seuil, « Points », 1974, 1996 pour la préface, 188p.

CAMUS, Albert, *L'Etranger*, Paris, Gallimard, 1971, 187p.

- *La Peste*, Gallimard, « Folio », 1947, 279p.

CERVANTES, Miguel (de), *Don Quichotte de la Manche. L'ingénieux Hidalgo, t. 1*, traduit de l'espagnol par aine Schulman, préface de Jean-Claude Chevalier, Paris, Seuil, 1997, 578p.

CHATEAUBRIAND, René, « René » in *Atala-René*, préface et commentaires de Gérard Gengembre, Paris, Pocket, « Classiques », 1999, 262p.

DIOP, Boubacar Boris, *Les Tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, « Encres noires » 1990, 237p.

- *Les Traces de la meute*, Paris, L'Harmattan, 1993, 269p.

- *Murambi, Le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000, 288p.

- *Le Temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan, 1981 (1<sup>e</sup> éd.), Le Serpent à Plumes, « Motifs », 2002 pour la présente édition, 181p.



- *Kaveena*, Paris, Philippe Rey, 2006, 300p.
- *Les petits de la guenon*, traduit du wolof par Boubacar Boris Diop, Paris, Philippe Rey, 2009, 439p.

DONGALA, Emmanuel, *Le Feu des origines*, Paris, Albin Michel, 1987 (1<sup>e</sup> éd.), Privat/Le Rocher, « Motifs », 2007, pour la présente édition, 325p.

EFOUI, Kossi, *La Polka*, Paris, Seuil, 1998, 157p.

- *La Fabrique de cérémonie*, Paris, Seuil, 2001, 251p.

DJURA, *La Saison des narcisses*, Paris, Michel Lafon, 1993, 235p.

DOUBROVSKI, Serge, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset & Pasquelle, « Poche », 1989, 543p.

FALL, Malick, *La Plaie*, Paris, Albin Michel, 1967, 252p.

FUENTES, Carlos, *La Frontera de cristal*, Madrid, Santillana, 2003 (2<sup>e</sup> éd.), 311p.

GLISSANT, Edouard, *Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1993, 519p.

GRACQ, Julien, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1989, 325p.

GUITIERREZ, Pedro Juan, *Animal tropical*, Paris, Albin Michel, pour l'édition française, traduction de Bernard Cohen, 2005, 406p.

KANE, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, préface de Vincent Monteil, 1961, 191p.

KONE Amadou, *Jusqu'au seuil de l'irréel*, Abidjan, Nouvelles Editions Ivoiriennes, (1<sup>e</sup> éd. 1996), 1997 pour la présente édition, 142p.

- *Les Frasques d'Ebinto*, Paris, Hatier, 1980 (1<sup>e</sup> éd.), « Monde noir Poche », 2002, 128p.

KOUROUMA, Ahmadou, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, « Points », 1970, 199p.

LABOU TANSI, Sony, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, « Points », 1979, 192p.

- *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, « Points », 2010, 200p.

LOTI, Pierre, *L'Inde (sans les Anglais)*, Paris, Calman-Lévy, 1920, 458p,

- *Voyages (1872-1913)*, « Les suprêmes visions de l'Orient », édition établie et présentée par Claude Martin, Paris, Robert Laffont, 1991, 1558p.

LAYE, Camara, *Dramouss*, Paris, Pocket, 1974, 245p.

LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave, *Ourania*, Paris, Gallimard, « Folio », 2007, 349p.

LEFTAH, Mohamed, *Ambre ou les métamorphoses de l'amour*, Paris, Différence, 2006, 125p.

LOPES, Henri, *Dossier classé*, Paris, Seuil, 2002, 252p.

MABANCKOU, Alain, *Verre cassé*, Paris, Seuil, « Points », 2005, 248p.

MALRAUX, André, *Espoir*, Paris, Gallimard, « poche », 1937, 590p.

MÁRQUEZ, Gabriel García, *Cien años de soledad*, texto revisado por el autor para esta edición conmemorativa, presentación de Álvaro Mutis, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Víctor García de la Concha y Claudio Guillén, notas de Pedro Luis Barcia, Juan Gustavo Cobo Borda, Gonzalo Celorio, Sergio Ramírez, Madrid, Real Academia Española, "Asociación de Academias de lengua española", 2007, 609p.

MENDOZA, Eduardo, *Sin Noticias de Gurb*, Barcelona, Seix Barral, “Biblioteca Eduardo Mendoza”, 2005, 143p.

NGAL, Georges, *Giambatista Viko ou le Viol du discours*, Paris, Hatier, 1975 (1<sup>e</sup> éd.), L’Harmattan, 2003 pour la présente édition, 127p.

NIMROD, *Les Jambes d’Alice*, Paris, Actes Sud, 2008, 141p.

OKOUMBA NKOGHE, Maurice, *La Courbe du soleil*, Libreville, Editions Udegiennes, 1993, 283p.

ONETTI, Juan Carlos, *Quand plus rien n’aura plus d’importance*, Paris, Christian Bourgois, 1994, 204p.

OWONDO, Laurent, *Au Bout du silence*, Paris, Hatier, « Monde Noir », 1985 (1<sup>e</sup> éd.), 2002 pour la présente édition, 125p.

OYONO, Ferdinand, *Une Vie de Boy*, Paris, Julliard, 1956, Pocket, 2006 pour la présente édition, 185p.

PAZ SOLDÁN, Edmundo, *Los Vivos y los muertos*, Madrid, Alfagura, 2009, 206p.

PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*. I. Du côté de chez Swann, préface d’Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, « Folio », 1988, 527p.

SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, « Folio », 1938, 382p.

SEBBAR, Leïla, *La Seine était rouge. Paris, octobre 1961*, Paris, 1999 (1<sup>e</sup> éd.), 2003 pour la présente édition, Thierry Magnier, « Babel », 105 p.

SEMBENE, Ousmane, Sembène, *Xala*, Paris, Présence Africaine, 1973, 190p.

- *Les Bouts de bois de Dieu*. Paris, Pocket, pour la présente édition, 2002, 379p.

SCHMITT, Eric-Emmanuel, *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Paris, Albin Michel, « Poche », 2003, 252p.

SOLJENITSYNE, Alexandre, *Une journée d'Ivan Denissovitch*, préface de Jean Cathala, traduit du russe par Lucie et Jean Cathala, Paris, Julliard, 1975, 189p.

TAHAN, Malba, *L'Homme qui calculait*, Paris, « Poche », 2005, 352p.

TCHAK, Sami, *Le Paradis des chiots*, Paris, Mercure de France, « Coll. Bleue », 2006, 222p.

VALDES, Zoé, *La Nada cotidiana*, Barcelona, Salamandra, 1995, 171p ; la traduction française que nous avons consultée est celle de Carmen Van Julián, *Le Néant quotidien*, Paris, Actes Sud, 1997, 163p.

VALLEJO, Fernando, *Los Días azules, México*, Santillana, 1985, 158p.

- *Le Feu secret*, Paris, traduit de l'espagnol colombien (*Fuego secreto*) par Michel Bibard, Belfond, 1998, 222p.
- *La Rambla paralela*, Bogota, Alfaguara, 2002, 152p.
- *El Desbarrancadero*, Madrid, Alfaguara, 2007, 187p.

VOLTAIRE, *Histoire de Charles XII*, préface d'Yves Lemoine, Paris, Michel de Maule, 2001, 319p.

YACINE, Kateb, *Nedjma*, Paris, Seuil, (1956 1<sup>e</sup> éd), 1996 avec la préface de Gilles Carpentier, 244p.

ZAOUI, Amin, *La Chambre de la vierge impure*, Paris, Fayard, 187p.

## 2) Théâtre

BEAUMARCHAIS, *Le Mariage de Figaro*, Paris, Poche, « Classique », Introduction, commentaire et notes de Giovanna Trisolini, 1989, 286p.

BECKETT, Samuel, *En Attendant Godot*, Paris, Minuit, 2002, 124p.

CORNEILLE, Pierre, *Le Cid*, préface, commentaires et notes par Christian Biet, Paris, Poche, 2001, 190p.

- *Horace*, préface de Jean-Pierre Miquel, commentaires et notes d'Alain Couprie, Paris, Poche, 1986, 190p.
- *Le menteur. La suite du menteur*, Paris, Gallimard, «Folio/Théâtre », 2000, édition présentée, établie et annotée par Jean Serroy, 322p.

GOETHE, Johann Wolfgang (Von), *Faust. Urfaust, Faust I, Faust II*, édition établie, présentée et annotée par Jean Lacoste et Jacques Le Rider, Paris, Bartillat, 2009, 798p.

HUGO, Victor, *Théâtre Complet, Préface de Cromwell*, préface par Roland Purnal, notices et notes par J-J Thierry et Josette Méléze, Paris, Gallimard, La Pléiade, « NRF », 1805p.

IONESCO, Eugène, *La Leçon*, édition d'Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard, « Folio Théâtre », 1994, 131p.

- *Rhinocéros*, Paris, Gallimard, (1959 1<sup>e</sup> éd.), 1999, pour la préface et le dossier, 323p.

RACINE, Jean, *Phèdre*, Paris, Gallimard, « Folio/ Classique », 1950 pour la préface de Raymond Picard, 2000 pour la présente édition, 156p.

- *Andromaque*, préfacée, annotée et commentée par Patrick Dandrey, Paris, Librairie Générale Française, « Théâtre de poche », 2001, 220p.

MOULIERE, *Dom Juan*, présentation, notes, questions et après-texte établis par Pierre Brunel, Claudia Jullien, Paris, Magnard, 2004, 174p.

### 3) Poésies

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*. Edition de 1861, texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1972 et 1996, 343p.

BRETON, André, « Union libre » in *Clair de terre*, (précédé de) *Mont piété*, (suivi de) *Le Révolver à cheveux blancs*, *L'Aire de l'eau*, préface d'Alain Jouffroy, Paris, Gallimard, 1970, 194p.

ELUARD, Paul, « La Courbe de tes yeux », in *Capital de la douleur*, Paris, Gallimard, 1988, 247p.

GOETHE, Johann Wolfgang (Von), *Le Divan*, traduction française d'Henri Lichtenberg (1950), édition préfacée et annotée par Claude David, Paris, Gallimard, « NRF », 1984 pour la présente, 245p.

MALLARME, Stéphane, « Crise du vers » in *Œuvres Complètes*, Tome 1, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1998, 1529p.

MAROT, Clément, « LXXVII Du beau Tétin » in *Œuvres Complètes V. Les Epigrammes*, édition critique par C. Mayer, Genève, Slatkine Reprint, 1999, 354p.

RIMBAUD, Arthur, « Le bateau ivre » in *Poésies*, Paris, Maxi-Livre, 2005, 219p.

