



HAL
open science

La polyphonie dans "Anguille sous roche", "Mon étincelle", "Dérangé que je suis" et "Jouissance" d'Ali Zamir : approche énonciative et sémiostylistique

Abdel Fatah Nadjloudine

► To cite this version:

Abdel Fatah Nadjloudine. La polyphonie dans "Anguille sous roche", "Mon étincelle", "Dérangé que je suis" et "Jouissance" d'Ali Zamir : approche énonciative et sémiostylistique. Linguistique. Sorbonne Université, 2024. Français. NNT : 2024SORUL068 . tel-04724623

HAL Id: tel-04724623

<https://theses.hal.science/tel-04724623v1>

Submitted on 7 Oct 2024

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.

Sorbonne Université

École doctorale 433

Concepts et langages

Laboratoire Sens Texte Informatique Histoire

La polyphonie dans *Anguille sous roche*, *Mon Étincelle*, *Dérangé que je suis* et *Jouissance* d'Ali Zamir

Approche énonciative et sémiostylistique

Par Abdel Fatah NADJLOUDINE

Thèse de doctorat de Linguistique

Dirigée par Mme Christelle REGGIANI

Professeure des universités – Sorbonne université

Présentée et soutenue publiquement le 10 juillet 2024

Devant un jury composé de :

- Monsieur Guillaume BRIDET, professeur des universités (Université de la Sorbonne nouvelle), président
- Madame Valérie MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, maîtresse de conférences (Université de La Réunion)
- Monsieur Buata MALELA, professeur des universités (Université de Mayotte), rapporteur
- Madame Pascale ROUX, professeure des universités (Université Lumière-Lyon II), rapporteuse
- Monsieur Antony SORON, maître de conférences-HDR (Sorbonne Université)

La polyphonie dans *Anguille sous roche*, *Mon Étincelle*, *Dérangé que je suis* et *Jouissance* d'Ali Zamir : approche énonciative et sémiostylistique

Résumé

Cette thèse se propose d'aborder la question de la polyphonie telle qu'elle se manifeste dans les romans de l'auteur comorien, Ali Zamir, que sont *Anguille sous roche*, *Mon Étincelle*, *Dérangé que je suis* et *Jouissance*. Suivant une approche à la fois énonciative et sémiostylistique, nous nous fixons pour objectif de faire ressortir tout ce qui contribue à faire de ces romans des textes polyphoniques : outils linguistiques, mécanismes langagiers, techniques discursives, etc. Ce travail de recherche part de l'hypothèse que la polyphonie est le trait par rapport auquel se définissent tous ceux que Zamir a mobilisés pour la construction de la littérarité de ses textes ; laquelle littérarité – comme cela est indiqué, dans la théorie sémiostylistique dont nous nous servons, ne peut être déterminée que lors de la réception. C'est ainsi qu'une importance particulière sera accordée à l'analyse du lecteur pour montrer, entre autres objets, quels impacts peut avoir sur son activité de récepteur la combinaison des différentes « voix » convoquées par le scripteur, dont la sienne. Ce travail essaiera d'étudier le processus énonciatif mis en scène dans chaque roman, en analysant les différents rapports entre les actants qui y prennent part : narrateurs, lecteur (et autres destinataires), scripteur et éditeur, tous feront l'objet de l'analyse menée dans cette thèse.

Mots clés : polyphonie – roman – Ali Zamir – énonciation – sémiostylistique

**Polyphony in *Anguille sous roche*, *Mon Étincelle*, *Dérangé que je suis* and *Jouissance* by
Ali Zamir : enunciative and semiostylistic approach**

Abstract

This thesis aims to address the question of polyphony as it manifests itself in the novels of the Comorian author, Ali Zamir, which are *Anguille sous roche*, *Mon Étincelle*, *Dérangé que je suis* and *Jouissance*. Following an approach that is both enunciative and semi-stylistic, we set ourselves the objective of bringing out everything that contributes to making these novels polyphonic texts: linguistic tools, language mechanisms, discursive techniques, etc. This research work starts from the hypothesis that polyphony is the trait in relation to which all those that Zamir mobilized for the construction of the literariness of his texts are defined; which literarity – as indicated, in the semiostylistic theory which we will use, can only be determined during reception. This is how particular importance will be given to the analysis of the reader to show, among other objects, what impacts the combination of the different “voices” summoned by the writer, including his own, can have on his activity as a receiver. . This work will attempt to study the enunciative process staged in each novel, by analyzing the different relationships between the actors who take part in it: narrators, reader (and other recipients), writer and editor, all will be the subject of the analysis carried out in this thesis.

Keywords: polyphony – novel – Ali Zamir – enunciation – semiostylistics

INTRODUCTION

Les indépendances proclamées par et pour les pays d’Afrique dans les années 1960 n’ont pas fait tourner de page uniquement en politique. Une réorientation s’est opérée également au sein de la littérature d’expression écrite. Engagée, celle-ci a dû renouveler sa thématique, la lutte pour la liberté politique du continent n’étant (presque) plus d’actualité. Une nouvelle génération d’écrivains – de romanciers principalement – apparaît et s’attelle à l’observation, à l’analyse et à la critique de la gestion faite par les Africains de la liberté acquise et longtemps attendue. *Les Soleils des indépendances*¹ inaugure cette littérature postcoloniale dite de *désenchantement*². Le procès des indépendances fera prendre conscience d’une grande désillusion du peuple africain auquel on a fait croire que la fin du colonialisme était la porte ouverte vers de meilleures conditions de vie ; ce qui n’allait pas être le cas.

Force est de souligner qu’il ne s’agit pas seulement d’une réorientation d’ordre thématique, mais aussi (et surtout) d’ordre structurel dont la continuité a été assurée – avec maints retouches et apports – par une génération d’écrivains faisant leur apparition dans les années 1990 et auxquels on a fait porter le nom d’*écrivains de la migritude* du fait qu’ils vivaient presque tous en dehors du continent. Voici ce qu’en dit Jacques Chevrier :

Les romans d’apprentissage des années 60 [...] nous avaient familiarisés avec le motif récurrent de la confrontation entre l’Afrique et l’Europe. Mais pour les personnages mis en scène dans ces œuvres pionnières il s’agissait avant tout d’une expérience de courte durée, généralement valorisée par l’acquisition d’un diplôme prestigieux ou d’une qualification enviée, aux termes desquelles se profilait un retour au pays natal qui n’impliquait aucun reniement des origines [...]. C’est à ce système binaire de valeurs – sagesse et spiritualité africaine d’un côté, rationalité et efficacité occidentales de l’autre – que paraît mettre un terme une nouvelle génération d’écrivains et d’écrivaines [...] [dont le] discours se trouve décalé, décentré, dans une mesure où ils se trouvent en position d’expatriés par rapport à un continent qu’ils ont quitté [...]. À l’époque héroïque de la négritude, exaltant [...] les valeurs des civilisations noires, a donc succédé un autre temps, le temps de la *migritude*³.

¹ Kouruma A., *Les Soleils des indépendances*, Presses de l’Université de Montréal, Montréal, 1968/Éditions du Seuil, Paris, 1970.

² Ce courant succède à la Négritude qui, au-delà de son combat global de revendication des valeurs négro-africaines, a largement contribué à la réclamation des indépendances. La *littérature de désenchantement* est donc une littérature-procès principalement incarnée par des romanciers.

³ Chevrier J., *Littératures francophones d’Afrique*, Edisud, Aix-en-Provence, 2006, p. 160.

On assiste à une réorganisation de la forme du roman africain, du niveau microstructural au niveau macrostructural. Une nouvelle voie se dessine alors, et le romancier s'adonne à une nouvelle « expérimentation esthétique¹ » où la langue sera une des principales préoccupations, visiblement la première. Le français normé² dont se servait la précédente génération de romanciers, dits de mœurs et anticolonialistes, se voit remplacé par une langue métissée mettant en contact le français et les langues locales ; une sorte de français décolonisé et dépouillé des principales attaches à l'époque des aînés. Désormais, la langue retrouve tout son pouvoir stylistique et sert, dans un métissage saisissant, à rendre compte des réalités d'un continent officiellement décolonisé et foncièrement néo-colonisé. Cette analyse de Tirthankar Chanda appuie notre propos :

Ce qui distingue les écrivains de la deuxième génération de leurs prédécesseurs, c'est aussi l'abandon progressif du français littéraire et académique. Les nouveaux écrivains s'attachent à « *décoloniser* » la langue en prenant leur distance par rapport aux normes. Kourouma parle de « *malinkiser* » le français, en faisant appel à la structure et aux images véhiculées par sa langue maternelle, le malinké. Le français devient ainsi une « *langue épousée* » plutôt qu'une langue imposée, et surtout une langue métissée, en adéquation avec la réalité africaine.³

A ce travail de la langue s'ajoute celui de la structure générique et discursive du texte romanesque qui constitue désormais un point où s'entrecroisent les genres les plus divers – de l'oralité comme de la littérature écrite – et les voix (narratives) les plus diverses. La génération de la *migrITUDE* poursuit la quête de l'identité du roman africain amorcée par, entre autres, Kourouma dont les romans « sont des passerelles entre légende, épopée, conte et fable⁴ » ; un travail qui consiste en une forme de renaissance de la tradition orale dont est marquée la production romanesque africaine des années 1990 à nos jours.

Les techniques narratives se renouvellent et signent la rupture avec l'ancienne génération de romanciers – dont l'œuvre était généralement marquée par une narration

¹ Béti M., Préface de *Le temps de Tamango* de Boubacar Boris Diop, L'Harmattan, Paris, 1981.

² Il s'agit du français standard, en toute conformité avec les règles enseignées/apprises en milieu scolaire.

³ Chanda T., « La littérature africaine : de la négritude à l'écriture » avec Alain Mabanckou », Radio France Internationale, 2016, [En ligne] <http://www.rfi.fr/afrique/20160316-litterature-africaine-negritude-mabanckou-college-france>, [consulté le 15/11/2020].

⁴ Nadjloudine A., *Qui raconte dans Anguille sous roche d'Ali Zamir ? Une analyse de la voix narrative*, Komedit, Moroni, 2021, p. 24.

extradiégétique – en faisant apparaître un narrateur autodiégétique. Ce nouveau statut du narrateur pourrait être compris comme étant le désir d’affirmer la personnalité de l’individu, la responsabilité de chaque Africain incarné par le narrateur-héros face aux problématiques sociales et politiques auxquelles le continent se trouve confronté.

Quoique relativement récente et non suffisamment diffusée, la littérature comorienne – dont est issu notre corpus d’étude – obéit à la division chronologique distinguant la littérature de désenchantement et la littérature de la migritude. En 1985¹ paraissait aux éditions L’Harmattan le premier roman comorien d’expression française, *La République des Imberbes* de Mohamed A. Toihiri ; aussi bien par la forme que par le fond, ce roman s’enracine dans la littérature-procès des indépendances. D’autres noms² apparaîtront sur la scène littéraire pour – entre autres missions – dénoncer les travers du pouvoir politique en place après l’accession des Comores à l’indépendance ; cela avant de voir émerger de jeunes plumes qui se feront un devoir de renouveler et le champ thématique et les techniques narratives.

C’est dans ce second cadre que s’inscrit notre corpus, composé de quatre romans d’Ali Zamir, tous parus aux éditions Le Tripode : *Anguille sous roche* (2016), *Mon Etincelle* (2017), *Dérangé que je suis* (2019) et *Jouissance* (2022). Portant les marques du roman de la migritude (plus par la forme que par le fond), ces textes constituent chacun une instance narrative prise en charge par une multitude de voix, de locuteurs initialement de générations et de statuts sociaux différents. Le locuteur (principal) semble plus jouer le rôle d’un distributeur de la parole que celui d’un narrateur autodiégétique dont le but principal serait de raconter lui-même son propre vécu, de livrer lui-même sa propre expérience.

Il est à préciser que le caractère polyphonique qu’on peut reconnaître aux textes de Zamir n’est pas matérialisé uniquement par la présence « physique » de différents locuteurs qui participent à la construction de l’instance discursivo-narrative ; un ensemble de procédés linguistiques y contribue également, faisant ainsi apparaître l’autre type de polyphonie que Marion Carel distingue dans sa présentation (générale) de la polyphonie :

[...] le terme « polyphonie » renvoie à des phénomènes que l’on peut classer en deux familles : **ceux qui concernent l’allusion, par un unique énoncé, à plusieurs**

¹ Dix ans après l’indépendance des Comores.

² Notamment Salim Hatubou et Aboubacar Saïd Salim.

contenus ; et ceux qui concernent la présence de plusieurs instances énonçantes à l'intérieur de l'énonciation.¹

Cette définition, qui sera l'un de nos points de repère essentiels tout au long de ce travail, présente clairement la polyphonie comme étant à chercher non seulement dans le processus de production du message – marquée par la multiplicité de voix, mais aussi et surtout à l'autre bout de la chaîne de l'énonciation, c'est-à-dire durant la réception du message. Ce point de vue est approuvé par Claire Stolz qui insiste, par ailleurs, sur la place primordiale du récepteur dans tout processus d'énonciation : « La polyphonie, peut-être plus qu'aucun autre phénomène langagier, est d'abord et avant tout ce qu'en perçoit le récepteur² ».