RONSARD, Pierre (de), « Continuation des amours sonnet X », in *Les Amours*, chronologie, introduction, notes et glossaire par Marc Bensimon et James L. Martin, Paris, Flammarion, 1997, 447p.

#### **4) Nouvelles**

BORGES, Jorge-Luis, *El libro de arena/Le livre de sable*, Paris, Gallimard, « Folio » édition Bilingue, 1990, 285p.

DOYLE, Conan, « Un scandale en Bohême », in *Trois aventures de Sherlock Holmes*, Paris, Flammarion, 2006, 130p.

ALLENDE, Isabel, *Cuentos de Eva Luna*, annotations par Manuel Casas et Christine Casas Michel, Poche, « Lire en espagnol », 2003, 159p.

GRACQ, Julien, *La Presqu'île*, Paris, José Corti, 1970, 251p.

WABERI, Abdourahman A., « La racine des Troglodytes », in *Le Pays sans ombre*, Paris, Le Serpent à Plumes, « Motifs », 174p.

## 5) Récits

BEN JELLOUN, Tahar, *L'écrivain public*, Paris, Seuil, « Points », 1983, 197p.

*Par le feu*, Paris, Gallimard, 2010.

FARES, Nabile, *Le Miroir de Cordoue*, Paris, L'Harmattan, 1994, 141 p.

KACIMI, Mohamed, *La Confession d'Abraham*, Paris, Gallimard, « L'Arbalète », 2000, 92p.

LAÂBI, Abdellatif, *Le Livre imprévu*, Paris, La Différence, 2010, 221p.

SCHMITT, Eric-Emmanuel, *Monsieur Ibrahim et les fleurs du coran*, Paris, Albin Michel, 2001, 84p.

HUGO, Victor, *Le Dernier jour d'un condamné*, Paris, Flammarion, 2010, 185p.

## 6) Epopées

HOMERE, *Iliade*, Paris, Flammarion, présentation de Jean Métayer, traduction et notes d'Eugène Lassere, 2000, Chant VII, vers 202-244, 511p.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, VI, 47-133, éditée et présentée par Jean-Pierre Néraudau, traduction française de Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992, 621p, pp. 1193-195.

## 7) Journal

SEBBAR, Leïla, *Journal de mes Algéries en France*, Paris, Bleu autour, 2005, 159 p.

FERAOUN, Mouloud, *Journal 1955-1962*, Paris, Seuil, « Méditerranée », 1962, 347p.

## 8) Contes (et contes philosophiques)

VOLTAIRE, *L'Ingénu*, présentation, notes, après-texte d'Evelyne Amon, Paris, Magnard, 2002, 262p.

- *Candide ou l'Optimisme*, édition présentée, établie et annotée par Frédéric DELOFFRE, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, 259p.

## 9) Lettres philosophiques

MONTESQUIEU, *Les Lettres persanes*, Paris, Gallimard, 1975, « Folio », 2003 pour la présente édition, présentée, établie et annotée par Jean Starobinski, 461p.

VOLTAIRE, *Lettres philosophiques* ou *Lettres anglaises*. Dixième lettre. Sur le commerce, introduction, notes, choix de variantes et rapprochements par Raymond Naves, Paris, Garnier Frères, 1964, 305p.

## III. OUVRAGES SUR LA METHODE

MEYER, Michel, *Langage et Littérature*, Paris, PUF, « Quadrige », traduit de l'anglais par Alain LEMPEREUR et Michel MEYER, 2001, 264p.

- *Le Paysans de Paris d'Aragon*, Paris, Flammarion, « Folio », 2001, 159p.

NOLA, Bienvenu, *Le Vieux nègre et la médaille. Essai d'analyse argumentative*, Paris, L'Harmattan, « Littératures et savoirs », 2008, 256p.



#### IV. OUVRAGES SUR LA MÉDIATION

DEBRAY, Régis, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, 2000, 223p.

GUILLAUME-HOFNUNG, Michèle, *La Médiation*, Paris, PUF, « Que sais-je ? » (1<sup>e</sup> éd.1995), 2007 pour la présente édition, 127p.

STIMEC, Arnaud, *La Médiation en entreprise : faciliter le dialogue, gérer les conflits, favoriser les coopérations*, Paris, Dunod, 2004, 186p.

#### *Articles*

DELAMOTTE-LEGRAND Régine (sous la dir. de), *Les Médiations Langagières, Volume I, Des faits de langue aux discours*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2004, 421p.

- *Les Médiations langagières. Des discours aux acteurs sociaux volume II*, Rouen, Publications de l'université de Rouen, 2004, 421p.

MALELA, Buta, « Médiation médiatique et posture de l'écrivain francophone : l'exemple de Mabanckou dans le champ littéraire à Paris », in Audrey, Alvès et Maria Pourchet (sous la direction de), *Les Médiations de l'écrivain. Les conditions de la création littéraire*, Paris, L'Harmattan, « Communication et civilisation », 2011, pp. 201-225.

THONON, Marie (Sous la dir.), *Médiations et médiateurs. Communication, médias*, Paris, L'Harmattan, MEI, n° 19, 2004, 218p.

## V. OUVRAGES GENERAUX

### A. Philosophie

#### 10) Philosophie ancienne

GRENET, P.-B., *Histoire de la philosophie ancienne*, Paris, Beauchesne et ses Fils, 1960, 327p.

#### 11) Ethique, philosophie politique

HOBBS, Thomas, *Léviathan. Traité de la matière, de la forme et du pouvoir de la république ecclésiastique et civile*, introduction, traduction et notes de François Tricaud, Paris, Dalloz, « Bibliothèque Dalloz », 1999, 780p.

NIETZSCHE, Friedrich, « Le Crépuscule des idoles », in *Ainsi parlait Zarathoustra, Crépuscule des idoles, Ecce homo*, présentation par Roger-Pol Droit, Paris, Flammarion, « Le Monde de la Philosophie », 2008, 860p.

PLATON, « La République Livre VII », in *Œuvres Complètes*, dirigé par Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2008, 2204p.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, édition établie, présentée et annotée par Michel Le Guern, Paris, Gallimard, « Folio/Classique », 2007, 764p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine des fondements de l'inégalité parmi les hommes*, introduction, commentaires et notes explicatives par J.-L. Lecercle, Paris, Editions Sociales, 1971, 187p.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, 1970, Editions Nagel, 141p.

- *La Responsabilité de l'écrivain*, Paris, Verdier, 1998, 60p.

## 12) Philosophie du langage

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Introduction, traduction française et commentaire par Gilles Lane, postface de François Recanati, Paris, Seuil, 1970, 203p.

FISH, Stanley, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, traduit de l'anglais (américain) par Etienne Dobenesque, préface de Yves Citton et postface inédite de Stanley Fish, Paris, Les prairies Ordinaires, « Penser/Croiser », 2007, 138p.

SEARLE, John R, *Les Actes de langage : essai de philosophie du langage*, présentation d'Oswald Ducrot, Paris, Hermann, « Savoir », 1972, 261p.

- *Sens et expression : études de théorie des actes de langage*, traduction et préface par Joëlle Proust, Paris, Minuit, 1982, 242p.
- *L'Intentionnalité. Essai de philosophie des états mentaux*, traduit de l'américain par Claude Pichevin, Paris, Minuit, « Propositions », 1985, 340p.

SPERBER, Dan et WILSON, Deirdre, *La Pertinence. Communication et cognition*, traduit de l'anglais par Abel Gerschenfeld et Dan Sperber, Paris, Minuit, « Propositions », 1989, 396p.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 2001, 124p.

### Article

GRICE, H-Paul, « Logique et conversation », in *Communications*, n° 30, Paris, Seuil, 1979, pp. 57-72, traduction de « Logic and Conversation », 1975.

### **13) Epistémologie et philosophie du questionnement**

MEYER, Michel, *De la problématologie : philosophie, science et langage*, Paris, Mardaga, « Philosophie et Langage », 1995, 308p.

- *Questionnement et historicité*, Presses Universitaires de France, Paris, 2000, 581p.
- *Le Philosophe et les passions : esquisse d'une histoire de la nature humaine*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2007, 408p.

BACHELARD, Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1938 (1<sup>e</sup> éd.), 2004, pour la présente édition, 305p.

### **14) Herméneutique et littérature**

DENIAU, Guy, *Qu'est-ce que comprendre ?* Paris, Vrin, « Chemins philosophiques », 2008, 128p.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, traduit de l'allemand par Maurice Jacob, Paris, Gallimard, « NRF », 1988, 457p.

### **15) Esthétique et littérature**

ADORNO, Théodor W., *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, 514p.

DOGUET, Jean-Paul, *L'Art comme communication. Pour une redéfinition de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007, 266p.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987, 398p.

GLISSANT, Edouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, 241p.

MARCUSE, Herbert, *La Dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Seuil, 1979, 82p.

MECHOULAN, Eric, *Pour Une histoire esthétique de la littérature*, Paris, PUF, « L'interrogation philosophique », 2004, 292p.

MEYER, Michel, *Le Tragique et le comique : penser le théâtre et son histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2005, 350p.

NOVALIS, *Le Monde doit être romantisé*, Paris, Allia, 2002, 133p.

RANCIERE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, 145p.

TOLSTOÏ, Léon, *Qu'est-ce que l'art ?* Préface de Michel Meyer, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », (1<sup>e</sup> éd. Perrin, 1931), 2006, 218p.

### *Article*

GOODMAN, Nelson et alii, « Quand y a-t-il art ? » in *Esthétique et poétique*. Paris, Seuil, « Points », 1992, textes réunis et présentés par Gérard Genette, 247p, pp.67-82.

## **B. Rhétorique générale**

### **1. Rhétorique de l'Antiquité**

ARISTOTE, *Organon VI. Les réfutations sophistiques*, traduction nouvelle et notes par Tricot, Paris, J. Vrin, 2003, 154p.

- *Rhétorique*, Introduction de Michel MEYER et commentaire de Benoît Timmermans, Paris, Librairie Générale Française, 1991, 403p.

CICERON, *De l'invention, Livre I, 27*, texte établi et traduit par G. Zchard, Paris, Les Belles Lettres, 244p

- *Orateur. Du meilleur genre d'orateurs*, texte établi et traduit par Albert Yon, Paris, Les Belles Lettres, 2008, 196p.

QUINTILIEN, *Institution oratoire, Tome VII (Livres XII-Index)*, texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1978, 332p.

## 16) Rhétorique contemporaine

### 15-a) Rhétorique et argumentation

AMOSSY, Ruth, *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Nathan 2000 (1<sup>e</sup> éd.), Armand Colin, 2010 pour la présente édition, 256p.

BRETON, Philippe, *L'Argumentation dans la communication*, Paris, La Découverte, « Repères », 2001 (4<sup>e</sup> éd.), 121p.

LAMY, Bernard, *La Rhétorique ou l'art de parler*, présentation de Michel Meyer, édition critique établie par Benoît Timmermans, Paris, PUF, « L'interrogation philosophique », 1998, 598p.

MEYER, Michel, *La Rhétorique*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2004, 126p.

- *Qu'est-ce que l'argumentation ?* Paris, Vrin, « Chemins philosophiques », 2005, 122p.
- *Principia rhetorica. Une théorie générale de l'argumentation*, Paris, Fayard, « Ouvertures », 2008, 327p.

PERELMAN, Chaïm et OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, préface de Michel Meyer, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, « UBlire », 2008, 740p.

SCHOPENHAUER, Arthur, *L'Art d'avoir toujours raison. La dialectique éristique*, traduit de l'allemand par Dominique Miermont, Paris, Mille et une nuits, 2000, 93p.

### Articles

ANSCOMBRE, J-C et DUCROT, Oswald., « Argumentativité et informativité » in *De La Métaphysique à la rhétorique*, textes réunis par Michel MEYER, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1986, 208p.

BILLIG, Michael et alii, « Rhétorique et idéologie » in *Figures et conflits rhétoriques*, Bruxelles, édition de l'Université de Bruxelles, textes réunis par Michel Meyer et Alain Lempereur, 1990, pp. 209-225.

TIMMERMANS, Benoît et alii, « Renaissance et modernité de la rhétorique » in Meyer Michel (Dir.), *Histoire de la rhétorique. Des Grecs à nos jours*, Paris, Poche, « Biblio Essais », 1999, pp. 83-286.

### 15-b) Rhétorique et littérature

VALLEJO, Fernando, *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, México, Fondo de Cultura Económica, « Lengua y Estudios Literarios », 1983, 546p.

### Articles

BREMOND, Claude et alii, « Le rôle d'influenceur », in *Communications*, 16. *Recherches rhétoriques*, Paris, Seuil, « Essais », 1994, pp. 88-101.

SIESS Jürgen et alii, « La Religieuse en quête d'auditoire. Plaidoyer et représentation de soi chez Diderot », in *Écriture de soi et argumentation. Rhétorique et modèles d'autoreprésentation* : Actes du colloque de l'université de Tel-Aviv (3-5mai 1998), organisé par Université de Caen Basse-Normandie, Centre de Recherche « Textes/Histoire/Langage » et Université de Tel-Aviv, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, pp. 99-112, sous la direction de Nadine Kuperty-Tsur.

BARTHES, Roland et alii, « L'ancienne rhétorique. Aide mémoire », in *Communications*, 16. *Recherches rhétoriques*, Paris, Seuil, « Essais », 1994, pp. 254-340.

## 2. Poétiques

### 16-a) Poétiques classiques

ARISTOTE, *Poétique. Bilingue*, Paris, Belles Lettres, « Classiques en poche », traduction, introduction et notes de Barbara Gernez, 2002, 141p.

BOILEAU, Nicolas, « Chant premier » in *Art poétique*, Paris, 1972.

### 16-b) Poétiques du récit

BREMOND, Claude *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, « Poétique », 349p.

GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, « Points », 1976, 267p.

- *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, 285p.
- *Fiction et diction. Précédé de Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 2004, 236p.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977, 247p.

HAMON, Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, « Hachette Université », 1994, 247p.

LITS, Marc, *Le Roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Édition du C.É.F.A.L, « Paralittératures », 1993, 214p.

PATRON, Sylvie, *Le Narrateur. Introduction à une théorie narrative*, Paris, Armand Colin, Coll. « U Lettres », 2009, 350p.



PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, « Points/ Essais », 1970, 254p.

ROBIN-SULEIMAN, Susan, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, « Ecritures », 1983, 314p.

TADIE, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1994, 206p.

TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris, Seuil, 1968, 113p.  
- *Poétique de la prose, suivi de les recherches sur le récit*, Paris, Seuil, « Points », 1971 (1<sup>e</sup> éd.), 1978 pour la présente édition, 189p.

#### *Article*

BREMOND, Claude, « La logique des possibles narratifs », in *Communications*, n°8, Paris, Seuil, « Points », 1981, pp. 66-82.

MONCOND'HUY, Dominique et SCEPI, Henri (Dir.) « Avant-propos », in *Les Genres de travers. Littérature et transgénéricité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », n°82, 2008, 369p.

#### **Poétiques autobiographiques**

DIDIER, Béatrice, *Le Journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures modernes », 1976 (1<sup>e</sup> éd.), 2002 pour la présente édition (3<sup>e</sup> éd.), 205p.

GRELL, Isabelle, *Genèse et autofiction*, Louvain-La-Neuve, Bruylant-Academia, 2007, 262p.

GUSDORF, Georges, *Lignes de vie 1. Les Ecritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, 430p.

#### *Article*

MONTANDON, Alain et alii, « En guise d'introduction. De soi à soi : les métamorphoses du temps. » in *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Littératures », 2004, pp. 7-27.

## 17) Poétiques comparatistes

BALLESTRA-PUECH, Sylvie, *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Droz, 2006, 462p.

BOURGET, Carine, *Coran et tradition islamique dans la littérature maghrébine*, Paris, Karthala, « Lettres du Sud », 2002, 190p.

BRUNEL, Pierre, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti, 2004, 257p.

LOUVEL, Liliane, *Le Tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, 291p.

PAGEAUX, Daniel-Henri, *L'œil en main. Pour une poétique de la médiation*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Asie, 2009, 192p.

- *Le Séminaire de 'AIN CHAIM. Une introduction à la littérature comparée*, Paris, L'Harmattan, 2008, 190p.

### Articles

DE FREITAS, Maria Teresa et alii, « Roman et reportage chez André Malraux » in *Littérature et reportage*, actes du colloque international de Limoges, 26-28 avril 2000, Myriam Boucharenc et Joëlle Deluche (dir.), PULIM, 2001, 367p.

GARNIER, Xaxier, « La littérature et son espace de vie », in Xavier Garnier et Pierre Zobermann, *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Paris, Presses Universitaires de Vincenne, 2006, 206p.

GODEAU, Florence et alii, « La décadence démythifiée. Critique du décadentisme fin-de-siècle chez Thomas Mann et Robert Musil » in *Mythes de la décadence*, sous la direction d'Alain Montandon, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2001, pp. 271-280.

RIESZ, Janòs, « L'Utopie pédagogique dans Saint Monsieur Baly (1973) de William Sassine. », in *Littératures francophones et Utopies*, textes réunis par Papa Samba DIOP, Die, Couleurs locales, 2006, pp. 97-106.

### **18) Poétiques de la traduction**

NORD, Christine, *La Traduction une activité ciblée. Introduction aux approches fonctionnalistes*, traduit de l'anglais par Beverly Adab, Artois, Presses Université, « Traductologie », 2008, 184p.

REISS, Katharina, *La Critique de la traduction, ses possibilités et ses limites*, traduit de l'allemand par Catherine Bocquet, Artois, Presses Université, « Traductologie », 2002, 166p.

### **19) Poétiques de la réception**

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduction française de Daria Olivier, Paris, Gallimard, « Tel », (1975 1<sup>e</sup> éd.), 1978, 488p.

JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard et préfacé par Jean Starobinski, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, 335p.

JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, « Ecriture », 2001, 171p.

- *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, « Ecriture », 1992, 271p.

## **C. Théories du langage et littérature**

### **20) Linguistique Générale**

SAUSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally et Albert Sechehaye, avec la collaboration de Albert Riedlinger ; édition critique préparée par Tullio de Mauro ; postface de Louis-Jean Calvet, Paris, Payot, « Grande bibliothèque », 1985, 520p.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale. Les fondations du langage*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, « Double », 1963, 259p.

### **Linguistique du texte et du discours**

ADAM, Jean Michel et PETITJEAN, André, *Le Texte descriptif : poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, « Fac. Linguistique », 1989, 239p.

GUILBERT, Thierry, *Le Discours idéologique ou la force de l'évidence*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », 2007, 271p.

REY-DEBOVE, Josette, *Le Métalangage. Etude linguistique du discours sur le langage*, Paris, Le Robert (1978 1 e éd.), Armand Colin, 1997 pour la présente édition, 401p.

### *Article*

GROSSMANN, Francis et RINCK, Fanny, « La surénonciation comme norme du genre : l'exemple de l'article de recherche et du dictionnaire linguistique » in *Effacement énonciatif et discours rapportés*, revue trimestrielle 156, décembre 2004, pp. 34-50.

## **21) Sémiologie et sémiotique générales**

### **- Sémiologie**

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, « Points », 1957, 235p.

- *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Le Seuil, « Cahiers du Cinéma Gallimard », 1981, 192p.
- *Leçon*, Paris, Seuil, « Points », 1989, 46p.

### **- Sémiotique générale**

ECO, Umberto, *Lector in fabula*. Paris, Grasset et Fasquelle « Poche Essais », pour la traduction française, 1985, 315p.

- *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, 1992, 413p.

GREIMAS, A. J., *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Larousse, « Langue et langage », 1966, 262p.

*Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, 314p.

*Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983, 246p.

KLINKENBERG, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck Université, 1996, 389p.

PEIRCE, Charles S., *Ecrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1978, 263p.

## **22) Sémiotique et rhétorique**

### *Articles*

FONTANILLE, Jacques et alii, « La dimension rhétorique du discours : les valeurs en jeu » in *Figures de la figure. Sémiotique et rhétorique générale*, Paris, PULIM, 2008, pp.16-35, (Sous la dir.) Sémir Badir et Jean-Marie Klinkenberg.

KLINKENBERG, Jean-Marie, « Le rhétorique dans le sémiotique : la composante créative du système » in *Figures de la figure. Sémiotique et rhétorique générale*, Paris, PULIM, 2008, pp. 35-56. (Sous la dir.) Sémir Badir et Jean-Marie Klinkenberg.

## **23) Sémiotique littéraire**

BERTRAND, Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000, p. 98.

GREIMAS, Algirdas Julien, *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987, 99p.

## Articles

BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits » in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp. 7-57, (sous la dir.) Gérard Genette et Tzvetan Todorov.

HAMON, Philippe et alii, « Statut sémiologique du personnage » in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, « Essais », 1977, pp. 115-180, (Sous la dir.) Gérard Genette et Tzvetan Todorov.

### 24) Stylistique

BACRY, Patrick, *Les Figures de style*, Paris, Belin, 1992, 335p.

BONHOMME, Marc, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion, 2005, 284p.

DU MARSAIS, *Des Tropes ou des différents sens*, présentation, notes et traductions de Françoise Douay-Soublin, Paris, Flammarion, « Critiques », 1988, 442p.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, « Champs Classiques », 2009, 505p.