I. Problématique et hypothèse de recherche

Partant du principe que le texte littéraire est le produit d'un processus énonciatif au cours duquel un « locuteur mobilise la langue pour son compte »³ dans le but de communiquer avec un destinataire qu'est le lecteur, on se permet de considérer que toute analyse d'œuvre littéraire se doit d'accorder une place primordiale à la réception de celle-ci. Tout le travail mis en œuvre durant la production du texte littéraire en tant que discours – c'est-à-dire « un événement unique supporté par un énonciateur⁴ » – ne saurait se faire dans une ignorance de la lecture que le public destinataire pourrait en faire, de l'accueil qu'il pourrait lui réserver. Nous entendons par *public destinataire* tout lecteur potentiel, du comité de lecture (au sein de la maison d'édition) à l'analyste en passant par le lecteur-consommateur.

C'est dire que « le texte littéraire [se lit et] s'analyse comme discours⁵ » et qu'aucune analyse de discours ne saurait ignorer le rôle essentiel du destinataire dans la réception et l'interprétation éventuelles de l'énoncé, quoique l'identité de ce destinataire reste difficile, voire impossible, à déterminer étant donné la décontextualisation fondamentale à laquelle est

¹ Carel M., « La polyphonie linguistique », *Transposition*, n° 1, 2011, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/transposition.365>, mis en ligne le 01 février 2011, [consulté le 20 novembre 2020].

² Stolz C., *La polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen*, Honoré Champion, Paris, 1998, p. 13.

³ Benveniste E., « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, n° 17, 1970, [En ligne] <https://doi.org/10.3406/lgge.1970.2572>, mis en ligne le 17 janvier 2019, [consulté le 20 novembre 2020].

⁴ Maingueneau D., *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Hachette, Paris, 1981, p.6.

⁵ Molinié G./Viala A., *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, PUF, Paris, 1993, p. 9.

soumis le texte littéraire. Nous dirons, pour cela, avec Maingueneau¹ :

Certes, quand ils élaborent leurs textes, les auteurs doivent avoir à l'esprit un certain type de public, mais il est de l'essence de la littérature que l'œuvre puisse circuler en des temps et des lieux fort éloignés de ceux de leur production.

C'est ainsi que notre travail vise à analyser la polyphonie dans l'œuvre romanesque de Zamir, non seulement du côté de la production où il sera question de faire apparaître l'ensemble des mécanismes (linguistiques et énonciatifs) mis en œuvre par le scripteur afin de conférer à l'énoncé contenu dans ses textes un caractère polyphonique, mais également du côté de la réception (donc au-delà du processus de production) pour montrer comment cette polyphonie est perçue par le public récepteur. Il s'agira donc d'un double travail autour de l'un des principaux traits définitoires – si ce n'est le premier – de la « littérarité singulière »² des textes de Zamir, d'une analyse qui tentera de couvrir l'ensemble de la chaîne énonciative, de l'activité du locuteur à celle du récepteur.

Il demeure clair que les romans de Zamir constituent un corpus foisonnant de thèmes susceptibles d'intéresser les linguistes (en général) et les analystes du discours littéraire (en particulier), mais notre choix de la polyphonie s'explique par la conviction – que nous nous sommes faite – que cette notion se présente, dans notre corpus, comme celle au moyen de laquelle pourraient s'expliquer toutes les autres notions entrant dans le champ de l'analyse du discours littéraire. Autrement dit, nous considérons que la polyphonie joue, dans l'œuvre de Zamir, le rôle d'un noyau central à partir duquel une multitude de phénomènes, relevant de la pragmatique et de la sémantique, prend naissance.

Le but de notre analyse ne saurait être d'étudier la polyphonie du point de vue de la production du discours uniquement ; nous nous attellerons également à l'analyser telle qu'elle vise « une réception pathétique au sens aristotélicien, qui fait que le lecteur se sent directement concerné, touché par ce qu'on lui dit³ ».

¹ Maingueneau D., *Pragmatique pour le discours littéraire*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 27.

² *Ibid.*, p. 15.

³ Stolz C., 1998, *op. cit.*, p. 13.

II. Méthodologie

Par conformité avec l'intitulé même de notre sujet, la problématique dégagée et les objectifs que nous nous sommes fixés et tout particulièrement en raison de la nature et de la forme des romans sur lesquels porte la présente étude, nous ne saurions nous contenter d'une seule méthodologie, parmi celles répertoriées et enseignées à travers l'histoire des sciences du langage. Tout au long de notre analyse, nous aurons recours à une approche qui fusionne principalement linguistique énonciative et sémiostylistique. Alors qu'au moyen de la première – associée à la linguistique structurale pour permettre un classement des outils de la langue utilisés pour la production d'un énoncé polyphonique – nous analyserons l'écriture des quatre romans qui constituent notre corpus comme un événement énonciatif, nous nous appuierons sur la seconde pour montrer comment cette polyphonie est perçue par le lecteur et quelle importance a été accordée à celui-ci par le scripteur dans son projet d'écriture.

En effet, le mobile¹ de l'activité énonciative engagée par le narrateur et la structure morphosyntaxique² dont Zamir a fait le choix pour l'écriture de ses romans témoignent du fait que pour lui, le lecteur n'est pas un « simple » récepteur, mais plutôt un actant jouant un rôle très particulier, un rôle complémentaire de celui du scripteur ; rôle qui peut s'expliquer en termes d'efforts à fournir pour (par exemple) ponctuer le texte dont il est en train de faire la lecture.

Les romans constituant notre corpus ont en commun le fait d'être des récits d'urgence, dont l'énonciation est assurée par une narratrice-héroïne (pour les deux premiers textes), un narrateur-héros (pour le troisième) et un narrateur inanimé (pour le quatrième) qui sont convaincus de passer leurs derniers instants de vie/existence et qui sont donc confrontés à la nécessité pressante de se confier au monde.

Dans le premier roman, *Anguille* – une jeune femme chassée du foyer familial à la suite d'une grossesse non désirée – raconte son expérience après que l'embarcation de fortune, à bord de laquelle elle est montée dans le but de se rendre à l'île de Mayotte, est en train de couler. Dans le deuxième, *Étincelle* raconte sa vie (et celle de sa famille) à bord d'un avion pris dans des turbulences qui ne laissent qu'un minime espoir de survie. Dans le troisième, *Dérangé*

¹ Nous désignons par « mobile » le fait déclencheur de la production du discours du narrateur. Les détails nécessaires sont donnés dans le paragraphe ci-dessous.

² Le premier et le quatrième roman portent une ponctuation particulière, qui est loin d'être conforme aux règles de la grammaire française. Nous en parlerons à plus d'une reprise dans ce travail.

revient sur sa carrière de docker et sa vie de paria après qu'il a été roué de coups, sauvagement agressé par un trio d'autres dockers. Dans le quatrième, un livre à l'auteur inconnu, après avoir été jeté du haut d'une falaise, dévoile les secrets dont il a été témoin partout où on l'avait emporté.

Les discours contenus dans les textes de Zamir sont chacun une forme de dernier cri poussé par le narrateur, un testament fait dans une énonciation où le destinataire est sans cesse interpellé au moyen de multiples procédés (que nous verrons en détail dans les parties à venir). Qui est alors ce destinataire ? Compte tenu du contexte d'énonciation où sont produits les discours que nous venons de présenter, ce destinataire semble être le lecteur (du moins en grande partie), investi de missions dont la description fera partie de ce travail. Tout au long du récit, un tête-à-tête s'engage entre le narrateur et le lecteur ; le premier prend le second à témoin dans la production de ce qu'il considère comme étant le (dernier) récit de sa vie où apparaît une multitude de voix (dans l'énonciation de *l'expression*) et de *contenus*.¹

Pour une efficace description du processus liant le scripteur et ses narrateurs au lecteur, nous ferons appel à une autre approche basée sur la pragmatique et la narratologie qui devront servir de compléments aux théories énonciative et sémiostylistique : la pragmatique pour l'étude des différents outils et mécanismes mis en œuvre par le scripteur pour traduire la portée discursive de ses textes, et la narratologie pour l'analyse des procédés narratifs déployés afin de faire percevoir les discours des narrateurs comme des discours polyphoniques. Ce volet narratologique s'intéressera très particulièrement aux métalepses mobilisées qui concernent différents actants de l'énonciation tels que le narrateur, le lecteur et certains personnages.

Ainsi, les travaux (entre autres) de Carel, Ducrot, Maingueneau, Rosier, Genette et Perrin nous aideront à analyser l'ensemble des outils linguistiques et des mécanismes langagiers mis en œuvre par le scripteur pour faire apparaître : a) soit une voix énonciative multiple et complexe dans la construction du tissu énonciatif ; b) soit une pluralité de contenus sémantiques à travers le même énoncé. C'est pour cela que nous comptons – nous appuyant sur les travaux de Molinié et de Viala – parvenir à étudier la polyphonie comme « un caractérisème de littérarité² » de l'œuvre romanesque de Zamir et à montrer en quoi celle-ci peut être considérée comme un objet culturel destiné à un lecteur, qui n'est pas forcément issu de la même culture que le narrateur et/ou le scripteur.

¹ Cf. la glossématique de Louis Hjelmselv basée sur la description du langage en termes d'expression et de contenu.

² Molinié G./Viala A., 1993, *op. cit.*, p. 11.

III. Plan du travail

Après une partie théorique consacrée à un état de la question de la polyphonie et à une présentation de la littérature comorienne, des romans constituant notre corpus et de leur auteur, le travail de recherche que contient cette thèse s'articulera autour de cinq chapitres.

Le premier s'attachera à une caractérisation des discours tenus par les narrateurs et à une étude du matériau ayant permis au scripteur de construire leur personnalité. Le deuxième sera l'occasion d'analyser la place accordée au destinataire – dans sa pluralité dont nous parlerons, de s'interroger sur les rôles que celui-ci est amené à jouer dans le processus énonciatif qui le met « en contact » avec les narrateurs. Le troisième aura comme objectif d'étudier les divers procédés auxquels les narrateurs ont eu recours pour faire apparaître dans leurs propres discours les propos des autres personnages – ces narrateurs étant également des personnages. Le quatrième permettra de montrer en quoi les discours des narrateurs portent les traces d'une « voix » de la société, en quoi celle-ci peut être considérée comme étant un locuteur prenant part à l'énonciation. Le dernier s'intéressera au pacte liant l'auteur au lecteur, avec comme objectif de mettre en évidence les moyens mis en œuvre par le scripteur pour marquer sa présence dans les discours de ses narrateurs.

DEVELOPPEMENT

PARTIE I : CADRE THEORIQUE

I. État de la question

L'étude que nous comptons mener ici, sans être un travail de pionnier, a le mérite d'être l'une des premières à être consacrées à l'œuvre d'Ali Zamir. La publication du premier texte de cette œuvre ne datant que de quelques années¹, nous n'avons pu recenser – avant de commencer la rédaction, à proprement parler, de cette thèse – pour ce qui relève des publications officielles et scientifiques, que l'article « Vulnérable que je suis : poétique de l'éphémère chez Ali Zamir » de Julie Crohas Commans² et mon propre ouvrage *Qui raconte dans Anguille sous roche d'Ali Zamir ?*³ Pour le reste, il s'agit d'articles de presse (spécialisée et de grand renom)⁴ portant, entre autres points, sur les thèmes abordés par l'auteur, son style d'écriture et la spécificité de ses personnages.

Julie Crohas Commans analyse, dans son article, le thème de la vulnérabilité tel qu'il apparaît et parcourt les trois romans de Zamir, en mettant en lien les parcours des personnages (protagonistes ou non), leurs univers intérieurs, leurs apparences et la forme de leur discours. Un tableau plus ou moins général est ainsi présenté :

Il y a aussi toutes les femmes, riches et pauvres, qui attendent le retour de leurs maris qui boivent, trompent et frappent sans raison, et auxquels elles sont à leur tour infidèles ; il y a les enfants qui ne vont pas à l'école, les jeunes qui vont au lycée et ceux qui font semblant de s'y rendre, mais qui restent finalement à distance pour fumer et boire, sans grand espoir sur l'avenir qui s'offre à eux. Plus tard, ce sont les vendeurs de bananes, de manioc et de girofles, ou encore ces irréguliers, peintre ou menuisier, qui dans le *kwassa-kwassa* dans lequel est monté Anguille se vantent de retourner à Mayotte, eux qui en ont été expulsés plus d'une fois.⁵

Dans mon livre – qui est une version revue d'un mémoire de master soutenu en 2019, j'ai abordé la question de la voix narrative dans le premier roman de Zamir, en mettant en

¹ Voir introduction.

² Crohas Commans J., « Vulnérable que je suis : poétique de l'éphémère chez Ali Zamir », *Elfe XX-XXI*, n°9, 2020, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/elfe.2078>, mis en ligne le 20 septembre 2020, [consulté le 12 mars 2021].

³ Nadjloudine A., 2021, *op. cit.*

⁴ Notamment *Le Monde*, *Le Point* et *France Culture* : https://www.lemonde.fr/livres/article/2017/10/05/1-esprit-petillant-d-ali-zamir_5196377_3260.html ; https://www.lepoint.fr/culture/ali-zamir-la-litterature-est-une-chance-de-pouvoir-acceder-a-l-impossible-27-09-2017-2160347_3.php ; <https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-d-artiste/une-vie-d-artiste-du-samedi-12-janvier-2019>.