GARDE-TAMINE, Joëlle, *La stylistique*, Paris, Armand Colin/VUF, « Cours Lettres », 2001, 207p.

### 25) Sémiostylistique

MOLINIE, Georges, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, 288p.

TONYÈ, Alphonse, *Sémiostylistique. Approche du roman épistolaire*, Berlin/Bruxelles, Peter Lang, « Publications Universitaires Européennes », Peter Lang, 2008, 189p.

## 26) Pragmatique

DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, 237p.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, « U-Linguistique », 1998 (2<sup>e</sup> éd.), 404p.

- *Le discours en interaction*, Paris, Armand Colin, « U. Lettres-Linguistique », 2005, 365p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, 196p.

### *Articles*

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline et alii, « La non-coïncidence interlocutive et ses reflets méta-énonciatifs » in *L'Interaction communicative*, Alain Berrondonner, Alain et Herman Perret (dir.), Paris, Peter Lang, 1990.

MAINGUENEAU, Dominique, « Mode de généricité et compétence générique », in *Le Savoir des genres*, Paris, Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », n° 79, 2006, pp. 57-71.

## **D. Littérature et sciences sociales**

### **27) Littérature et socio-anthropologie**

DURAND, Gilbert, *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, « Optiques Philosophie », 1994, 79p.

- *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969 (1<sup>e</sup> éd), Dunod, 1992, pour la présente édition, 536p.

GAUDEZ, Florent, *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire. Approche sociologique du texte-acteur chez Julio Cortázar*, préface de Bruno Péquignot, Paris, L'Harmattan, « Logiques Sociales », 211p.

GIRARD, René, *Vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, Hachette Littératures, 2008, pour la présente édition, 351p.

- *Le Bouc émissaire*, Paris, Librairie Générale Française, 1986, 313p.

GARCÍA MENDEZ, Javier, *El Ser social del texto literario*, prólogo de Françoise Pérus, Querétaro, México, Universidad Autónoma de Querétaro, "literatura. Serie humanidades", 1985, 250p.

DIOP, Papa Samba, *Archéologie littéraire du roman sénégalais. Ecriture romanesque et cultures régionales au Sénégal (Des origines à 1992), t. 1 : De la lettre à l'allusion*, Frankfurt, Iko-Verlag Für Interkulturelle kommunikation, 1995, 477p.

## **28) Sociologie des médias et de la culture**

### *Article*

MAIGRET, Eric et MACE, Eric (Dir.) *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, « Médiacultures », 2005, 186p.

## **29) Histoire**

De CERTEAU, M, *L'Invention de quotidien*, Paris, Gallimard, « Folio », 1990, 415p.

DIOUF, Mamadou, *Histoire du Sénégal*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, 250p.

DUCOUDRAY, Emile, *El Hadj Omar Tall, le prophète armé*, Abidjan, Nouvelles Editions Africaines, 1983, 185p.



HENRIET, Eric-B., *Histoire revisitée. Panorama de l'uchronie sous toutes ses formes*, Amiens, Encrage, « Interface », 1999, 222p.

### *Articles*

MBEMBE Achille, « Ecrire l'Afrique à partir d'une faille », in *Politique africaine. Intellectuels africains*, n°51 octobre 1993, pp. 69-97.

NORA, Pierre (Dir.), « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux », in *Les Lieux de mémoire*, I. *La République*, Paris, Gallimard, 1997, 1642p.

## **VI. THEORIE ET CRITIQUE LITTERAIRES**

### **Théories littéraires**

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, « Essais », (1953 1<sup>e</sup> éd.), 1972 pour la présente édition, 187p.

BESSIERE, Jean, *La Littérature et sa rhétorique*, Paris, PUF, « L'interrogation philosophique », 1999, 238p.

- *Principes de la théorie littéraire*, Paris, PUF, « L'interrogation philosophique », 2005, 268p.

- *Le Roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, PUF, 2010, 259p.

CHLOVSKI, Victor, *L'Art comme procédé*, traduit du russe et annoté par Régis Gayraud, Paris, Allia, 2008, 62p.

CLEMENT, Bruno, *Le Récit de la méthode*, Paris, Seuil, « Poétique », 2005, 271p.

COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, « Philosophie générale », 1979, 414p.

DENIS, Benoît, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, « Essais », 2000, 320p.

GÓMEZ REDONDO, Fernando, *El Lenguaje literario. Teoría y práctica*, Madrid, EDAF S. A., 1994, 336p.

HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, « Hachette université », 1996, 159p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, Paris, Belin, 187p.

MARGHESCOU, Mircea, *Le Concept de littérarité*, Paris, Kimé, 2009, 178p.

NGANANG, Patrice, *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, Homnisphères, 2007, 313p.

RANCIERE, Jacques, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, « Pluriel », 1998, 190p,

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1948, 2008 pour la préface d'Arlette Elkaim-Sartre, 319p.

### **Critique littéraire**

BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, 167p.

- *Essais critiques*, Paris, Seuil, « Points Essais», 1964, 276p.
- *Critique et vérité*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1966, 79p.

BLANCHOT, Maurice, *La part du feu*, Paris, Gallimard, « NRF », 1949, 331p.

- *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1980, 220p.

DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, 187p.

DEMONT, Pierre et LEBEAU, Anne, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Hachette, « Poche », 1996, 253p.

DUBOIS, Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, Armand Colin, « Le texte à l'œuvre », 2005, 235p.

ELBAZ, Robert, *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 1996, 117p.

ENO BELINGA, Samuel-Martin, *Comprendre la littérature orale africaine*, Paris, Saint-Paul, « Les Classiques africains », 1978, 143p.

GRACQ, Julien, *En Lisant en écrivain*, Paris, José Corti, 1980, 302p.

- *Lettrines*, Paris, José Corti, 1967, 251p.

KASTELOOT, Lilyan et DIENG, Bassirou, *Du Tieddo au Talibé. Contes et mythes wolof II*. Paris, Présence Africaine, 1989, 204p.

MARTIN, Jean-Pierre, *Eloge de l'apostat. Essai sur la vita nova*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2010, 289p.

MEYER, Michel, *Eric-Emmanuel Schmitt, ou les identités bouleversées*, Paris, Albin Michel, « Essais », 2004, 157p.

PICARD, Raymond, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, J-J. Pauvert, 1965, 158p.

SAIGH BOUSTA, Rachida, *Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun*, Casablanca, Afrique Orient, « Ecritures maghrébines », 1999 (2<sup>e</sup> éd. Revue et corrigée), 190p.

SÁNCHEZ FERRER, José Luis, *El Realismo mágico en la novela hispanoamericana*, Madrid, Anaya, « Biblioteca Básica de Literatura », 1990, 96p.

SARTRE, Jean-Paul, *Situation, I. Essais critiques*, Paris, Gallimard, « NRF », 1947, 309p.

*Baudelaire*, précédé d'une note de Michel Leiris, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1988 pour la présente édition, 184p.

SOB, Jean, *L'impératif romanesque*, Paris, A3, 2007, 250p.

VARGAS LLOSA, Mario, *Literatura y política*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, "Cátedra Alfonso Reyes", 2003, 103p.

#### *Article*

BELHABIB, Assia (dir.), « La spiritualité au regard de l'altérité dans le roman marocain de langue française », in *Littérature & Altérité*, Rabat, Okad, 2009, pp. 97-114.

## **VII. DROIT**

GUYON, Yves, *L'Arbitrage*, Paris, Economica, « Droit Poche », 1995, 111p.

#### *Article*

CARIO, Robert (dir.), « Potentialités et ambiguïtés de la médiation pénale. Entre Athéna et Thémis », in *La Médiation pénale. Entre répression et réparation*, Paris, L'Harmattan, « Logiques Juridiques », Science Criminelle, 1997, pp. 11-29.

## VIII. MONOGRAPHIES

AGNÈS, Yves, *Manuel de journalisme*, préface Loïc Hervouet, Paris, La Découverte, « Grands Repères », 2008, 473p.

AMMAR, Alain, *SARTRE, passions cubaines*, Paris, Robert Laffont, 2011, 236p.

CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1951, 384p.

- « Avant-propos », in *Essais*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, pp. 892-893.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, « Critique », 1980, 645p.

DIOP, Boubacar Boris, *L'Afrique au-delà du miroir*, Paris, Philippe Rey, 2007, 215p.

FOUCAULT, Michel, « Les Hétérotopies » in *Le Corps utopique suivi de Les hétérotopies*, Paris, Lignes, postface de Daniel Defert, 2009, 61p.

GERMÁN GUZMÁN, Campos, *La Violencia en Colombia: Parte descriptiva*, Cali, Progreso, 1968, 509p.

GREGOIRE, L'Abbé, « De la littérature des Nègres ou recherches sur leurs facultés intellectuelles, leurs qualités morales et leur littérature ; suivie des notices sur la vie et les ouvrages des Nègres qui se sont distingués dans les sciences, les lettres et les arts », in *Écrits sur Les Noirs t. 1. 1789-1808*, présentation de Rita Hermont-Belot avec la collaboration de Roger Little, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 102-229.

KACEM, Abdelaziz, *Culture arabe/Culture française. La parenté reniée*, Paris, L'Harmattan, 2002, 223p.

SOLJENITSYNE, Alexandre, *L'Archipel du Goulag. 1918-1956 : essai d'investigation littéraire*, Paris, Seuil, 1976, 468p.

TODOROV, Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2004, 61p.

MARTIN-LAGARDETTE, Jean-Luc, *Le Guide de l'écriture journalistique*, Paris, Syros, 1984 (1<sup>e</sup> éd.), La découverte, 2009 pour la présente édition, 255p.

MATTIUSI, Laurent, *Fictions de l'ipséité. Essai sur l'invention narrative de soi*, Genève, Droz, 2002, 340p.

VILLANUEVA MARTÍNEZ, Orlando, *Guerrilleros y bandidos: alias y apodos de violencia en Colombia*, Universidad Distrital francisco José de Caldas, "Textos Universitarios", 2007, 334p.

## **IX. THESES**

BENEUS-FRECHARD, Céline, *Médiation esthétique du texte [Ressource électronique] : la modernité de la pensée du texte par l'introduction d'une problématique de la communication dans la réflexion sur l'expérience poétique, conçue comme expérience de la communication*, 281p. Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, soutenue à l'Université Lumière de Lyon 2, en 2004, sous la direction de Bernard Lamizet.

BUKHARDT-MATHIS, Geneviève, *Pensée pratique, pensée complexe : la formation des professeurs de lettres par le mémoire professionnel*, 306p. Thèse de doctorat en Sciences de l'éducation, soutenue à l'Université de Bordeaux 2, 2000, sous la direction de par La Borderie René.