⁵ Crohas Commans J., 2020, *ibid.*

évidence l'ensemble des voix sollicitées par le scripteur pour conduire le récit de la vie d'Anguille (l'héroïne) et la description de la société (famille, quartier, ville et pays) qui est la sienne. Il y est question d'« énonciation participative¹ », des différentes figures énonçantes, des différents statuts et catégories sociaux mis en scène par l'auteur afin de narrer la vie d'une jeune fille livrée à une triple injustice : la trahison par son amant, l'expulsion du foyer familial et sa noyade dans les eaux de l'océan Indien lors d'une traversée (dite clandestine) pour Mayotte :

Nous nous devons de mettre en évidence ce qui, dans *Anguille sous roche*, constitue une extériorisation de la « parole intérieure » et une transcription de la parole extérieure de la narratrice durant la construction du dernier récit avant sa mort, avant qu'elle ne soit complètement engloutie par les vagues.²

La présente thèse constitue donc un prolongement de l'ouvrage cité ci-dessus et se fixe l'objectif de mener une analyse (plus approfondie) de la notion de polyphonie dans les quatre romans qui composent notre corpus d'étude. Plus clairement, nous nous proposons de montrer ce qui fait des discours portés par ces romans le résultat d'une énonciation polyphonique. Nous tâcherons de montrer, dans cette partie, les multiples définitions et théorisations de la notion de polyphonie tout au long de l'histoire de la linguistique.

Au début de « La notion de polyphonie en linguistique et dans le champ des sciences du langage³», Laurent Perrin fait une présentation qui tente de mettre en évidence les différents angles sous lesquels peut être définie la polyphonie. Selon lui,

La notion de polyphonie tient [...] d'une métaphore musicale. Elle évoque l'image d'un ensemble de voix orchestrées dans le langage. Les approches dites polyphoniques cherchent à montrer que sens [*sic*] des énoncés et des discours, loin de consister simplement à exprimer la pensée d'un sujet parlant empirique, consiste avant tout à mettre en scène une pluralité de voix énonciatives abstraites. Le sens se présenterait ainsi, à différents niveaux, comme un assemblage de paroles et de points

¹ Nadjloudine A., *L'énonciation dans En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma. Au croisement des genres*, Kalamu des îles, Torcy, 2019, p. 111.

² Nadjloudine A., *op. cit.*, 2021, p. 17.

³ Perrin L., « La notion de polyphonie en linguistique et dans le champ des sciences du langage », *Questions de communication*, n°6, 2004, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.4445>, mis en ligne le 30 mai 2012, [consulté le 25 mars 2021].

de vue, plus ou moins hétérogènes, que l'interprète serait chargé d'organiser pour comprendre ce qui est dit.¹

Deux idées fondamentales se dégagent de cette présentation qui essaie de faire le lien entre le sens originel et le(s) sens actuel(s) revêtus par le vocable « polyphonie » :

- (a) Au centre de toute situation d'énonciation voulue polyphonique se trouve un acteur central : le locuteur (communément appelé « locuteur principal ») qui, par sa propre voix, fait apparaître dans son discours d'autres voix ou ne serait-ce que l'image d'autres voix ; ce locuteur principal émet sa voix et se fait ainsi le « porte-voix » pour d'autres locuteurs absents ;
- (b) Le récepteur de tout énoncé polyphonique doit nécessairement tenir compte du fait que cet énoncé est le produit d'une pluralité de voix ; faute de quoi, l'analyse sémantique de l'énoncé ne saurait être que biaisée.

Il en ressort donc que la polyphonie ne peut pas s'analyser en tenant compte uniquement de la production et de l'émission de l'énoncé, où se mettent en scène en même temps la voix du « sujet parlant empirique² » et celles que ce dernier a convoquées ; il en est aussi (et surtout) question concernant la phase de réception de l'énoncé, où est évoquée la notion de signifiante, soit le sens que l'interlocuteur peut accorder à cet énoncé. Marion Carel³ qualifie de sémantique ce type de polyphonie et en attribue la paternité à Oswald Ducrot. Des notions comme l'implicite et la présupposition entrent alors en jeu et orientent la tâche du récepteur vers la compréhension d'au moins deux messages superposés entre lesquels la frontière n'est pas forcément aisée à établir. Ducrot distingue deux grands types d'implicite :

- (1) L'implicite de l'énoncé caractérisé par le fait que le locuteur laisse entendre « des faits qu'[il] ne veut pas signaler de façon explicite⁴ » et permettant d'énoncer des faits susceptibles de revêtir la forme « de cause ou de conséquence nécessaires des premiers ». Nous pouvons citer cet exemple tiré de *Dérangé que je suis* (troisième roman de notre corpus). Pour lui faire comprendre son refus de céder à ses avances, Dérangé (héros et

¹ Ibid.

² Ibid.

³ Carel M., 2011, *op. cit.*

⁴ Ducrot O., *Dire et ne pas dire*, Hermann, Paris, 1991, p. 6-7.

narrateur) dit ceci à sa patronne : « [...] vous êtes mariée, Madame, ne l'oubliez pas. » (DQJS, p. 153)¹ ;

- (2) L'implicite fondé sur l'énonciation qui est relatif à la légitimité de l'activité énonciative, au « droit du locuteur à parler comme il l'a fait² » et à la réglementation de « l'acte de parler en général, [et de] chaque catégorie d'actes de parole³ ». C'est de ce type d'implicite que relève la réaction de la patronne face au refus de Dérangé à qui elle continue à parler sur un ton autoritaire, dans le but de lui rappeler que malgré tout il reste un docker qu'elle a déjà employé pour décharger ses bagages : « Hé ! Vous allez où comme ça ? » (Ibid., p. 159)

Quant à la notion de « présupposé », Ducrot évoque deux possibilités qui, selon lui, résument toutes les réflexions que l'on peut recenser :

On peut d'une part considérer les présupposés d'un énoncé comme étant, *fondamentalement*, des conditions imposées pour que son emploi soit normal [...] Mais on peut aussi considérer que les présupposés d'un énoncé sont, *fondamentalement*, des éléments de son contenu, des composants de sa signification [...] ⁴

Il semble nécessaire de préciser que même si son énonciation peut déclencher chez le récepteur une chaîne de contenus sémantiques, un message n'est pas polyphonique tant qu'il reste impossible de prouver l'intention du locuteur de faire entendre un message parallèle à celui qui a été énoncé. C'est dans cette logique que Carel distingue le présupposé et le sous-entendu : selon elle, le premier relève indéniablement de la volonté du locuteur, et le second dépend de l'interprétation que l'interlocuteur fait du message. Le locuteur de (a) *Ali ne fume plus*⁵ ne peut pas nier avoir fait entendre implicitement le posé (a') *Ali ne fume pas actuellement* et le présupposé (a'') *Ali fumait auparavant* ; ce qui n'est pas le cas pour (b) *Quelques amis m'ont rendu visite à l'hôpital* qui peut ou non dire, en filigrane, (b') *Je m'attendais à ce que*

¹ Les références au corpus apparaîtront dans le texte, entre parenthèses. Les ouvrages seront cités de la sorte : ASR pour *Anguille sous roche*, ME pour *Mon Étincelle*, DQJS pour *Dérangé que je suis* et J pour *Jouissance*.

² Ducrot O., 1991, op. cit., p. 9.

³ Ibid.

⁴ Ibid., p. 25.

⁵ Ces illustrations ne sont pas de Carel.

tous mes amis me rendent visite à l'hôpital. Reconnaître un caractère polyphonique à (b) reviendrait à remettre en question le travail du récepteur (la compréhension) et la situation d'énonciation, en général comme le souligne Maingueneau :

Parler, c'est [...] communiquer également le fait qu'on communique, intégrer dans l'énonciation la manière dont celle-ci doit être saisie par le destinataire. L'interprétation de l'énoncé n'est aboutie, l'acte de langage n'est réussi que si le destinataire reconnaît l'intention associée conventionnellement à son énonciation.¹

Dans *Dire et ne pas dire*², Ducrot insiste sur le caractère conventionnel – évoqué ci-dessus par Maingueneau – des significations qui entourent les énoncés à présupposés et range, ainsi, ceux-ci dans la catégorie des énoncés à dimension illocutoire³ dans le sens où l'apparition d'un énoncé à présupposés se fait nécessairement accompagner d'un ensemble d'autres énoncés sous-jacents. C'est en ce sens que, dans la suite de son raisonnement, il fait référence à la théorie structuraliste qui pourrait être appliquée à l'analyse des énoncés chargés de présupposés :

De même que la syntaxe structurale caractérise un morphème par ses combinaisons possibles avec d'autres morphèmes, on peut envisager une analyse structurale du discours qui définirait les énoncés par rapport aux autres énoncés qui peuvent les environner. Simplement, il ne peut pas s'agir de leur environnement réel [...]. Il est nécessaire de considérer une sorte d'environnement idéal, défini par des règles de discours, par une sorte de déontologie linguistique tacite. C'est cette étude combinatoire du discours qui permet le mieux, selon nous, de caractériser la présupposition.⁴

À côté de la polyphonie sémantique, Carel place un autre type de polyphonie : la polyphonie intertextuelle. Elle l'attribue à Bakhtine et elle la qualifie de non reniable par le locuteur, comme c'est le cas pour la polyphonie sémantique. Selon elle,

¹ Maingueneau D., 2005, *op. cit.*, p. 6-7.

² Ducrot O., 1991, *op. cit.*, p. 80.

³ Allusion à Austin J.L., *Quand dire c'est faire*, Seuil, Paris, 1970.

⁴ Ducrot O., 1991, *ibid.*, p. 80-81.

[...] lorsque la polyphonie est intertextuelle, l'allusion à plusieurs contenus découle de ce que l'assemblage de mots fait allusion à un assemblage passé, et le locuteur prend seulement position vis-à-vis du contenu compositionnel de l'assemblage nouveau.¹

Il convient de préciser que l'apparition de cet « assemblage de mots » dans le discours d'un locuteur parlant sous forme de citation revêt deux principales formes :

a) Soit le locuteur signale le fait que ces mots apparaissent dans son discours en tant que citation (donc reprise des propos d'un autre locuteur, ou de lui-même, dans un contexte énonciatif antérieur) tout en précisant la source du discours rapporté ;

b) Soit il se contente d'insérer dans son discours les propos tenus dans une occurrence énonciative antérieure sans en signaler le caractère citatif, ni pour autant en préciser la source. C'est ce phénomène que Maingueneau nomme « participation » :

Le locuteur « participant » n'indique pas sa source, ni même qu'il effectue une citation. Le caractère de citation est seulement marqué par un décalage interne à l'énonciation, qui peut être de nature graphique, phonétique, paralinguistique... L'énoncé cité est présenté dans son signifiant, dans une logique de discours direct, mais poussée à l'extrême : il ne s'agit pas seulement de simuler, comme c'est souvent le cas au discours direct, mais de restituer le signifiant même. La restitution du signifiant est évidemment liée au fait qu'il n'y a pas indication de la source de la parole rapportée²

Dans le premier cas comme dans le second, le locuteur – en faisant apparaître dans le sien un discours produit antérieurement – indique son adhésion à ce dernier. Il « présuppose pragmatiquement que lui-même et son allocataire³ » partagent le même « Thésaurus d'énoncés⁴ ».

¹ Carel M., 2011, *op. cit.*

² <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/glossaire.html#Part.>, [consulté le 12 avril 2021].

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

Ce que Carel nomme « polyphonie intertextuelle » est, en effet, ce que Bakhtine a analysé comme étant le phénomène du dialogisme qui définit tout acte discursif comme étant l'écho d'autres actes discursifs antérieurs, « une interaction obligée avec d'autres discours¹ » :

[...] un énoncé est rempli des échos et des rappels d'autres énoncés, auxquels il est relié à l'intérieur d'une sphère commune de l'échange verbal. Un énoncé doit être considéré avant tout comme une réponse à des énoncés antérieurs à l'intérieur d'une sphère donnée [...]²

Il apparaît alors que *polyphonie* et *dialogisme* ne sont pas deux notions renvoyant strictement à la même réalité mais qui ne s'opposent pas systématiquement non plus. A la première est associée la notion de « voix » (énonciative), donc celle de « locuteur » ; la seconde, quant à elle, décrit l'interaction entre deux énoncés. Bakhtine reconnaît cette différence dans sa définition – s'intéressant particulièrement à l'énonciation romanesque – de la polyphonie où il la présente comme une situation dans laquelle la voix du héros « résonne aux côtés de la parole de l'auteur et se combine d'une façon particulière avec elle ainsi qu'avec les voix moins qualifiées des autres héros³ ».

Dans cette logique de différenciation, de nuancement, des deux notions, Bres⁴ distingue trois formes de dialogisme qui ne contredisent en rien, selon nous, la désignation faite par Carel⁵ du dialogisme comme de la polyphonie intertextuelle :

- le dialogisme interdiscursif qui concerne l'interaction d'un discours avec « des discours réalisés antérieurement par des tiers, le plus souvent sur le même objet⁶ »,
- le dialogisme interlocutif qui concerne « le tour de parole antérieur de l'allocutaire dans les genres dialogaux et, tant dans le dialogal que dans le monologal, [...] la réponse de l'allocutaire qu'il sollicite et sur laquelle il anticipe⁷ »,

¹ Bres J., « Dialogisme, éléments pour l'analyse », in *Recherches en didactique des langues et des cultures*, 14-2, 2017, [En ligne] <https://journals.openedition.org/rdlc/1842>, mis en ligne le 15 juin 2017, [consulté le 15 avril 2021].

² Bakhtine M., cité par Bres J., 2017, *ibid.*

³ Bakhtine M., *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, L'Age d'homme, Lausanne, , 1963, p. 11.

⁴ Bres J., 2017, *ibid.*

⁵ Carel M., 2011, *op. cit.*

⁶ Bres J., 2017, *ibid.*

⁷ *Ibid.*

- le dialogisme intralocutif qui concerne le discours « orienté vers lui-même, le locuteur étant son premier allocataire ».

Dans *Palimpsestes*¹, Genette décrit cinq rapports qu'un discours peut entretenir avec d'autres :

1. L'intertextualité qui est la présence d'un discours dans un autre sous forme soit de citation, de plagiat ou d'allusion ;
2. La paratextualité définie comme étant la relation entretenue par un texte, considéré « dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire² », avec les éléments du paratexte (titre, sous-titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.) ;
3. La métatextualité qui unit un texte à un autre – le premier parlant du second sans nécessairement le citer. Il peut l'évoquer « allusivement et comme silencieusement [...]»³ ;
4. L'hypertextualité qui unit un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) « sur lequel il se greffe⁴ », sous une forme autre que celle du commentaire pour devenir une sorte de « texte au second degré⁵ » ;
5. L'architextualité qui est « une relation tout à fait muette, que n'articule [...] qu'une mention paratextuelle⁶ » et qui lie un texte à tous les autres textes portant les mêmes traits de généricité.

En outre, nous considérons que de la polyphonie intertextuelle relèvent certains phénomènes de détournement linguistique communément appelés « jeux de mots ». Ces procédés langagiers offrent la possibilité soit de produire des énoncés portant les marques linguistiques reconnues comme faisant partie du stock des unités dites figées, ou de déconstruire une unité reconnue comme figée en lui ôtant une partie de son *tout* polylexical au moyen d'un remplacement ou d'une suppression. Dans un cas comme dans l'autre, le locuteur produit un énoncé qui, par ressemblance ou par opposition, s'identifie à un autre énoncé produit

¹ Genette G., *Palimpsestes*, Le Seuil, Paris, 1982.

² *Ibid.*, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 12.

antérieurement. Almuth Grésillon et Dominique Maingueneau¹ énumèrent deux orientations possibles des phénomènes de détournement :

- (a) La captation qui « consiste à détourner en allant au maximum dans le sens de la structure sémantique [de l'énoncé antérieur] ainsi exploitée² » ;
- (b) La subversion qui « cherche [...] à faire apparaître une contradiction entre le sens véhiculé par l'énonciation de la structure originelle (notée E₀) et celui de l'énonciation de la structure résultant du détournement (notée E₁)³ ».

À celle portant sur la dimension sémantique, Grésillon et Maingueneau ajoutent une analyse de la face phonique des énoncés (le détourné et le détournant) ; laquelle analyse confirme davantage la portée polyphonique résultant du détournement, en ce sens où la production de l'énoncé détournant déclenche, chez l'allocutaire, une image parallèle, celle de l'énoncé détourné. Selon eux, les procédés utilisés sont :

- la substitution de phonèmes (A chaque jour suffit sa **peine**. — A chaque jour suffit sa **veine**.)
- la substitution de termes sans affinité phonique (A chaque **jour** suffit sa peine. — A chaque **nuît** suffit sa peine.)
- l'adjonction d'éléments nouveaux à l'énoncé détourné (L'homme propose, Dieu dispose. — L'homme propose, Dieu dispose, **la femme impose**.)
- le jeu avec la négation (Qui dort **dîne**. — Qui **ne** dort **pas** **dîne**.)
- la fusion du détourné et du détournant pour former une sorte d'*énoncé-valise*⁴ (A chaque jour suffit sa peine. /A quelque chose malheur est bon. — **A chaque jour malheur est bon**.)

On vient de le voir, l'approche bakhtinienne est fondée sur une conception et une analyse de la polyphonie en tant que phénomène lié à l'acte de parole, à la présence de différentes voix dans le même acte d'énonciation (littéraire), tandis que chez Ducrot la polyphonie est à aborder

¹ Grésillon A., Maingueneau D., « Polyphonie, proverbe et détournement ou un proverbe peut en cacher un autre », Danon-Boileau L. (dir.), *Langages*, n°73, Larousse, Paris, 1984, p. 112-125.

² *Ibid.*, p. 115.

³ *Ibid.*

⁴ Allusion à *mot-valise*.

comme une notion linguistique, c'est-à-dire comme une notion portée par des faits relevant de la langue (et non de la parole). De l'écart entre ces deux théories qui s'opposent (principalement) par l'objet d'étude, émergera la théorie scandinave de la polyphonie linguistique (ScaPoLine) présentée de la manière suivante :

[...] il s'agit d'une collaboration étroite entre linguistes et littéraires autour de la notion de polyphonie. Dans ce projet, le rôle de la théorie Scandinave de la Polyphonie Linguistique sera de fournir la base linguistique pour les études des textes. Plus précisément, la ScaPoLine devra pouvoir prévoir et préciser les contraintes proprement linguistiques qui régissent l'interprétation littéraire (polyphonique). Cette théorie [...] devra assurer l'interface entre les études linguistiques et les études proprement textuelles, notamment littéraires.¹

Cette approche apparue à la fin des années 1990 se veut donc une passerelle entre la linguistique et la littérature, avec pour objectif de montrer par quel matériau puisé dans la première la polyphonie peut être exprimée dans la seconde. Autrement dit, par quels outils propres à la langue peut-on produire un texte littéraire polyphonique ? Cela va sans dire que cette manière d'appréhender la notion de polyphonie ne s'éloigne pas de la théorie de Ducrot (car il s'agira d'une étude s'intéressant à la langue), et moins encore de celle de Bakhtine (car il sera question de la manifestation de la polyphonie dans le texte littéraire perçu comme le résultat d'une activité énonciative).

II. Le roman comorien

II.1. Aperçu historique et principales thématiques

En 1985, Mohamed Ali Toihiri – quatre ans après la soutenance de sa thèse *Les luttes de classe dans l'œuvre de Sembene Ousmane*² – signait l'acte de naissance d'une littérature comorienne écrite, avec la parution, aux éditions L'Harmattan, de son roman *La République des*

¹ Nølke H. et al. (dir.), *ScaPoLine. La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Éditions Kimé, Paris, 2004, p. 21.

² Toihiri M. A., *Les luttes de classe dans l'œuvre de Sembene Ousmane*, Bordeaux III, Bordeaux, 1981.

Imberbes. Historique et réaliste par sa peinture du Comorien (allant du mode vestimentaire aux croyances), ce roman revient sur l'une des périodes clés de l'histoire de l'archipel des Comores, à savoir la période du 3 janvier 1976 au 13 mai 1978 marquée par le pouvoir révolutionnaire d'Ali Soilihi renversé par un coup d'État ayant permis à Ahmed Abdallah de revenir au pouvoir. Ce premier roman – premier pour l'auteur et pour tout un pays – s'écrivait durant le second régime, répressif, d'Ahmed Abdallah. De ce fait,

Toihiri faisait d'une pierre deux coups : il rejoignait la majorité de la population (et le pouvoir en place) hostile au régime déchu mais aussi il évitait de parler clairement de la situation politique conjoncturelle. En cela, le roman toihirien ne peut pas être considéré comme un roman d'opposition dans la mesure où il conteste un régime déjà inexistant ; même si, bien entendu, à travers la condamnation de la violence du régime précédent, on peut forcer le trait et y lire également un rejet de la répression du régime en place.¹

Tous les textes de Toihiri (tel que *Le Kafir du Karthala*²) sont chargés d'un tel réalisme qu'il demeure impossible de leur refuser l'appellation d'*œuvres d'analyse sociologique*. L'auteur y traite avec minutie du caractère, du comportement et du quotidien du Comorien – politique comme citoyen lambda – et semble répondre avec précision à la question *Qu'est-ce qu'être Comorien ?*

Vers la fin des années 90 et le début des années 2000, d'autres figures rejoignent Toihiri sur la scène littéraire et, en grande partie, optent pour le genre romanesque dans leur projet de parler de leur pays, d'en proposer une autre lecture de l'histoire et d'en dépendre les mœurs et la politique. Des noms comme Salim Hatubou³ et Aboubacar Said Salim⁴ participent, eux aussi, à la production de cette jeune littérature qui tente de se faire un nom et une place entre quasi-absence d'éditeurs locaux et molle réception par le public. Le procès de l'indépendance du pays⁵ se poursuit, accompagné d'une fine observation de la société comorienne (mœurs, coutumes, conflit de générations, etc.) ; et ce jusqu'à présent, quoique d'autres thèmes fassent

¹ Mhoumadi N. A., *Le roman de Mohamed Toihiri dans la littérature comorienne. Fiction d'un témoignage et témoignage d'une fiction*, L'Harmattan, Paris, 2012, p. 83.

² Toihiri M. A., *Le Kafir du Karthala*, L'Harmattan, Paris, 1992.

³ Auteur le plus prolifique de sa génération et décédé en 2015. Il est notamment l'auteur de *Le Sang de l'obéissance* paru en 1996 chez L'Harmattan.

⁴ Auteur (entre autres) du *Bal des mercenaires* paru en 2002 aux éditions Komedit. Il est décédé en 2023.

⁵ Autoproclamée le 6 juillet 1975.

leur apparition vers le milieu des années 2000, sous la plume de ce qu'on peut nommer *la nouvelle génération* qui, contrairement à la précédente¹, bénéficie de l'existence et de l'accompagnement – relativement plus importants – de quelques maisons d'édition comoriennes, bien qu'implantées à l'étranger, notamment en France.

L'homme politique et le citoyen – de l'intérieur comme de la diaspora – n'échapperont pas au regard du romancier (en particulier) et de l'écrivain (en général). L'on continuera à critiquer une gestion désastreuse des Comores indépendantes, une trop grande fidélité aux croyances et pratiques ancestrales et un *âda* (ou mariage coutumier) trop coûteux et auquel achoppe toute tentative d'organisation de la vie individuelle.

Une littérature engagée s'est imposée – dès le départ – et s'impose encore de nos jours, étant donné le difficile, voire impossible, décollage du pays depuis son accession à la souveraineté internationale. Comme celui de toute l'Afrique postcoloniale, le roman comorien se veut un miroir dans lequel s'observent, dans les moindres détails, les ambitions et le comportement de l'homme politique ; ambitions et comportement qui ne concourent qu'à la définition de ce que Jean-François Bayart appelle « la politique du ventre² », le peuple demeurant la principale (et la seule !) victime de l'indépendance tant vantée auparavant. Le romancier comorien essaie de dévoiler la vraie face de la classe politique locale, ses principales motivations depuis la période de la lutte pour l'indépendance :

[...] une classe politique sans foi ni loi autre que le besoin de satisfaction personnelle. En cela, elle présage celle qui occupera le terrain depuis l'indépendance qui a toujours pensé que le pouvoir était un formidable moyen non de servir les autres mais de se servir. Ce qui gêne tous les représentants des partis politiques, c'est moins l'absence de réel pouvoir – qui poserait problème si l'on voulait vraiment agir ! – de leur portefeuille ministériel que leur manque d'argent qu'ils pourraient bien entendu détourner. Un ministère n'est intéressant que s'il est muni d'un gros budget.³

¹ Cette répartition en *ancienne génération/nouvelle génération* ne tient normalement compte que de la période d'apparition sur la scène littéraire. Les écrivains qu'on peut dire de la première génération continueront à produire et à aborder les mêmes thèmes que les écrivains dits de la seconde génération.

² Bayart J.-F., *L'État en Afrique. La politique du ventre*, Fayard, coll. L'espace du politique, Paris, 1989.

³ Mhoumadi N. A, *op. cit.*, 133.

L'observation et l'analyse (par le romancier) de la situation qui prévaut dans les Comores indépendantes vont de pair avec un permanent regard dans le rétroviseur, un regard que Saindoune Ben Ali comprend ainsi :

L'auteur cherche non à établir une véracité ou une fidélité de quoi que ce soit, mais à donner du sens à l'historique, semblablement, cause de ses malheurs présents, il s'y emploie. C'est un processus consistant à lire l'histoire à l'envers, soit avec les outils de la dérision, soit avec l'affectation d'un sérieux ne pouvant arriver à la hauteur d'une véritable historiographie officielle. [...] On le voit, dès les premiers jours de cette littérature, l'historicité opère dans l'écriture.¹

Quelles que soient la finalité et la démarche, le romancier comorien ne saurait résister à la nécessité de faire porter à son œuvre les couleurs de l'histoire d'un pays – le sien – en proie à une infinité de maux. Toutefois, il convient de préciser que dans le but de s'interroger et d'interroger sur le présent, le romancier comorien ne se sert du passé que comme d'un outil,

Car l'Histoire, avec ses mouvements, ses guerres, ses révolutions et contre-révolutions, ses humiliations nationales, n'intéresse pas le romancier pour elle-même, en tant qu'objet à peindre, à dénoncer, à interpréter ; le romancier n'est pas le valet des historiens ; si l'Histoire le fascine, c'est qu'elle est comme un projecteur qui tourne autour de l'existence humaine et jette une lumière sur elle, sur ses possibilités inattendues qui, dans les temps paisibles, quand l'Histoire est immobile, ne se réalisent pas, restent invisibles et inconnues.²

Tout en décortiquant, au moyen de la fiction, la situation politique et économique contemporaine, le romancier propose au lecteur un bond dans le passé soit de l'individu ou de la collectivité. C'est, par exemple, ce qu'on trouve chez Aboubacar Saïd Salim³ et moi-même⁴. Aboubacar invite à une (re)lecture de l'histoire coloniale, notamment la grande grève menée par les lycéens comoriens en 1968. Écrivant sur le régime militaire d'Azali Assoumani à la fin

¹ Ben Ali S., « Littérature comorienne. Récurrences et sociohistoire », in *Africultures*, 2013, [En ligne] <http://africultures.com/litterature-comorienne>, mis en ligne le 15/06/2013, [consulté le 17/07/2021].