CLAUZART, Philippe, *Médiation grammaticale en école élémentaire : éléments de compréhension de l'activité enseignante*, 297p. Thèse de doctorat en Sciences de l'éducation, présentée et soutenue au CNAM le 22 mai 2008, sous la direction de Pierre Pastre.

FRADET-LE COZ, Marie-Françoise, *La construction de la fiction dans l'écriture de textes narratifs à visée littéraire à l'entrée au collège : quand le dialogue pédagogique interfère avec le dialogue intérieur chez les jeunes scripteurs*, 1112p. Thèse de doctorat en Sciences du langage, présentée et soutenue à l'Université Paris-Est- Créteil, le 26 septembre 2009, sous la direction de Marie-Emmanuelle Plagnol-Dieval et Sylvie Plane.

KAZI TANI, Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française. Au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb)*, 332p. Thèse de doctorat en Littérature Francophone et Comparées, soutenue à l'Université Paris Nord, en 1994, sous la direction de Charles Bonn.

SOUMAGNAC, Karel, *La littérature de jeunesse en ligne [Ressource électronique] : médiation et pratiques médiatiques*, 396p. Thèse de doctorat en science de l'Information et de la communication, présentée et soutenue à l'Université Charles de Gaulle Lille 3, le 6 novembre 2006, sous la direction de Madame Elisabeth Fichez.

STELLIO, Antonio, *Maîtrise du devenir, médiation et permanence de la création dans « A la recherche du temps perdu » de Marcel Proust*, 379p. Thèse de doctorat en littérature française, présentée et soutenue à l'Université Marc Bloch Strasbourg 2, 28 novembre 2008, sous la direction de Luc Fraisse.

## **X. DICTIONNAIRES SPECIALISES**

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (Dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, (2002, 1<sup>e</sup> éd.), « Quadrige », 2010, 806p.

DUBOIS, Jean et alii, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, « Expression », 1999, 514p.

CORROY, Laurence et GONNET, Jacques (Dir.) *Dictionnaire d'initiation à l'info-com*, Paris, Vuibert (2<sup>e</sup> éd.), 2008, 351p.

LAMIZET, Bernard et SILEM, Ahmed, *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*, Paris, Ellipses, 1997, 592p.

MARCHESE Angelo et FORRADELLAS, Joaquín Forradellas (dir.), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986, 446p.

MOLINIE, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1992, 351p.

Pomiès, Olivier, *Dictionnaire de l'arbitrage*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Didact Droit », 2011, 207p.

RICHARD, Renaud (Coordinador), *Diccionario de hispanoamericanismos. No recogidos por La Real Academia (formas homónimas, polisémicas y otras derivaciones morfosemánticas)*, Madrid, Cátedra, “Lingüística” (1a éd. 1997), tercera edición puesta al día y aumentada, 2006, 600p.

## **XI. Documents électroniques**

### **30) Interviews**

#### **- Fernando Vallejo:**

Entretien avec Francisco Villena Garrido de The Ohio State University, « La sinceridad puede ser demoledora », [www.lehman.edu/ciberletras/v13/villenagarrido.htm](http://www.lehman.edu/ciberletras/v13/villenagarrido.htm)

*Entretien avec terra Magazine :*

<http://www.co.terra.com/terramagazine/interna/0,,OI1679168-EI9838,00.html>

#### **- Tahar Ben Jelloun**



GONTARD, Marc, « Identité métisses. Entretien avec Tahar Ben Jelloun », in *Le Maghreb littéraire Revue canadienne des littératures maghrebines*, vol IX, n° 17, Toronto, éd. La Source, 2005, pp. 115-127.

### **31) Revue électronique**

SOUMAGNAC, Karel, « La construction de la médiation littéraire sur internet : vers un changement de paradigme des pratiques d'écriture », *Etudes de communication*[en ligne], 31, 2008, mis en ligne le 01 décembre 2010. URL : <http://edc.revues.org/index796.html>, éditeur : Groupe d'Etudes et de Recherche Interdisciplinaire en Information et communication de l'Université Lille 3. <http://edc.revues.org> / <http://www.revue.org> . Consulté le 07 avril 2011.

*Article en ligne sur Soliman Angelo:*

[http://www.bpb.de/themen/G67MG5,0,Angelo\\_Soliman\\_und\\_seine\\_Freunde\\_im\\_Adel\\_und\\_in\\_der\\_geistigen\\_Elite.html](http://www.bpb.de/themen/G67MG5,0,Angelo_Soliman_und_seine_Freunde_im_Adel_und_in_der_geistigen_Elite.html), publié le 30 juillet 2004, consulté le 18 décembre 2010.

## **XII. Document audio-visuel**

**DVD :**

*La Vierge des Tueurs*, réalisateur Barbet SCHROEDER, langue espagnol et français, sous-titre français, publié en 2001, durée 94 min.

## **XIII. Ouvrages à caractère religieux**

*Bible d'étude, version Louis Segond 1910 avec guide thématique, guide d'étude biblique, notes explicatives, plan de lecture de la Bible et concordance*, traduite sur les textes originaux hébreux et grec, La Ligue Biblique, 2005, 1304p.

SAINT-THOMAS d'Aquin, *Somme théologique*, Adamant Media Corporation, « Elibron Classic », Tome 1, 2001, 656p.

SCHUON, Frithjof, *Le Soufisme, voile et quintessence*, traduction de Frédéric Eugène Illouz, préface de James S. Cutsinger, avant-propos de Seyyed Hossein Nasr, Paris, Dervy-livres, 1980, Dervy, 2007 pour la présente édition, 221p.

BRONX, Humberto, *La Vida del Padre Ramón Arcila*, Medellín, Copiyepes, 1985, 92p.

## INDEX

---

## A. INDEX DES NOMS

### A

ACHEBE, Chinua ..... 169, 318  
 ADAM, Jean-Michel ..... 116, 117, 118, 339  
 ADIAFFI, Jean-Marie ..... 169, 170, 318  
 ADORNO, Theodor W ..... 95  
 AGNÈS, Yves ..... 250, 251, 348  
 ALLENDE, Isabel ..... 96  
 AMMAR, Alain ..... 275, 348  
 AMOSSY, Ruth ..... 27, 122, 333  
 ANAXIMANDRE ..... 293  
 ANAXIMENE ..... 293  
 ANGELO, Solimaan ..... 108  
 ANSCOMBRE, J-C ..... 142, 334  
 Arcila Ramírez, Ramón ..... 101  
 ARISTOTE ..... 25, 124, 134, 135, 158, 213, 222, 234, 258,  
 293, 296, 309, 312  
 AUSTIN, John Langshaw ..... 267, 296, 330  
 AUTHIER-REVUZ, Jacqueline ..... 121, 342

### B

BACHELARD, Gaston ..... 24, 265, 331  
 BAKHTINE, Mikhaïl ..... 142, 312, 338  
 BALLESTRA-PUECH, Sylvie ..... 259, 337  
 BARTHES, Roland ..... 116, 141, 188, 211, 227, 277, 278,  
 279, 280, 281, 282, 283, 296, 298, 310, 313, 335, 339,  
 341, 344, 345  
 202, 203, 212  
 BATAILLE, Georges ..... 280  
 BAUDELAIRE, Charles ..... 115, 273, 274, 275, 301, 324,  
 347  
 BEAUMARCHAIS ..... 275, 323  
 BECKETT, Samuel ..... 188, 324  
 BELHABIB, Assia ..... 205, 347  
 BEN JELLOUN, Tahar ... 1, 2, 6, 8, 13, 30, 31, 32, 33, 35,  
 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50,  
 51, 52, 53, 91, 103, 104, 105, 106, 111, 123, 124, 126,  
 127, 128, 129, 130, 131, 138, 149, 150, 154, 156, 165,  
 167, 171, 172, 179, 191, 197, 198, 199, 200, 201, 202,  
 203, 204, 205, 213, 217, 228, 229, 230, 231, 232, 233,  
 235, 238, 241, 243, 246, 247, 248, 258, 259, 279, 295,  
 300, 314, 315, 316, 318, 326, 346, 347, 351, 352  
 BENEUS-FRECHARD, Céline ..... 18  
 BERGEN, Véronique ..... 137, 298, 318  
 BERNARD, Darras ..... 263  
 BERTRAND, Denis ..... 173, 246, 325, 340  
 BESSIERE, Jean ..... 297, 298, 299, 344  
 BESSORA, Sandrine ..... 177, 184, 319  
 BETI, Mongo ..... 71, 225, 269, 319  
 BIBARD, Michel ..... 21, 22, 67, 68, 255, 323  
 BILLIG, Michael ..... 288  
 BLANCHOT, Maurice ..... 277, 284, 298, 345  
 BOILEAU, Nicolas ..... 267, 335  
 BONHOMME, Marc ..... 124, 125, 341  
 BORGES, Jorge Luis ..... 96, 269, 270, 273, 282  
 BOSCO, Saint Jean ..... 101  
 BOTO, Eza ..... 71, 319  
 BOURGET, Carine ..... 205, 337  
 BREMOND, Claude ..... 141, 296, 297  
 BRETON, André ..... 242, 325

BRETON, Philippe ..... 258, 333  
 BRONX, Humberto ..... 101, 353  
 BRUNEL, Pierre ..... 190, 191, 337  
 BUKHARDT-MATHIS, Geneviève ..... 18, 349

### C

CABALLERO, Antonio ..... 99, 319  
 CALVINO, Italo ..... 110, 319  
 CAMUS, Albert .. 161, 206, 209, 251, 252, 279, 280, 319,  
 348  
 CARIO, Robert ..... 310, 347  
 CERVANTES, Miguel (de) ..... 184, 185, 301, 319  
 CHAFIK, Nadia ..... 53  
 CHATEAUBRIAND, René ..... 81, 319  
 CHLOVSKI, Victor ..... 116, 344  
 CHRISTIE, Agatha ..... 152  
 CICERON ..... 296, 332  
 CLAUZART, Philippe ..... 19, 349  
 CLEMENT, Bruno ..... 313, 344  
 COMPAGNON, Antoine ..... 205, 249, 322, 344  
 CORNEILLE, Pierre ..... 135, 187, 188, 324  
 CORROY, Laurence ..... 14

### D

DALLENBACH, Lucien ..... 176  
 DARRAS, Bernard ..... 213, 263, 289  
 DE CERTEAU, Michel ..... 88  
 DE FREITAS, Maria Teresa ..... 252, 337  
 DEBRAY, Régis ..... 17, 328  
 DELAMOTTE-LEGRAND, Régine ..... 20, 328  
 DELEUZE, Gilles ..... 176, 185, 346, 348  
 DEMONT, Pierre ..... 158, 346  
 DENIAU, Guy ..... 288  
 DENIS, Benoît ..... 280, 345  
 DIDIER, Béatrice ..... 230, 336  
 DIENG, Bassirou ..... 87, 346  
 DIOP, Boubacar Boris 1, 2, 13, 30, 77, 78, 80, 81, 82, 83,  
 84, 85, 86, 88, 89, 91, 106, 107, 109, 110, 111, 135,  
 136, 137, 138, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 162,  
 175, 177, 180, 181, 182, 183, 184, 192, 205, 206, 208,  
 209, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 218, 221, 222, 223,  
 225, 226, 227, 229, 248, 258, 259, 295, 308, 315, 320  
 DIOP, Papa Samba ..... 3, 100, 103, 166, 168  
 DIOUF, Mamadou ..... 206, 343  
 DJURA ..... 34, 53, 200, 320  
 DOGUET, Jean-Paul ..... 301  
 DONGALA, Emmanuel ..... 115, 320  
 DOS PASSOS, John ..... 96  
 DOUBROVSKI, Serge ..... 249, 250, 320  
 DOYLE, Conan ..... 152, 325  
 DU MARSAIS ..... 281, 341  
 DUBOIS, Jacques ..... 219, 223, 224  
 DUBOIS, Jean ..... 227  
 DUCOUDRAY, Emile ..... 183, 343  
 DUCROT, Oswald ..... 142, 196, 287, 334, 342  
 DURAND, Gilbert ..... 191, 342

**E**

ECO, Umberto..... 104, 154, 339  
 EFOUI, Kossi..... 184, 185, 210, 211, 212, 299, 320  
 ELBAZ, Robert ..... 247, 346  
 ELUARD, Paul ..... 242, 325  
 ENO BELINGA, Samuel Martin..... 13

**F**

FALL, Malick ..... 167, 168, 320  
 FARES, Nabile..... 247, 326  
 FERAOUN, Mouloud ..... 230, 327  
 FISH, Stanley ..... 268, 330  
 FONTANILLE, Jacques..... 114, 310  
 FOUCAULT, Michel ..... 102, 110, 310, 348  
 FRADET-LE COZ, Marie-Françoise ..... 19, 350  
 FUENTES, Carlos..... 100, 320

**G**

GARNIER, Xavier ..... 308, 309, 327, 337  
 GAUDEZ, Florent ..... 16  
 GENETTE, Gérard..... 118, 138, 144, 249, 277, 296, 310,  
 332, 335, 341  
 GIRARD, René ..... 141, 142, 158  
 GLISSANT, Edouard ..... 176, 177, 320, 331  
 GODEAU, Florence ..... 193, 337  
 GOETHE, Johann Wolfgang (Von) ... 228, 291, 309, 324,  
 325  
 GOMEZ REDONDO, Fernando ..... 121  
 GONNET, Jacques ..... 14  
 GONTARD, Marc ..... 204, 352  
 GOODMAN, Nelson..... 277, 332  
 GRACQ, Julien ..... 170, 182, 227, 305  
 GREGOIRE, L'Abbé ..... 108, 348  
 GREIMAS, Algirdas Julien..... 141, 173, 310, 340  
 GRELL, Isabelle..... 250, 336  
 GRENET, P.-B..... 293, 329  
 GRICE, H-Paul ..... 261, 290, 293, 294, 330  
 GROSSMANN, Francis ..... 255, 256, 339  
 GUATTARI, Félix ..... 176, 348  
 GUILBERT, Thierry ..... 258, 339  
 GUILLAUME-HOFNUNG, Michèle ..... 15, 16  
 GUSDORF, Georges ..... 233  
 GUTIERREZ, Pedro Juan ..... 145, 156, 250  
 GUYON, Yves ..... 16, 347  
 GUZMÁN CAMPOS, Germán ..... 101, 348

**H**

HAMON, Philippe ..... 108, 117, 141, 335, 341, 345  
 HENRIET, Eric-B ..... 224, 225, 344  
 HERACLITE..... 293  
 HOBBS, Thomas ..... 73, 74, 329  
 HOMERE..... 112  
 HUGO, Victor..... 253, 274, 324, 326

**I**

IONESCO, Eugène..... 279, 303, 324

**J**

JAKOBSON, Roman ..... 25, 281, 339  
 JAUSS, Hans-Robert ..... 284, 289, 290, 301, 338  
 JOUVE, Vincent ..... 146, 163, 338  
 JOYCE, James ..... 96

**K**

KACEM, Abdelaziz ..... 309, 348  
 KACIMI, Mohamed..... 247  
 KAFKA, Franz..... 96  
 KANE, Cheikh Hamidou ..... 167, 170, 178, 301, 320  
 KASTELOOT, Lilyan..... 87, 346  
 KAZI TANI, Nora-Alexandra..... 211, 350  
 KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine.. 26, 302, 311, 342  
 KLINKENBERG, Jean-Marie ..... 114, 263, 289, 340  
 KONE, Amadou..... 166, 167, 299, 320  
 KOUROUMA, Ahmadou ..... 169, 321

**L**

LAÂBI, Abdellatif ..... 258, 326  
 LAMIZET Bernard ..... 16, 18, 349  
 LAMY, Bernard..... 314, 333  
 LAYE, Camara ..... 275, 321  
 LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave..... 110, 321  
 LEBEAU, Anne ..... 158, 346  
 LEFTAH, Mohamed ..... 202, 321  
 LEROUX, Gaston ..... 152  
 LITS, Marc ..... 220, 335  
 LOPES, Henri ..... 210, 254, 321  
 LOTI, Pierre..... 253, 254, 321  
 LOUVEL, Liliane ..... 213, 226, 337

**M**

MABANCKOU, Alain ..... 20, 102, 321, 328  
 MACE, Eric ..... 307, 343  
 MAIGRET, Eric..... 152, 307  
 MAINGUENEAU, Dominique... 222, 229, 286, 342, 345  
 MALELA, Buata ..... 20  
 MALLARME, Stéphane ..... 246, 273, 313, 325  
 MALRAUX, André ..... 252, 321, 337  
 MANN, Thomas ..... 96, 193, 337  
 MARCUSE, Herbert ..... 280, 332  
 MARGHESCOU, Mircea ..... 280, 345  
 MAROT, Clément ..... 242  
 MARQUEZ, Gabriel García .. 99, 194, 252, 269, 270, 321  
 MARTIN, Jean-Pierre..... 166, 346  
 MARTIN-LAGARDETTE, Jean-Luc..... 256, 349  
 MATTIUSSI, Laurent..... 205, 349  
 MBEMBE, Achille ..... 85, 344  
 MECHOULAN, Eric ..... 300, 332  
 MENDEZ, García Javier..... 96  
 MENDOZA, Eduardo ..... 322  
 MEYER, Michel 23, 24, 25, 26, 27, 91, 93, 106, 110, 116,  
 123, 124, 142, 145, 159, 161, 162, 171, 174, 273, 288,  
 310, 311, 312, 313, 327, 332, 333, 334  
 MOLIERE..... 116  
 MOLINIE, Georges ..... 112, 238, 284, 285, 310  
 MONCOND'HUY, Dominique ..... 213, 231, 336  
 MONTANDON, Alain ..... 193, 337  
 MONTESQUIEU..... 309, 327

**N**

NADEAU, Maurice.....	298
NGAL, Georges .....	167, 322
NGANANG, Patrice.....	211, 345
NIETZSCHE, Fridrich .....	195, 329
NIMROD .....	114, 115, 272, 322
NOLA, Bienvenu .....	27, 327
NORA, Pierre.....	87, 344
NORD, Christine.....	21, 22, 338
NOVALIS .....	136, 332

**O**

OKOUMBA NKOHE, Maurice .....	156, 275, 322
OLBRECHTS-TYTECA, Lucie.....	24, 333
ONETTI, Carlos.....	194, 196
OUSMANE, Sembène.....	126, 149, 272, 301, 322
OVIDE .....	115, 326
OWONDO, Laurent .....	186, 322
OYONO, Ferdinand .....	271, 322

**P**

PAGEAUX, Daniel-Henri.....	22, 291
PASCAL, Blaise .....	72, 329
PATRON, Sylvie.....	185, 295, 296
PAZ SOLDÁN, Edmundo.....	102, 322
PEIRCE, Charles Sanders .....	289, 296
PERELMAN, Chaïm.....	24
PERRAULT, Charles .....	217
PETITJEAN, André.....	116, 117, 118, 339
PICARD, Raymond.....	277, 346
PIERCE, Charles Sanders .....	340
PLATON.....	210, 275, 293, 329
POMIES, Olivier.....	16, 351
PROUST, Marcel ....	19, 95, 249, 286, 322, 330, 345, 350
Pythagore .....	293

**Q**

Quintillien .....	296
-------------------	-----

**R**

RACINE, Jean.....	187, 188, 277, 324, 345
RANCIERE, Jacques .....	289, 299
RASTIER, François .....	310
REISS, Katharina .....	21, 338
REY-DEBOVE, Josette.....	257, 339
RICHARD, Renaud.....	22, 97, 351
RIESZ, Janòs.....	209, 338
RIMBAUD, Arthur .....	245
RINCK, Fanny .....	255, 256, 339
ROBIN-SULEIMAN, Susan .....	144, 336
RONCARD, Pierre (de).....	242
ROUSSEAU, Jean-Jacques .....	74, 329

**S**

SAIGH BOUSTA, Rachida.....	203, 347
----------------------------	----------

SAINT-THOMAS, D'Aquin .....	266, 352
SÁNCHEZ FERRER, José Luis .....	96, 347
SARTRE, Jean-Paul.....	14, 141, 248, 252, 266, 267, 268, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 284, 310, 345
SAUSSURE, Ferdinand.....	13, 296
SCEPI, Henri .....	213, 336
SCHMITT, Eric-Emmanuel.....	267, 291, 323, 326
SCHOPENHAUER, Arthur .....	65, 66, 333
SCHROEDER, Barbet .....	257, 352
SCHUON, Frithjof.....	204, 353
SEARLE, John R. ....	95, 296, 330
SEBBAR, Leïla.....	231, 247, 248, 322, 327
SIESS, Jürgen .....	247, 334
SILEM Ahmed.....	17
SIMENON, Georges .....	152
SOB, Jean .....	210, 347
SOLIMAN, Angelo.....	108
SOLJENITSYNE, Alexandre .....	274, 349
SOUMAGNAC, Karel.....	18, 20, 350
SPERBER, Dan .....	293, 294, 296, 302, 330
STELLIO, Antonio .....	19, 350
STIMEC, Arnaud.....	311, 328

**T**

TADIE, Jean-Yves.....	242, 336
TAHAN, Malba .....	123, 323
TCHAK, Sami .....	197, 212, 299, 323
THALÈS .....	293
THONON, Marie .....	20, 328
TIMMERMANS, Benoît .....	93, 334
TODOROV, Tzvetan ....	79, 175, 206, 220, 271, 296, 310, 336, 341
TOLSTOÏ, Léon.....	273, 332
TONYÈ, Alphonse.....	234, 236, 341