² Kundera M., *Le Rideau*, Gallimard, Paris, 2005, p. 85.

³ Dans *Et la graine ...* publié en 1998 à Paris par Cercle & Repères.

⁴ Dans *Quand le colonel ne sera pas plus président* paru en 2007 aux éditions Kalamu des îles, Torcy.

des années 1990, je propose un périple – plus ou moins fidèle à la réalité – à travers le passé d’un homme que rien ne semblait prédestiner à la politique.

Vers la fin des années 90 et le début des années 2010 apparaît une production romanesque qui, par la thématique abordée, se démarque plus ou moins de celle présente jusque-là. D’autres thèmes commencent à se faire une place, orientant ainsi le roman comorien vers des horizons autres que politiques. L’accroissement, quoique lent, du nombre des éditeurs comoriens permet logiquement l’émergence de nouvelles plumes dont celle de romanciers qui se mettront à explorer de nouveaux champs de la fiction tels que le mariage forcé, l’amour et l’émigration.

II.2. Principaux traits stylistiques

Le décor des premiers romans comoriens est un champ où se croisent l’historique¹, le religieux et le politique ; un cocktail qui se donne à lire comme la représentation (fidèle) de la réalité du Comorien contemporain, de son quotidien.

En effet, le citoyen des Comores postcoloniales est un être confronté en permanence à une double lutte individuelle et collective : (a) lutte de l’individu contre des pesanteurs sociales et des pratiques coutumières qui semblent n’être conçues que pour briser à coup sûr toute marche vers l’épanouissement d’hommes et de femmes qui, bien avant même la décolonisation, sillonnaient déjà le monde et entraient en contact avec d’autres cultures parmi lesquelles ils faisaient naturellement des tris et qu’ils comparaient à la leur ; (b) lutte de la collectivité contre la répression des régimes politiques qui se succèdent, dans un rythme plus qu’anormal, à la suite de l’indépendance de 1975.

Loin d’endosser l’habit de récits autobiographiques quoiqu’inspirés du vécu personnel, les romans des pionniers de la littérature comorienne allient expérience personnelle et expérience collective. Soit la première est racontée au moyen d’une « fictivisation » de la seconde, soit la seconde est racontée dans une démultiplication de la première. Dans la première démarche comme dans la seconde,

¹ Voir point précédent.

En construisant une fiction sur une base reconnaissable de la réalité historique, on augmente la possibilité pour le lecteur d'associer une histoire à certains aspects de sa propre vie¹

Le récit est à la charge d'un narrateur extradiégétique qui permet au scripteur de garder une distance plus ou moins importante avec l'histoire narrée et de poser un regard critique sur l'environnement décrit. En brossant un tableau du pays au sortir de l'époque coloniale, Mohamed Tohiri² opte pour un récit à la troisième personne, un récit confié à un narrateur visiblement impersonnel et neutre mais qui, par la confrontation de multiples récits – racontant ce qui se passe aussi bien au palais présidentiel que dans le foyer de certains citoyens – pour constituer le Récit, laisse lire en filigrane quelques jugements, des positions (par rapport, par exemple, aux agissements de la milice mise en place par le régime et chargée de "redresser" la population, de la mettre sur la voie de la révolution des mentalités) qui pourraient être celles du scripteur. La peinture des Comores sous le régime dictatorial d'Ahmed Abdallah, dans *Le bal des mercenaires*³, est prise en charge par un narrateur qui suit, de son regard d'observateur, un jeune couple d'amoureux mais qui, en réalité, ne se sert de cette histoire d'amour à la fin tragique que comme d'un prétexte pour décrire la vie d'une jeunesse tentant de se faire une voie/(x) dans un pays où la peur est le lot quotidien du peuple.

Ce mode de narration aura marqué le roman comorien jusque dans les années 2010 pour faire place (ou s'en faire accompagner) à une narration autodiégétique qui traduira le désir, la soif de l'individu de s'affirmer face à une communauté en perpétuelle ouverture au monde et qui, de toutes ses forces, s'évertue à conserver, à préserver, le plus important pan de son identité. On assistera alors à l'émergence d'un narrateur-personnage désireux de prendre son destin en main, de briser des tabous, de casser des codes, de lutter pour l'affaiblissement de certaines croyances et pratiques qu'il juge rétrogrades. En somme, un narrateur-personnage aspirant à plus d'affirmation de sa personnalité et à plus de liberté.

Cette narration du *moi* est l'un des aspects d'un renouvellement profond de la structure énonciative du roman comorien. On assiste, par exemple, à l'apparition – dans des cadres énonciatifs jusque-là inhabituels – de sujets⁴ dont la configuration et le discours marquent une

¹ André Brink, cité par Ben Ali S., 2013, *op. cit.*

² *La République des Imberbes*, *op. cit.*

³ Aboubacar Said Salim, *op. cit.*

⁴ À la fois locuteurs et personnages (principaux).

grande innovation de l'esthétique romanesque. Le rôle du héros, longtemps incarné par des figures masculines, se voit désormais attribué à des figures féminines auxquelles est assignée la mission d'aborder des sujets d'ordre plus sociétal que politique avec, comme principale aspiration, l'affirmation d'un *moi* en conflit avec la collectivité dont l'individu cherche à se démarquer. C'est ce qu'on constate dans *Ghizza*¹ dont la scriptrice fait apparaître une héroïne (et narratrice) dont le portrait marque une rupture d'avec la conception habituelle du héros représentatif d'une classe (sociale ou politique) ou d'une génération. L'héroïne de ce roman est un personnage atypique, visiblement amnésique et considérée comme folle car passant une grande partie de son temps dans les cimetières en compagnie d'un malade mental ; c'est une femme qui fait le récit d'une vie (la sienne) aux zones d'ombre les plus innombrables. Voici l'une des premières images qu'elle donne d'elle-même :

Tout ce que je dis est mal compris. Tout ce que je fais est mal interprété. Je me suis enfermée dans ma solitude, à défaut d'être comprise. Je suis coupable de différence. Ma différence et mon indifférence envers les « valeurs » prônées par la société dans laquelle j'évolue, m'ont mise à l'écart. J'aime ma solitude. Elle seule me comprend. Je suis de celles que personne ne défend. Je ne sais pas si c'est dû à l'expression de mon visage, à ma démarche, enfin je ne sais plus. [...] Je me rappelle leurs insinuations, leurs murmures. Je me rappelle leurs insultes. [...] J'étais celle qui allait jeter l'opprobre sur cette famille. [...]

Je suis celle qui n'a pas de nom, qui n'a pas d'identité. On ne m'appelle pas. Ou rarement. Et dans ce cas, je n'entends que la dernière partie de mon prénom. Quand vous essaieriez de vous souvenir de moi, pensez à « sans-nom ». Le nom est un tout. C'est un ensemble de caractères, le choix de dire « oui » ou « non ». C'est pouvoir écrire le livre de sa propre vie. C'est décider de mourir quand on le veut. C'est dire merde à tous ceux qui font chier.²

Les déceptions amoureuses, l'étouffement de la femme par les codes sociaux, le nécessaire départ du pays natal, etc. sont autant de combats portés par des voix narratives dans la plupart des cas féminines, au discours à la fois marqué par plus de poésie que dans les romans de la précédente génération et jugé brutal, car faisant fi de bien des tabous langagiers auxquels sont habitués le lecteur du roman comorien et les membres d'une « société de vérités

¹ Soulé Youssouf F., *Ghizza, À tombeau ouvert*, Cœlacanthe, Moissy-Cramayel, 2015.

² *Ibid.*, p. 12-13.

mensongères, de visions caricaturales et de réalités invraisemblables. », comme le remarque – avec une certaine violence – Saa Ndjema, la narratrice d'*Une victime criminelle*¹.

Comme la narratrice de *Ghizza*, Saa Ndjema tient un discours osé, imprégné d'érotisme et qui traduit la nécessité aussi bien d'une rénovation de l'écriture romanesque que d'une révolution des mentalités (dans la réalité). À l'image du code langagier réel, le texte romanesque portait jusque-là les marques d'une très grande pudeur, s'évertuant à respecter les sensibilités d'un lectorat (local) qui n'est habitué à évoquer la sexualité – quel que puisse être l'angle de traitement – dans des contextes énonciatifs sortant du cadre strictement privé que dans un langage fortement imagé. La sensibilité d'un tel lectorat ne saurait qu'être heurtée par des passages comme ceux-ci :

- (a) Je frissonnais. Tu revins vers moi. Tu m'entraînas sur ta table de travail. Tu déboutonnas mon jean délavé à pas de loup. Je gémissais de plaisir. Tu fis de moi ta maîtresse d'un soir. Tu m'étendis sur ta table de travail. Pressant mes petits seins comme une orange, tu me perças avec une telle vivacité que tout mon corps tremblait. J'avais si mal que tout le plaisir que j'attendais de ce moment rituel s'évapora à la surface de ma pure souffrance. Quand tu retrouvais tes esprits, ton corps devint mou et vide. Je sentis du liquide couler entre mes cuisses.

Du sang.

Du sperme.²

- (b) Je me mets ensuite sur lui. Ma tête tout contre son cœur. [...] Il me caresse les seins [...] Mes pointes s'érigent. Je me dénude la poitrine. Et je la lui rends, comme une offrande. Il prend un sein dans sa bouche et recouvre l'autre de sa grande main. Il suçote, lèche. Je laisse échapper un cri. [...] Je sens sa langue partout. Il a l'air d'avoir des langues partout. [...] Il prend ma main, la guide dans son maillot. J'ai peur. Il me rassure. Il me fait empoigner son pénis. Il est dur. Il y a une veine qui bat à sa base. [...] Il entre en moi, très lentement. J'ai mal. Il fait noir. [...] Mon corps m'appartient, je me dis. Peut-être pas ma vie, mais mon corps si. Ultime revanche de la Sans-nom. Jacob me fait l'amour tout doucement.³

¹ Omar Z., *Une victime criminelle*, Edilivre, Paris, 2012, p. 9.

² *Ibid.*, p. 22.

³ Soulé Youssouf F., 2015, *op. cit.*, p. 26-28.

C'est dans ce contexte de renouvellement de l'esthétique du roman comorien que paraît *Anguille sous roche*, un an avant *Mon Étincelle*, trois ans avant *Dérangé que je suis* et six ans avant *Jouissance*. Ali Zamir fait son entrée dans ce chantier, et non d'une manière discrète. *Anguille sous roche* marque le premier mot d'un nouveau chapitre de l'histoire de la littérature comorienne d'expression écrite.

III. Présentation du corpus

III.1. L'auteur

Ali Zamir est né en 1987 à Mutsamudu, chef-lieu de l'île d'Anjouan, aux Comores. Diplômé de l'Université du Caire¹, il a été, tour à tour, conseiller municipal, délégué chargé de la Police municipale, du Service eau et du Tourisme de la Commune de Mutsamudu, chargé de mission du ministre de la Justice et de la Fonction publique et professeur de français ; cela avant de s'installer à Montpellier en 2017, peu après la sortie de son premier roman.

Fils d'un instituteur, Ali Zamir découvre très jeune le monde de la littérature (notamment française) qu'il fréquentera avec grande passion à travers la lecture de classiques – tels que Flaubert, Hugo et Balzac ; lecture qui l'incitera plus tard à une première expérience en écriture. Avant son départ au Caire en 2005, il a déjà écrit quelques nouvelles (inédites) comme *Karim l'invincible*, *Roger et Rosine* et *Une fille pas comme les autres*. Il obtient le prix du département de langue et littérature françaises de la Faculté de Lettres de l'Université du Caire avec sa nouvelle *Mangeuse de rat !* en 2008, un an avant qu'il ne se mette à l'écriture d'*Anguille sous roche* ; roman qui lui vaudra, en 2016, le Prix Senghor, la mention spéciale du Prix Wepler et surtout le mérite d'être un romancier hors-pair, un écrivain qui a su imposer, dès sa première publication, son nom dans la sphère littéraire francophone. Le Prix ACP Femmes et Jeunes (2018) pour *Mon Étincelle* et le Prix France Télévisions (2019) pour *Dérangé que je suis* ont été des preuves de plus du « talent de conteur² » d'un « écrivain décidément atypique³ ».

¹ Master en lettres modernes, obtenu en 2010.

² Quatrième de couverture de *Mon Étincelle*.

³ *Ibid.*

III.2. L'œuvre

Notre corpus est constitué de quatre romans, tous d'Ali Zamir : *Anguille sous roche*, *Mon Étincelle*, *Dérangé que je suis* et *Jouissance*.

III.2.1. Anguille sous roche

Anguille, après que l'embarcation de fortune à bord de laquelle elle se trouvait a été renversée par les vagues, se met à un difficile exercice de remémoration et entraîne le lecteur dans les sentiers de sa vie afin de lui faire découvrir sa famille, l'ambiance du quartier Mjihari et de la ville de Mutsamudu, sa vie de jeune lycéenne jusqu'à la rencontre de Vorace qui chamboulera sa vie.

« [D]ans ce dédale vide, malgré cette obscurité, ce silence singulier et ce manque de sensations » (*ASR*, p. 11.) et sans l'espoir d'une quelconque échappatoire, la narratrice s'efforce de se souvenir – jusqu'au moindre détail – des circonstances qui l'ont conduite à embarquer dans ce kwasa-kwasa¹ désormais en proie à « des vagues cyclopéennes en furie » (*Ibid.* p.315), notamment sa grossesse qui lui a valu l'expulsion du foyer familial. Au moyen d'un style fait d'humour et alliant tous les registres de langue, Anguille fait le récit de sa vie bien que son corps soit « imbibé d'eau salée à la manière d'une éponge moisie ». (*Ibid.*, p. 306)

III.2.2. Mon Étincelle

À bord d'un avion – qui semble aller « [s'] écraser sur un rocher ou une montagne » (*ME*, p. 255) – pour retourner à Anjouan (son île natale) après un séjour à la Grande Comore, Étincelle, au cœur des turbulences dans lesquelles est pris l'avion, se remémore les histoires racontées auparavant par sa mère et des amis. De Mahajanga² à Mutsamudu, la narratrice fait découvrir

¹ Embarcation de fortune, en langue comorienne.

² Ville de Madagascar.

au lecteur l'amour vécu par ses parents, une histoire qui « résonnait dans [sa] tête comme un conte de fées » (*Ibid.*, p. 17). C'est l'histoire « d'une adolescente de dix-huit ans, timide, réservée, prénommée Douceur, et d'un jeune homme courageux de dix-neuf ans, Douleur. » (*Ibid.*)

III.2.3. Dérangé que je suis

Docker au port de Mutsamudu, Dérangé – pour avoir résisté aux avances d'une belle et riche femme dont il avait croisé le chemin un matin au port de Mutsamudu – vient d'être roué de coups par d'autres dockers, le trio Pipipi (Pirate, Pistolet et Pitié) qu'il a vaincu dans une course de chariots. Jeté dans un conteneur au port, il s'ouvre au monde pour crier « sa douleur jusqu'à corner les oreilles [...] pour se faire entendre. » (*DQJS*, p. 8)

Tout en faisant le récit de sa vie alors qu'il se sait déjà « destiné aux profondeurs de la mort » (*Ibid.*, p. 190), le narrateur met à nu certaines tares d'une société où il n'a joué que le rôle d'un paria au point d'être surnommé Dérangé et d'être considéré comme un indicateur ambulant des jours, tout simplement parce qu'il se contentait de sept chemises comme garde-robe, chaque chemise étant portée à un jour bien défini.

III.2.4. Jouissance

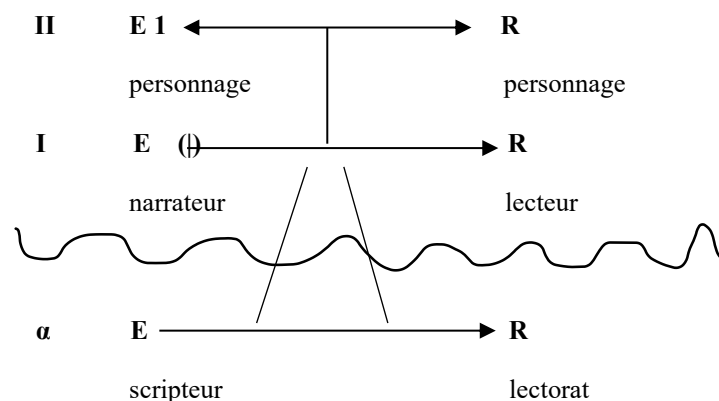
Un livre anonyme prend à témoin le lecteur pour le récit des faits les plus marquants de son existence. On découvre dans ce récit la singularité de personnages dont la vie semble avoir été façonnée par la seule présence de ce livre mystérieux, « amoché et sale, [...] maltraité par des lecteurs piteux, [...] abandonné [...] comme un vaurien renié partout et par tout le monde, comme un paria insulté » (*J*, p. 19) et qui finira par être jeté dans la nature au cours d'une bagarre meurtrière opposant le mari à l'amant de la bibliothécaire.

**PARTIE II : STRUCTURE ACTANTIELLE ET DISCOURS DANS
*ANGUILLE SOUS ROCHE, MON ÉTINCELLE, DÉRANGÉ QUE JE SUIS
ET JOUISSANCE***

Pour décrire l'énonciation mise en scène dans les quatre romans de notre corpus, nous nous appuierons principalement sur les travaux de Molinié et Viala qui définissent le texte littéraire de la façon suivante :

[...] le texte littéraire est discours, ce discours s'appréhende selon une hiérarchie de trois niveaux. On admet que chacun de ces niveaux se définit par une relation horizontale et orientée entre deux pôles, globalement et banalement désignés l'un émetteur (E), l'autre récepteur (R) ; on peut, sommairement, appeler objet du message (Odm) le contenu véhiculé qui matérialise la relation (ce qui est dit) [...]¹

Il sera ainsi question de mettre en évidence et d'étudier les trois niveaux constituant la structure actantielle, dans le principal but d'en déterminer les différents actants émetteurs et récepteurs. Rappelons la schématisation (globale) faite dans la théorie de Molinié et Viala, des niveaux de la structure actantielle :



Le niveau I est celui qui, dans un texte relevant du genre romanesque, marque la relation entre le narrateur (être fictif prenant en charge le récit) et le lecteur (être réel en charge de la réception effective du récit). Le niveau II concerne la diégèse même, notamment les échanges verbaux entre les personnages. Le niveau α , quant à lui, décrit l'instance discursive où, au pôle émetteur et au pôle récepteur, se trouvent respectivement le scripteur et le lectorat (lecteur, éditeur, analyste, etc.), les deux parties concernées par le pacte scripturaire que nous aurons à analyser également.

¹ Molinié G./Viala A., 1993, *op. cit.*, p. 47-48.

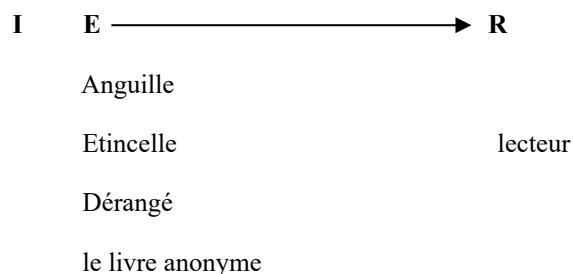
Chapitre I : Figure du narrateur

Ce premier chapitre est consacré à la description des actants émetteurs répertoriés au niveau ; cela après un essai de description de l'objet de leur message.

I. Caractéristiques du discours

I.1. Un récit d'urgence

Dans les romans constituant notre corpus, on a affaire à une narration autodiégétique. Le cadre énonciatif met en scène un personnage dans ses derniers instants de vie¹ (ou qui est au moins persuadé de passer ses derniers instants de vie) et qui se livre à une activité énonciative de type testamentaire, à la production d'un discours *in articulo mortis* où est pris à témoin le lecteur ; ce qui laisse dégager le niveau I de la structure actantielle représenté de la manière suivante :



C'est un discours produit dans l'urgence, tenant en haleine un lecteur qui se voit confier la mission de recevoir le récit de toute une vie, incertain qu'est le narrateur de pouvoir aller jusqu'au bout de son activité. Cette idée est portée, quasiment sous la forme de leitmotive, par des extraits comme ceux-ci :

(a) je continue, d'ailleurs je n'ai pas beaucoup de temps là, (*ASR*, p. 53)

¹ Il s'agit notamment des narrateurs des trois premiers romans.

- (b) Je vais vous raconter cette histoire [...] malgré les turbulences qui agitent l'engin où je me trouve et les chavirements brusques qui secouent en ce moment mon cœur. [...] De toute façon, dans la vie, il faut toujours s'accrocher à quelque chose pour survivre. Accrochez-vous donc et suivez l'histoire que m'a racontée maman. (ME, p. 16)

De tels extraits prouvent que la tâche du narrateur s'accomplit dans une course contre le temps et que, malgré l'incertitude de survie, la nécessité de poursuivre le discours demeure irrésistible. Se dessine alors en filigrane une forme d'opposition de la parole à la force destructrice du temps et à toute sorte d'obstacles face auxquels aucune issue de sortie n'est envisageable. C'est cette puissance de la parole qui se trouve exprimée, sous la forme métonymique du cri, dans l'incipit de *Dérangé que je suis* :

Quand on ne sait pas sur quel œil montrer sa miséreuse condition, on n'étouffe pas ses larmes de sang comme une couille molle. On crie sa douleur jusqu'à corner les oreilles, chers amis, pour se faire entendre. (DQJS, p. 8)

Cet hymne au cri (qui se comprend comme une expression métaphorique du récit que s'apprête à faire le locuteur, ayant été déclenché par la douleur) tente de prendre le contre-pied de l'opinion selon laquelle le silence serait la meilleure réponse à la souffrance, la meilleure forme de résistance et que le cri serait un signe de faiblesse. C'est ainsi qu'un peu plus loin on retrouve ceci :

Le cri est une arme de destruction massive. Non, plutôt une arme de protection massive. Il ne rend pas faible, loin de là. Il libère. [...] C'est la seule consolation d'un souffre-douleur sur qui pleut l'oppression et brille la longanimité. (DQJS, p. 10)

On remarque que dans ce passage le cri est présenté sous la métaphore d'une arme à double fonction : il permet à la fois de se défendre (« protection ») contre l'adversaire et de l'attaquer (« destruction ») dans le but de le vaincre, de le neutraliser. Cette caractérisation imagée sera immédiatement sublimée par une personnification qui présente le cri – le discours du narrateur donc – comme le « véritable témoin d'une victime », un « témoin fidèle ». Comme une nécessité, ce discours doit se tenir quelles que soient les difficultés auxquelles est confronté

l'émetteur, car – par-dessus tout – il est un stratagème qui permet de tromper, de « mieux surprendre l'adversaire. » (*Ibid.*) L'adversaire en question ne saurait être autre que la mort qui s'approche de façon de plus en plus certaine, qui devient de plus en plus inévitable ; ce qui fait apparaître une dimension essentielle de la fonction de la littérature, à savoir l'immortalisation de la pensée humaine. C'est en vertu de cela que Dérangé continue ainsi :

Pourquoi diable me taire alors ? Tant que mon cœur battra, vos oreilles crèveront. Laissez-moi donc vous le faire comprendre à cor et à cri jusqu'au vertige de l'âme, de peur de disparaître avec un paquet de larmes dans mes yeux sans charme. (*DQJS*, p. 11)

D'un roman à l'autre, le narrateur ne manque pas d'insister sur la nécessité de son discours en rappelant que malgré l'absence d'un interlocuteur immédiat – compte tenu du contexte énonciatif : au fin fond de l'océan, dans un avion qui semble être sur le point de s'écraser, dans un conteneur abandonné au port et en plein milieu de la campagne), malgré « ce silence singulier » (*ASR*, p. 11) dans lequel sont plongés les lieux, malgré la conviction de vivre « une épreuve décisive [...], une étape indispensable à passer [...] En pleines turbulences mortelles » (*ME*, p. 12), le récit doit se poursuivre :

Là où je suis, personne ne doit m'entendre, je le sais ! Personne ! Je vous jure que je ne me laisserai pas faire. Je ne me laisserai pas abattre. Je continuerai à ferrailer contre tout genre de virus comme je l'ai toujours fait, jusqu'au dernier soupir. Il faut à tout prix exterminer les parasites de cette curieuse plante qui s'appelle vie. Même quand, ironie du sort, on se retrouve soi-même presque exterminé comme le pire parasite qui soit ! (*DQJS*, p. 13)

quoique le locuteur continue à se demander s'il peut aller jusqu'au bout de son discours :

[...] qu'est-ce qui montre que nous sortirons indemnes de cet engin, hein ? Qu'est-ce qui prouve que les problèmes qui agitent mon cœur ne me tueront pas avant même de savoir l'issue de cet engin ? (*ME*, p. 16)

1.2. Un récit non naturel

Les éléments relevés jusque-là sont de nature à susciter une interrogation fondamentale sur la vraisemblance de la situation d'énonciation choisie par le scripteur. À l'éloignement (dans le temps et dans l'espace) du locuteur et du destinataire définissant toute communication littéraire s'ajoute ici l'incertitude pour le narrateur de pouvoir mener son projet énonciatif, de pouvoir achever son discours ; incertitude qui confère une certaine improbabilité au cadre énonciatif d'où émerge le discours du narrateur : un discours *in articulo mortis* énoncé en l'absence d'un interlocuteur. *Invraisemblance* également (et surtout) pour ce qui est de la nature même dudit cadre énonciatif qui se rapproche de la notion de *narration non naturelle*, contenant « des événements, personnages, cadres ou schèmes significatifs *antimimétiques*.¹ » Il est évident que le terme *antimimétique* mobilisé ici sert à désigner tout ce qui, dans un récit de fiction (ou dans l'événement énonciatif qui le porte), ne constitue le reflet d'aucune réalité. Dans ce sens, il serait légitime de considérer que l'énonciation contenant le discours d'une naufragée (dans *Anguille sous roche*) est non naturel, que la narration assurée par un objet (dans *Jouissance*) est non naturelle, etc. De manière générale, on pourrait dire que les romans formant notre corpus relèvent de cette catégorie de récits portant « des scénarios et des événements physiquement, logiquement et humainement impossibles [...] »².