**U**

USMA, Jacinto Cruz.....	57, 58, 101
-------------------------	-------------

**V**

VALDES, Zoé .....	194, 195, 323
VALLEJO, Fernando....	1, 2, 8, 13, 21, 22, 30, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 91, 96, 97, 98, 99, 100, 106, 107, 111, 116, 117, 119, 132, 143, 144, 146, 147, 148, 153, 157, 178, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 222, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 276, 279, 282, 284, 289, 313, 314, 351
VARGAS LLOSA, Mario.....	273, 282, 347
VICENSINI, Jean-Jacques.....	214
VILANUEVA MARTÍNEZ, Orlando.....	101, 349
VILLENVA GARRIDO, Francisco.....	269, 351
VOLTAIRE .....	228, 323
VOLTAIRE 105, 228, 267, 269, 279, 283, 308, 309, 323, 327	

**W**

WABERI, Abdourahman A. ....	206, 326
WILSON, Deirdre.....	293, 294, 296, 302

WITTGENSTEIN, Ludwig ..... 266, 330

**Y**

YACINE, Kateb ..... 203

**Z**

ZAOUI, Amin ..... 273, 323  
ZOLA, Emile ..... 274, 279

## B. INDEX DES NOTIONS

### A

Actes de langage..... 95, 330  
 Alexandrin..... 241  
 Allusion..... 246  
 Antanaclase ..... 244  
 Arbitrage ..... 16, 240, 263, 276, 351  
 Auditeur .. 10, 23, 25, 27, 31, 86, 91, 96, 97, 98, 116, 124,  
 130, 132, 136, 146, 147, 158, 177, 178, 184, 189, 199,  
 216, 217, 218, 219, 222, 226, 228, 230, 232, 236, 243,  
 248, 255, 256, 257, 258, 276, 295, 299, 316  
 Auditeur-lecteur ..... 25, 31, 116, 226, 243  
 Auditoire ..... 16, 45, 93, 98, 122, 124, 125, 127, 128, 129,  
 132, 134, 146, 148, 154, 165, 172, 174, 176, 178, 213,  
 216, 217, 218, 230, 239, 240, 241, 247, 307, 315, 334  
 Autofiction ..... 145, 157, 248, 249, 250, 336  
 Autohospitalité ..... 231, 233, 336  
 Autoréférentialité ..... 95  
 Avant-gardiste (Personnage) ..... 167

### B

Bassin poétique ..... 190, 191, 200, 212  
 Bassin sémantique ..... 191, 192, 194, 196, 197, 199, 200,  
 202, 203, 212  
 Bâtard civilisationnel..... 169  
 Bâtin ..... 204, 240  
 Blason..... 242  
 Bouc-émissaire (Personnage) ..... 166

### C

Champ littéraire..... 20, 308, 328  
 Champ topique ..... 196, 197, 242  
 Chronographie..... 124  
 Co-énonciateur ..... 122, 294, 312  
 Communication ... 5, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22,  
 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 45, 54, 90, 91, 93, 94,  
 95, 97, 98, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 110, 111,  
 112, 114, 116, 117, 118, 121, 123, 124, 129, 130, 131,  
 132, 135, 136, 138, 140, 143, 144, 145, 146, 148, 158,  
 160, 161, 166, 172, 178, 180, 187, 189, 190, 191, 192,  
 210, 212, 213, 214, 217, 218, 219, 225, 226, 227, 229,  
 231, 233, 234, 236, 237, 239, 241, 242, 245, 246, 247,  
 248, 253, 257, 258, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 266,  
 267, 268, 274, 279, 280, 281, 284, 285, 286, 287, 288,  
 289, 290, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301,  
 302, 304, 305, 307, 308, 310, 311, 312, 313, 314, 315,  
 316, 331, 333, 349, 352  
 Compagnonnage..... 272  
 Compétence. 123, 135, 138, 139, 217, 222, 226, 227, 229,  
 261, 289, 342  
 Complexe de Narcisse..... 249  
 Contexte ..... 33, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103,  
 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 135, 140, 148,  
 164, 183, 226, 237, 242, 299, 300, 301  
 Coopération ..... 26, 94, 104, 108, 125, 140, 179, 224, 255,  
 290, 312  
 Cyberspace ou Cybermonde ..... 18

### D

Déconstruction ..... 280  
 Dérivation ..... 245  
 Différence préjudiciable..... 159, 165, 168, 170

### E

Ecart..... 72, 142, 155, 164, 165, 167, 182, 281, 283  
 Ecriture blanche ..... 279, 280  
 Ecriture géminée ..... 137  
 Ecriture préemptive..... 211, 345  
 Ecrivain. 20, 30, 53, 77, 85, 91, 93, 96, 99, 102, 117, 135,  
 136, 137, 165, 172, 182, 189, 191, 195, 196, 198, 201,  
 202, 203, 206, 209, 212, 213, 245, 247, 249, 251, 253,  
 257, 258, 263, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273,  
 274, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 284, 285, 286, 287,  
 289, 290, 291, 296, 300, 304, 305, 307, 308, 310, 314,  
 315, 316, 326, 328, 330, 346  
 Ecrivain..... 182, 276, 279  
 Effet d'évidence ..... 258  
 Effet pathémique..... 132  
 Effet Shéhérazade ..... 201  
 Ekphrasis 94, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120,  
 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134,  
 135, 137, 138, 139, 140, 171, 227  
 Ekphrasis proleptique..... 118  
 Emetteur..... 10, 22, 132  
 Engagement ..... 14, 83, 266, 267, 269, 273, 279, 280, 345  
 Énonciataire .... 10, 14, 153, 172, 213, 234, 235, 237, 294,  
 297, 302, 312  
 Énonciateur . 10, 14, 16, 17, 25, 26, 27, 31, 54, 95, 98, 99,  
 111, 114, 115, 121, 122, 131, 132, 139, 140, 147, 148,  
 153, 163, 172, 178, 189, 192, 193, 213, 216, 217, 218,  
 219, 222, 227, 230, 234, 235, 236, 237, 245, 251, 255,  
 258, 261, 263, 267, 294, 297, 302, 312, 314, 316  
 Énonciateur-épistolier ..... 236  
 Énonciation ... 31, 100, 104, 108, 110, 117, 121, 122, 131,  
 132, 138, 147, 209, 217, 233, 236, 237, 242, 255, 268,  
 294, 299, 300  
 Épistolier-énonciataire ..... 234, 236  
 Épistolier-énonciateur..... 234  
 Éthique 15, 16, 59, 61, 105, 121, 123, 140, 150, 256, 261,  
 266, 267, 272, 275, 282, 291, 307, 310  
 Ethnolittérarité ..... 292  
 Ethno-texte..... 211  
 Ethiopée ..... 121, 125  
 Ethos . 10, 25, 98, 114, 117, 118, 122, 123, 131, 132, 138,  
 145, 146, 154, 157, 160, 168, 175, 203, 217, 219, 234,  
 237, 238, 247, 248, 250, 257  
 Etiquette formelle ..... 222, 229

### F

Figuratif ..... 104, 173, 174, 179, 180, 186, 247, 281  
 Figurativisme ..... 280  
 Focalisation..... 138  
 Fonction appellative..... 22  
 Fonction conative..... 22, 132



Fonction de régie.....	144
Fonction expressive.....	22, 122, 131
Fonction idéologique.....	144
Fonction mathésique.....	117, 118, 119
Fonction métalinguistique.....	255
Fonction mimésique.....	117, 119, 120
Fonction phatique.....	22
Fonction poétique.....	132, 139, 280, 284, 285
Fonction référentielle.....	22, 280
Fonction rhétorique.....	170
Format de communication.....	213, 230, 242, 250

## H

Herméneutique.....	26, 27, 106, 136, 144, 148, 240, 301, 311, 313, 331
Hétérotopie.....	102, 110
Homéotéleute.....	243
Homme-pont.....	291, 292
Hybride (Personnage).....	162, 166, 168, 170
Hybris.....	49, 158, 168
Hyperculture.....	103, 111, 211
Hypoculture.....	100, 102, 103, 110, 111, 166, 168

## I

Idéologème.....	142, 143, 161
Implicite.....	25, 34, 93, 99, 137, 157, 185, 190, 192, 201, 226, 236, 246, 311
Incommunicabilité.....	227, 247, 284, 312
Infamie.....	309
Inférence.....	122, 131, 138, 237
Interaction.....	22, 25, 26, 28, 96, 125, 132, 139, 140, 142, 163, 172, 184, 189, 191, 214, 218, 219, 236, 247, 248, 251, 287, 288, 290, 297, 310, 313, 342
Intermédialité.....	10
Interprétant.....	289
Interrogativité.....	174
Intransitivité.....	298
Ironie.....	80, 108, 148, 152, 153

## J

Jeu étymologique.....	244
Joie esthétique.....	268
Jouissance textuelle.....	279

## L

Le récit poétique.....	241
Lecteur ..	10, 11, 14, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 53, 77, 78, 91, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 134, 135, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 192, 193, 197, 200, 202, 203, 205, 207, 208, 212, 214, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 261, 263, 266, 267, 268, 269, 272, 273, 274, 276, 278, 279, 281, 283, 284, 285, 287, 288, 289,

.....	290, 291, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 307, 310, 312, 313, 314, 315
Lenguaje coloquial.....	272
Léviathan.....	74
Literatura light.....	273
Littéralisme.....	280
Littéralité.....	281, 285
Littérarité.....	189, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 292, 298, 345
Logos.....	10, 25, 114, 122, 123, 131, 145, 146, 178, 217, 234, 250

## M

Médiaculture.....	307
Médiateur..	14, 16, 20, 141, 217, 251, 267, 288, 289, 292, 304, 307
Médiation.....	1, 2, 5, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 30, 91, 92, 93, 95, 96, 100, 101, 114, 116, 117, 121, 122, 123, 124, 131, 132, 134, 135, 138, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 153, 158, 159, 164, 172, 174, 175, 176, 178, 186, 189, 191, 211, 212, 213, 214, 217, 219, 223, 227, 228, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 238, 240, 248, 250, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 272, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 283, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 300, 301, 302, 304, 305, 307, 308, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 347, 350, 352
Médiéurs.....	15, 16, 310
Médiologie.....	17, 328
Métacommunication.....	140, 190, 227
Métaekphrasis.....	116, 117
Métalangage.....	257
Métalittérature.....	280, 289
Méta-médiation.....	213, 257
Métaphore.....	77, 106, 126, 136, 137, 169, 177, 190, 241, 259, 272
Mythe de la dégradation.....	191, 193, 194
Mythe de la métamorphose.....	190, 191, 192, 196, 197, 199, 205, 206
Mythe étiologique.....	192, 198, 211
Mythe palingénésique.....	191, 202, 211