Par ailleurs, on peut dire que la détermination du narrateur à poursuivre son discours – malgré l'absence d'un interlocuteur et l'incertitude de pouvoir faire le récit dans sa totalité – renforce l'idée de la mission de la littérature (que nous avons évoquée ci-dessus) en renvoyant à l'image de la bouteille à la mer associée au livre, à la littérature. Cette idée, exprimée par des métaphores dans les trois premiers romans, trouve une plus grande expressivité dans *Jouissance* ; expressivité rendue possible par l'attribution du rôle de narrateur à un livre anonyme, qui n'est pas « le pauvre produit d'une imagination » (*J*, p. 20) ni « une vulgaire création » (*Ibid.*), c'est-à-dire un livre « qu'aucun être humain ne peut créer » (*Ibid.*).

L'ensemble des qualificatifs par lesquels se définit le livre narrateur de ce roman, allant de ses origines (mystérieuses) à sa capacité à résister aussi bien au temps qu'à l'action

¹ Richardson B., *Unnatural Narrative: Theory, History, and Practice*, 2015, cité dans Patron S., « Récits non naturels, narratologie non naturelle : apports, problèmes et perspectives », *Pratiques* n°181-182, 2019, [En ligne] <https://journals.openedition.org/pratiques>, mis en ligne le 30 juin 2019, [consulté le 06 février 2024].

² Alber J., *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*, 2016, cité dans Patron S., *ibid.*

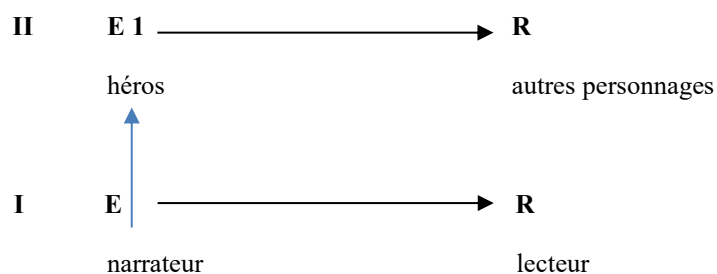
destructrice de ceux qui ont pu le posséder (désintérêt, mise à la poubelle, vente à vil prix, etc.) font tous allusion à une suprématie de l'œuvre littéraire (et artistique, de manière générale) qui ne tiendrait pas sa raison d'être à la réception mais, plutôt, à sa seule production. L'usage qu'on peut en faire ne saurait en rien altérer sa grandeur décrite en ces termes :

plusieurs fois je me suis retrouvé dans une poubelle, comme une pourriture, oui, pourriture reléguée dans cet endroit où l'on met tout ce qui est sale, immonde et répugnant, dont on ne veut plus, [...] on a même essayé de me brûler, ignorant que **je suis fait de feu, de feu et d'encre**, (*Ibid.*, p. 18-19)

En outre, la conscience de lire la transcription d'un discours contenant les derniers mots du narrateur accorde une tonalité et une exigence particulières à la fonction de récepteur des romans de Zamir. Nous montrerons à quel rythme le narrateur insiste tout au long de son discours sur cette exigence, par quels voies et moyens il sollicite l'implication du lecteur dans le processus énonciatif.

II. Narrateur et éthos

Le narrateur de Zamir est un actant présent à deux des trois niveaux de la structure actantielle du récit. Dans ce sens qu'il en est narrateur et héros, il tient à la fois un rôle d'émetteur (dans ses rapports avec le lecteur) et d'émetteur et de récepteur – dans ses échanges avec les autres personnages apparaissant dans le tissu narratif. Des remontées qu'on peut globalement schématiser de la manière suivante :



En effet, ce narrateur est responsable du schéma énonciatif général ; c'est lui qui se charge de la distribution de la parole dans les échanges des autres personnages ou entre lui et ces derniers. L'enjeu principal de ce discours est d'entraîner le lecteur à travers les souvenirs du locuteur dans le but de revisiter sa vie (et/ou celle d'autres personnages) avec force détails (malgré le caractère urgent que prend l'acte narratif dès le départ), d'en laisser le récit en héritage à l'humanité ici représentée par le lecteur. Ce caractère testimonial du discours du narrateur est décelable à travers l'usage massif du lexique du souvenir, de la mémoire, comme en témoignent les passages suivants :

(a) je vois des **images** qui circulent **dans ma tête**, l'une après l'autre, des **images** tumultueuses qui s'affolent, se bousculent et se tamponnent, je ne sais pas laquelle choisir parmi une nuée de **fantômes** chimériques et envahissants, (*ASR*, p. 11)

(b) Je demeure sans corps : juste une ombre, une ombre privée de mouvement, une lancinante cohibition. [...] [**Maman**] **me manque déjà**. **Sa voix**, lorsqu'elle me réveillait doucereusement le matin. [...] Comme **je n'ai connu que des merveilles** moi, à Anjouan puis à la Grande Comore, j'adorais entendre cette fameuse écholalie chaque matin. (*ME*, p. 12-13)

En d'autres termes, dans les romans de Zamir, il s'agit d'un exercice plus testimonial que narratif, ou que « la narration [y] est au service de la mémoire dont elle permet de déplier les strates pour en faire les étapes du récit¹ ». L'objet du message, qui assure les liens entre le locuteur et son principal interlocuteur (le lecteur), est donc fait des souvenirs du premier. Dans *Mon Étincelle* – davantage que dans les autres textes – la narratrice ne se fait presque plus qu'un relai des propos tenus antérieurement par les locuteurs secondaires et tertiaires (notamment sa mère et Vitamine) tout en tâchant d'être la plus fidèle possible ainsi qu'elle l'indique au début du discours :

Je vais vous raconter cette histoire comme je l'ai entendue de maman ce soir-là. (*ME*, p. 16)

¹ Nadjloundine A., 2021, *op. cit.*, p. 17.

Plus qu'une narratrice, Étincelle se révèle une passeuse de paroles, une transmettrice de récits méticuleuse et soucieuse de raconter les événements tels qu'on les lui avait racontés et qui ne cesse de rappeler la posture dans laquelle on lui demandait de se tenir et dans laquelle doit se tenir son destinataire¹ à chaque début de micro-récit². Cette exigence ouvertement exprimée et la position occupée par la narratrice se présentent comme un clin d'œil à l'instance discursive de la tradition orale africaine où le locuteur n'est pas censé raconter *son* récit mais est, plutôt, tenu dans l'obligation de transmettre, dans un souci de perpétuation, voire de sauvegarde contre l'altération, un savoir qui lui a été confié (comme héritage) auparavant. On assiste alors à une sorte d'effacement de la personnalité du locuteur dans la prise en charge du récit. Il est, plus qu'autre chose, question d'un locuteur responsable de reproduire le récit fait par autrui (que nous choisissons de désigner par le pronom *on*) lors d'un événement discursif antérieur. C'est ce devoir de transmission et de mémoire qu'évoque le griot Mamadou Kouyaté dans l'extrait introductif de *Soundjata ou l'épopée mandingue* :

[...] nous sommes les sacs à parole, nous sommes les sacs qui renferment des secrets plusieurs fois séculaires. [...] nous sommes la mémoire des hommes ; par la parole nous donnons vie aux faits et gestes des rois devant les jeunes générations.³

Le parallèle que le lecteur de *Mon Étincelle* peut se permettre de faire entre la structure narrative de ce roman et celle de la tradition orale s'appuie sur le rappel (par détournement) de « la formule populaire “il était une fois” [comme pour raconter] un conte de fées » (*ME*, p. 17) d'autant plus qu'Étincelle exprime – dans une réponse à une remarque faite par sa mère sur sa curiosité – un intérêt très particulier pour l'apprentissage des faits du passé ; intérêt qu'elle inscrit dans le processus de transmission (de valeurs et savoirs) d'une génération à une autre :

[...] je sais tout simplement que je suis la fille de ma maman plus que de papa, car c'est d'elle que j'ai appris qu'il ne faut jamais cesser de se nourrir du passé et de son héritage. Le passé nous suit et nous poursuit farouchement comme un chacal, jusqu'à

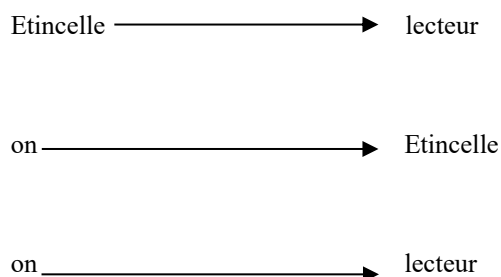
¹ « Accroche-toi (donc) Étincelle »/« accrochez-vous » (*ME*, p. 16, p. 36 et p. 52 entre autres).

² Nous considérons que le récit général (ou macro-récit) est fait de la somme de différents récits que tient la narratrice. Une analyse y est consacrée dans la partie « discours rapporté ».

³ Niane D. T., *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Présence africaine, Paris, 1960, p. 9.

ce que nous le comprenons (*sic*) et nous l'apprivoisons (*sic*) ou que nous le laissons (*sic*) nous broyer et nous déchirer sans pitié. (*Ibid*, p. 107)

L'organisation globale du récit contenu par *Mon Étincelle* confère donc au niveau I une structure complexe qui peut être représentée en trois remontées, dont une semble certes moins évidente à saisir, moins superficielle que les autres mais aussi la plus déterminante :



Il ressort de cette représentation que le véritable locuteur du message transmis au lecteur est moins Étincelle que ceux dont elle reprend et rassemble les récits (ou micro-récits) pour constituer le sien.

Nous nous efforçons ici de trouver une position susceptible d'être une passerelle entre les principales définitions (notamment en application sur le texte littéraire) de la notion d'*éthos* pour caractériser le plus précisément possible les différents narrateurs dont nous comptons analyser le discours. De manière générale, l'*éthos* désigne la manière d'être d'un individu, son caractère habituel. En rhétorique, il fait référence à « tout ce qui, dans l'énonciation discursive, contribue à émettre une image de l'orateur à destination de l'auditoire. Ton de voix, débit de la parole, choix des mots et arguments, gestes, mimiques, regard, posture, parure, etc., sont autant de signes, élocutoires et oratoires, vestimentaires et symboliques, par lesquels l'orateur donne de lui-même une image psychologique et sociologique¹ ».

On comprend que l'*éthos* est avant tout lié à l'énonciation orale où il se constitue, d'un bout à l'autre de l'activité discursive, en vue de donner une image du locuteur et de garantir son autorité et l'efficacité de son discours. Appliquées sur le discours écrit littéraire (romanesque en particulier), les études sur l'*éthos* permettent notamment de sortir du « champ du

¹ Declercq G., *L'art d'argumenter : structures rhétoriques et littéraires*, Éditions Universitaires, Paris, 1992, p. 48.

déploiement oratoire, de la parole persuasive¹ » pour se pencher sur l'identification d'informations relatives au genre (ou sexe) des personnages, à leur catégorie socioprofessionnelle, à leur idéologie, à leur niveau d'instruction, etc. qui concourent à former leur statut éthique. Voici ce que pense Maingueneau du passage du texte oral au texte écrit dans l'étude de l'éthos :

On se heurte [...] à une difficulté. L'éthos ayant été conceptualisé pour analyser les discours des orateurs, on est en droit de se demander s'il est valide pour les textes écrits. En fait la problématique de l'éthos ne se laisse pas enfermer dans cette alternative. Loin de réserver l'éthos aux poèmes récités ou à l'éloquence judiciaire, on doit admettre que tout genre de discours écrit doit gérer son rapport à une vocalité fondamentale. Le texte est toujours rapporté à quelqu'un, une origine énonciative, une voix qui atteste ce qui est dit. Prendre en compte l'éthos d'une œuvre n'implique pas [...] que l'on considère l'écrit comme la trace, le pâle reflet d'une oralité première.²

L'analyse que nous comptons mener ici (a) s'inscrit dans une démarche qui consiste à appliquer sur des textes écrits des outils originellement élaborés pour des textes oraux et (b) que, pour cette raison, elle tâchera de garder perceptibles – et il en est ainsi pour l'ensemble de ce travail – les liens entre ces deux formes énonciatives (orale et écrite) où (dans l'une comme dans l'autre) l'énoncé reste nécessairement rattaché à la personne et à la personnalité de son émetteur. C'est de cette considération que ressort l'importance du rôle du récepteur dans la conception et la perception de l'éthos de l'émetteur qui, dans une énonciation orale ou écrite, ne perd pas de vue le fait que son énoncé est destiné à un récepteur qui aura, entre autres tâches, celle de déceler – dans la mesure du possible – les traces de la présence de son interlocuteur et d'appréhender l'image que celui-ci construit de lui-même à travers son énoncé.

Notre travail s'intéresse à l'éthos « discursif³ » qui se construit durant l'événement discursif⁴, le but étant de faire apparaître l'apport du discours – en tant que résultat d'un événement énonciatif précis – à la construction de l'éthos du locuteur de chacun des trois

¹ Chauvin-Vileno A., « Éthos et texte littéraire. Vers une problématique de la voix », *Semen*, n°14, 2002, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/semn.2509>, mis en ligne le 30/04/2007, [consulté le 15/07/2021].