## N

Narrataire.....	10, 11, 28, 96, 116, 118, 121, 124, 125, 129, 142, 145, 146, 233, 237, 287
Narrateur.....	10, 28, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 80, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 153, 154, 157, 159, 161, 162, 164, 170, 172, 175, 177, 179, 180, 193, 195, 196, 197, 202, 204, 207, 210, 211, 217, 219, 221, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 239, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 269, 270, 272, 273, 274, 295, 296, 314
Narrateur-descripteur.....	119
Négociation.....	10, 24, 25, 26, 77, 121, 122, 131, 138, 146, 176, 263, 294, 304, 311, 313
Non-coïncidence énonciative.....	122
Non-coïncidence énonciative.....	131, 138, 139
Norme.....	32, 55, 72, 99, 108, 110, 132, 133, 142, 151, 156, 157, 159, 161, 166, 167, 168, 174, 179, 180, 183, 188, 218, 255, 256, 259, 264, 278, 281, 290, 304, 339

## O

Obstacle épistémologique..... 23, 24, 265  
Orateur .... 10, 96, 116, 124, 146, 160, 172, 213, 222, 255,  
256, 257, 258

## P

Pacte scripturaire..... 238, 253, 295  
Palingénésie..... 198, 203, 205  
Patchwork..... 213, 214, 228, 248, 259  
Pathèmes ..... 161  
Pathos .... 25, 114, 122, 123, 124, 131, 132, 138, 145, 158,  
160, 161, 164, 166, 168, 172, 175, 176, 179, 217, 234,  
235, 237, 250, 287  
Pathos projectif..... 287  
Performance ..... 138, 216, 227, 289, 294  
Personnage figuratif .... 142, 151, 163, 172, 174, 175, 177,  
178, 182, 184, 185, 186, 188, 189  
Personnage idéologue.. 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148,  
150, 153, 154, 155, 157, 158, 160, 172, 180, 182, 187,  
189  
Personnage métonymique..... 157  
Personnage tragique .... 155, 158, 159, 160, 161, 162, 163,  
164, 165, 166, 170, 172, 174, 179, 187, 188, 189, 199  
Pertinence..... 28, 261, 263, 264, 286, 293, 294, 296, 297,  
298, 299, 300, 301, 302, 313  
Pertinence littéraire ..... 297, 298, 299  
Poétique..... 18, 19, 25, 85, 131, 136, 137, 138, 140, 141,  
190, 191, 192, 196, 199, 200, 201, 202, 203, 211, 228,  
241, 242, 243, 246, 247, 266, 267, 269, 272, 273, 277,  
289, 291, 292, 295, 298, 299, 311, 312, 313, 314, 315,  
332, 335, 336, 337, 339, 349  
Poétique de la médiation ..... 292, 337  
Pragmatique..... 25, 26, 105, 124, 141, 151, 183, 236, 282,  
284, 285, 311  
Prédication ..... 287  
Présomption de pertinence ..... 296, 297  
Principe de coopération ..... 290  
Principe de pertinence ..... 293, 294, 295, 299, 302  
Prosopographie..... 124, 125, 126, 130

## R

Réalisme hallucinatoire (ou blasphématoire) ..... 254  
Réalisme magique ..... 96, 155, 252, 269, 273

Récepteur ..... 124  
Réductionnisme ..... 264, 283, 286, 287, 289  
Relation..... 135, 176, 177  
Reportage..... 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 337  
Responsabilité 15, 38, 60, 64, 83, 106, 252, 267, 271, 272,  
273, 278, 280, 282, 284, 285  
Rhétorique..... 23, 24, 25, 26, 27, 28, 64, 91, 93, 112, 114,  
116, 117, 118, 121, 123, 124, 136, 141, 142, 145, 148,  
161, 174, 178, 189, 196, 199, 200, 213, 248, 251, 255,  
257, 263, 287, 289, 297, 298, 304, 310, 311, 312, 313,  
333, 334, 335, 340, 344, 351  
Romancier-reporter ..... 251, 252, 256, 258  
Roman-diwan ..... 247, 248  
Roman-reportage . 248, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257

## S

Scénographie ..... 94  
Sicarocratie ..... 74, 143, 256  
Sophisme embarrassant..... 135  
Style .. 25, 26, 91, 107, 116, 130, 138, 191, 194, 213, 234,  
243, 244, 245, 246, 258, 267, 268, 275, 279, 280, 283,  
310, 312, 314, 315, 341  
Style fleuri ..... 251  
Style journalistique ..... 253  
Stylistique ..... 114, 116, 254, 341  
Surénonciation ..... 99, 255, 256, 339

## T

Témoin parjure..... 79, 177  
Topographie ..... 124  
Transculturalité ..... 203  
Transgénéricité ..... 190, 213, 336  
Transitivité ..... 282  
Tropé communicationnel ..... 302

## U

Uchronie (ou politique-fiction) ..... 224, 225, 344  
Utopie pédagogique ..... 209

## Z

Zahir..... 204

**LABORATOIRE LETTRES IDEES ET SAVOIRS (LIS)**

Spécialité : Langues et Littératures étrangères

**THESE DE DOCTORAT NOUVEAU REGIME**

**Présentée et soutenue publiquement par**

M. Yves Romuald DISSY-DISSY

**Titre :**

LITTERATURE ET MEDIATION DANS *L'ENFANT DE SABLE* ET *LA NUIT SACREE* DE  
TAHAR BEN JELLOUN, *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS* DE FERNANDO VALLEJO ET  
*LE CAVALIER ET SON OMBRE* DE BOUBACAR BORIS DIOP.

Sous la direction de

M. PAPA SAMBA DIOP, Professeur des littératures francophones et comparées

Jury

Examineur : M. Romuald FONKOUA, Professeur de littérature générale et comparée à  
l'Université de Strasbourg II

Examineur : Mme Priska DEGRAS, Maître de conférences à l'Université Aix-Marseille III

Rapporteur : M. Nicolas MBA ZUE, Maître de conférences à l'université Omar Bongo  
(Gabon)

Rapporteur : M. Steeve R. Renombo, Maître de conférences à l'Université Omar Bongo  
(Gabon)

Directeur de Thèse : M. Papa Samba DIOP, Professeur de littératures francophones et  
comparées à l'université Paris-Est Créteil (Ex-Paris XII-Val-de-Marne)

**LABORATOIRE LETTRES IDEES ET SAVOIRS (LIS)**

Spécialité : Langues et Littératures étrangères

**THESE DE DOCTORAT NOUVEAU REGIME**

**Présentée et soutenue publiquement par**

M. Yves Romuald DISSY-DISSY

**Titre :**

LITTERATURE ET MEDIATION DANS *L'ENFANT DE SABLE* ET *LA NUIT SACREE* DE  
TAHAR BEN JELLOUN, *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS* DE FERNANDO VALLEJO ET  
*LE CAVALIER ET SON OMBRE* DE BOUBACAR BORIS DIOP.

Sous la direction de

M. PAPA SAMBA DIOP, Professeur des littératures francophones et comparées

Jury

Examineur : M. Romuald FONKOUA, Professeur de littérature générale et comparée à  
l'Université de Strasbourg II

Examineur : Mme Priska DEGRAS, Maître de conférences à l'Université Aix-Marseille III

Rapporteur : M. Nicolas MBA ZUE, Maître de conférences à l'université Omar Bongo  
(Gabon)

Rapporteur : M. Steeve R. Renombo, Maître de conférences à l'Université Omar Bongo  
(Gabon)

Directeur de Thèse : M. Papa Samba DIOP, Professeur de littératures francophones et  
comparées à l'université Paris-Est Créteil (Ex-Paris XII-Val-de-Marne)

## **Résumé :**

Cette thèse propose un discours théorique sur la médiation fictionnelle, notamment dans les romans de notre corpus. Dans une perspective rhétorique, la recherche consiste à étudier le processus de mise en œuvre de la signification dans les œuvres littéraires. La communication y apparaît non pas comme une donnée stable et simple que l'on pourrait réduire à des manifestations formelles ou encore à des contenus sociohistoriques, mais comme un ensemble d'exigences cohérent qui définissent les termes, sinon les modalités d'une coopération entre l'écrivain et le lecteur. La réflexion s'organise en trois parties.

La première partie consiste à identifier la question dont l'énoncé romanesque est la réponse. Elle permet d'arborer, sous forme de thème, les grands axes de l'argumentation narrative, partant les enjeux de la communication dans chaque roman.

Dans la seconde partie, il s'agit d'analyser les choix formels de l'énoncé et de montrer sur quels modes et à quelle fin idéologique la contribution du lecteur est sollicitée. En fait, c'est la stratégie discursive qui définit la modalité de communication et caractérise le régime de fonctionnement de la médiation dans une œuvre littéraire.

L'idée centrale de la troisième partie consiste à montrer la compétence épistémologique qu'un écrivain confère à l'œuvre littéraire et la capacité du lecteur à l'identifier. Les théories qui deviennent des viviers épistémologiques de la littérature apparaissent comme des réductionnismes et de véritables obstacles au plaisir de lire ou de faire résonner avec justesse la signification d'une œuvre d'art.

Mots clés : Rhétorique, poétique, interaction, figuratif, argumentation, médiation, communication, pertinence, littéarité, hypoculture, hyperculture, interrogativité, Hétérotopie.

## **Summary:**

This thesis proposes a theoretical discourse on the fictional mediation, more particularly in the novels of our corpus. From a rhetorical perspective, the research consists in studying the process of implementation of the signification in the literary works. The communication appears to it not as a stable and simple datum which we could reduce to formal appearances or still to sociohistorical contents, but as a set of coherent requirements which specify the terms, otherwise the modalities of the argumentative cooperation between the writer and the reader. The thinking is composed of three parts.

The first part consists in identifying the question of which the fiction statement is the answer. It allows to raise, in thematic form, the main axes of the narrative line of argument, consequently the issues of the communication in each novel.

The second part deals with the analysis of the formal choices of the statement and it shows on which modes and what ideological end the contribution of the reader is requested. In fact, it's the discursive strategy which defines the method of communication and characterizes the functioning of mediation in a literary work.

The central idea of the third part is to show the epistemological skill that a writer gives to the literary work and the reader's ability to identify it. The theories which become epistemological pools appear as reductionisms and as real obstacles to the pleasure to read or to make pertinently resound the significance of a work art.

Keywords: rhetoric, poetic, interaction, figurative, argumentation/ligne of argument, mediation, communication, relevance, literarity, hypoculture, hyperculture, interrogativity, heterotopia.