² Maingueneau D., *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, Malakoff, 1993, p. 139, cité par Chauvin-Vileno, op. cit.

³ Notes du séminaire *Analyse du discours* de Dominique Maingueneau, Sorbonne Université, 2018.

⁴ Par opposition à l'éthos prédiscursif ou préalable.

romans de notre corpus. À travers une telle démarche, nous essaierons de trouver ce qui, dans la configuration des narrateurs-héros de Zamir et la légitimation de leur discours, porte les marques d'une littéarité singulière. Celle-ci peut aussi bien être matérialisée par l'apparition de certains éléments dans le discours (ce à quoi nous allons nous attacher) qu'être indiquée par l'absence de certaines informations tels que l'âge et des renseignements relatifs au portrait physique. Les quatre narrateurs dont nous allons analyser l'éthos ont en commun – entre autres critères – l'absence d'indications susceptibles de renseigner sur leur âge et leur portrait physique qui, par endroits (mis à part le discours de Dérangé), s'en tient à une description vestimentaire.

Deux dimensions font donc l'objet de cette analyse : une dimension socioculturelle et une dimension littéraire.

II.1. Dimension socioculturelle

II.1.1. Identité géographique

La première information que peut relever le lecteur est relative aux origines des narrateurs. Dans *Jouissance*, l'identité du narrateur (qui, comme celle d'autres locuteurs, relève d'une prosopopée¹) demeure entourée de mystères : un livre anonyme et portant le récit d'une histoire qui se déroule dans un espace non clairement défini. Les trois autres romans contiennent chacun un récit fait par une narratrice ou un narrateur d'origine comorienne. Cette information résulte de l'association (par le lecteur) de différents éléments de la diégèse. On note, d'abord, l'appartenance à l'espace diégétique indiqué par la toponymie qui renseigne sur :

- les îles

et une fois au port on les avait mis dans un bateau pour les faire retourner à Anjouan comme un colis redoutable [...] (ASR, p. 298)

¹ Dans ce sens où le scripteur assigne la mission de narrateur à un objet inanimé (un livre) et fait intervenir d'autres livres en tant que personnages et locuteurs secondaires. Nous reviendrons sur cette dimension merveilleuse de *Jouissance* dans l'analyse consacrée aux traces de l'oralité dans les textes de notre corpus.

Comme je n'ai connu que des merveilles moi, à Anjouan puis à la Grande Comore [...] (*ME*, p. 13)

- les villes et villages

je sentais aussi l'odeur des madeleines qu'on mettait au four comme chaque matinée dans la ville de Mutsamudu, les coups de balais qui frottaient le sol [...] (*ASR*, p. 114)

Puis, Douleur avait signalé qu'il fallait qu'il rentre à Mkazi. (*ME*, p. 151)

- les quartiers

A Chiwé, où j'habitais, j'avais des voisins. (*DQJS*, p. 75)

voilà encore, je vois surtout notre cité, Mjihari, le quartier le plus ancien de Mutsamudu, (*ASR*, p. 12)

- les places publiques

Douleur [...] était donc allé vendre ses produits à la place Foukoujou. (*ME*, p. 146)

seule la place Pangahari accueillait ce genre de spectacle, (*ASR*, p. 180)

- et autres lieux représentatifs des Comores

C'est donc au port international Ahmed-Abdallah Abderemane de Mutsamudu que j'ai rencontré pour la première fois Pirate, Pistolet et Pitié. (*DQJS*, p. 20)

Puis, l'appartenance du narrateur-héros à l'espace diégétique est perceptible à travers le recours au déterminant possessif permettant au narrateur de "s'approprier" ledit espace, d'indiquer qu'il en est originaire. Nous citerons à titre illustratif :

(a) le groupe nominal *mon île natale* utilisé par Etincelle pour parler d'Anjouan,

Lorsque je quittai mon île natale, tout était parfait. (*ME*, p. 11)

(b) le groupe nominal *notre Nawal* utilisé par Anguille et évoquant l'une des icônes de la musique comorienne, sur le plan international,

et là je pensais parfois à notre Nawal, à Rokia Traoré [...] (*ASR*, p. 83)

(c) et les indications de type locatif utilisées par Anguille pour situer, avec précision, le foyer familial dont elle vient d'être chassée par son père

j'étais enfin dans mon assiette, le vacarme des vagues me soulageait, je m'imaginai
chez moi, à la terrasse, devant la plage de Mjihari, (*ASR*, p. 261)

II.1.2. Catégorie socio-professionnelle

Le deuxième type d'information concerne la catégorie socio-professionnelle des narrateurs. Dans son récit, Anguille renseigne le lecteur sur les événements ayant surgi dans sa vie après s'être liée d'amour à Vorace ; l'un de ces événements est l'abandon du lycée afin de pouvoir « vivre [sa vie d'anguille] » (*Ibid.*, p. 179) malgré de bons résultats enregistrés ; événement trop récent pour qu'on puisse évoquer un quelconque changement de statut socioprofessionnel. Une bonne partie de son discours est consacrée à la description de ses relations avec les autres lycéens dont sa sœur jumelle, Crotale qui « était très populaire au lycée [...] » (*Ibid.*, p. 83) et dont « on aurait dit [qu'elle était] une très grande icône du cinéma ou de la musique planétaire, » (*Ibid.*) ; description qui donne l'image d'une Anguille quelque peu orgueilleuse. On peut citer par exemple l'extrait suivant :

à vrai dire, tout le monde me connaissait en classe, et moi je ne connaissais personne, ce n'était pas de ma faute, s'ils me connaissaient peut-être qu'ils en avaient besoin, mais moi je n'avais besoin de connaître qui que ce soit, c'est ça le problème, et ce n'est pas mon problème à moi mais à eux, car ça ne me gênait pas d'être seule, [...]
(*Ibid.* p. 84)

Etincelle se présente comme étant une jeune élève. Dans son discours, qui se reçoit par le lecteur comme une intersection où se croisent une multitude de voix et de récits¹, elle fait part de son amitié avec Vitamine, son « seul unique ami depuis [son] arrivée en troisième du collège » (*ME*, p. 48). Contrairement à Anguille, elle ne livre pas assez d'informations sur les autres collégiens pour que le lecteur soit en mesure de se faire une idée de ce à quoi pouvait ressembler le collège qu'elle fréquentait. Toutefois, le reste du récit témoigne de la vie d'une jeune fille encore sous la responsabilité de ses parents, en l'occurrence d'une mère qui l'aime et qu'elle aime profondément.

Dérangé, quant à lui, relève d'une tout autre catégorie socioprofessionnelle. Il s'agit d'un adulte qui gagnait modestement sa vie en travaillant durement au port de Mutsamudu où il « racolait les voyageurs pour transporter les bagages » (*DQJS*, p. 17) dans son chariot. C'est un docker livré à une rude concurrence, notamment à celle des trois autres dockers, Pirate, Pistolet et Pitié. Ceux-ci, grâce aux noms donnés à leurs chariots et au bruit de leur klaxon connu de tous, ont réussi à se faire passer pour les dockers les plus célèbres, presque pour des maîtres des lieux. La plus importante partie du discours de Dérangé est consacrée à la description de ses rapports avec les trois dockers et de son quotidien de « docker inconnu » (*Ibid.*, p.30) comme ils le désignaient.

II.1.3. Le genre

Le troisième type d'information est relatif au genre des narrateurs. Dans les deux premiers romans, la narration, nous venons de le voir, est prise en charge par une jeune femme : Anguille pour l'un et Etincelle pour l'autre. Le troisième roman contient l'histoire racontée par

¹ Nous reviendrons largement sur ce point dans les parties à venir.

un homme, Dérangé, sur le chemin duquel va apparaître une femme qui lui causera les problèmes les plus inattendus. D'une manière ou d'une autre, l'image de la femme occupe dans le roman de Zamir, une place de choix. Elle y joue un indéniable rôle symbolique – ce qui constitue d'ailleurs l'une des caractéristiques du roman comorien contemporain.¹

En effet, chaque narrateur trouve le moyen – qui diffère d'un discours à l'autre – de livrer le plus tôt possible les informations concernant son genre :

a) là où je suis je me souviens même de cette histoire-là, **moi Anguille** avec un grand A, **fil**le de deux pères, je n'ai même pas de la misère à en trouver les détails, oui, ça coule aisément comme un fleuve qui murmure agréablement dans ma tête, (*ASR*, p. 41)

b) En matière de secrets, les mamans et les mamies coopèrent beaucoup plus que les papas et les papis. Je me suis dit que maman pouvait quand même me confier quelque chose que quelqu'un d'autre ne pouvait pas : il devait y avoir des **affaires de femmes entre moi et maman**. (*ME*, p. 15-16)

c) Oui, je crie comme **un** misérable raté, ou **un** débile mental, vous pouvez le dire. Mais je refuse de pleurer. (*DQJS*, p. 12)

Une question paraît alors inévitable : comment justifier le choix du scripteur d'assigner la mission de narrateur de préférence à des êtres féminins alors qu'il est un homme ? Est-ce un choix imposé par la diégèse ou guidé par une raison particulière ? De telles interrogations semblent légitimes du moment que l'on reconnaît la complexité des relations entre *auteur* et *narrateur*, en particulier quand il s'agit de romans à la première personne ; ce qui est le cas dans notre corpus. Comme le reconnaît Balzac², « le *moi* n'est pas sans danger pour l'auteur [...] beaucoup de personnes se donnent [...] le ridicule de rendre un écrivain complice des sentiments qu'il attribue à ses personnages ; et s'il emploie le *je*, presque toutes sont tentées de le confondre avec le narrateur. »

¹ Voir « Présentation du roman comorien ».

² Cité dans Patron S., « Le narrateur », [En ligne] https://www.fabula.org/atelier.php?Le_narrateur#_ftn14, [consulté le 25/10/20121], dans *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Armand Colin, Paris, 2009.

En mettant en scène un *moi* narrateur, le scripteur obéit à l'exigence de s'identifier à ce narrateur en imaginant les pensées et émotions censées être les siennes durant l'activité discursive ; opération qui tend, quoique temporairement, à créer une sorte de fusion entre le narrateur et son créateur et à faire disparaître quelques frontières entre le monde réel où se tient la narration et le monde fictif qui naît de la narration. Exclu le cas de l'autobiographie où le problème ne se pose pas (ou du moins différemment¹), le scripteur d'un récit pris en charge par un narrateur autodiégétique, dans le but d'éviter des confusions susceptibles de fausser la réception de l'objet du message et l'appréhension de l'identité de son locuteur, essaie – par divers moyens – de faire paraître ou transparaître les contours de son identité comme ceux de l'identité du narrateur et personnage principal. Apercevoir les frontières entre ces deux identités demeure une opération bien délicate lorsqu'il s'agit de textes relevant de l'autofiction, sous-genre qu'Ananda Devi semble reconnaître dans tout texte de fiction, dans tout discours romanesque (avec ou sans un *moi* narrateur) :

Je me méfie du mot autofiction mais toute écriture n'est peut-être que cela, déguisée de mille et une façons. Même en faisant la folle tentative de la révélation, l'on se transforme en fiction. Ou alors, un jour, on comprend qu'il n'est plus nécessaire d'utiliser des personnages pour revenir vers soi. A l'infini démultipliés, ils ont tous porté notre visage. Ils sont tatoués de la tête aux pieds de l'encre qui nous constitue.²

Ces propos de la romancière mauricienne nous poussent à nous interroger sur (a) la distance – en ce qui concerne particulièrement les opinions explicitées – que l'auteur de fiction peut instaurer et préserver avec ses personnages, et notamment avec les protagonistes et (b) le degré de la projection de l'auteur (quant à son expérience vécue, ses idées, comportements, etc.) à travers ses personnages – laquelle projection peut ou non être consciente et volontaire. En quoi la réflexion de Devi serait-elle pertinente s'agissant des relations entre Zamir et ses narrateurs (en général), et entre Zamir et les narratrices de ses deux premiers romans (en particulier) ? Pourrait-on se limiter au seul critère du sexe pour justifier le caractère non autofictif d'*Anguille sous roche* et de *Mon Etincelle* ? La différence de sexe /genre en est-elle garante ?

¹ Une autobiographie suppose une distinction entre le *je* du scripteur/auteur, et celui de l'être plus jeune dont il se souvient.

² Devi A., *Les hommes qui me parlent*, Gallimard, Paris, 2011, p. 68.

A la dernière question, le narrateur du troisième roman, *Dérangé*, fournit une réponse qui affiche les marques d'un projet (qui rejoint probablement celui du scripteur) visant à abolir les frontières entre les genres :

Et c'est là qu'on ose s'aventurer à affirmer que les cris sont faits pour les femmes et que les actes sont aux hommes. [...] Quelle farce ! [...] Oubliez-vous que nous sommes tous des femmes avec des apparences fardées ? Qui [...] n'a jamais eu envie de crier pour dire non ? (*DQJS*, p. 9-10)

Il s'agit là d'une critique que formule *Dérangé* contre une idée toute faite, ancrée dans la conscience collective des Comoriens (et d'autres peuples) et selon laquelle les pleurs sont le propre de la femme et que l'homme, lui, doit s'en interdire. Cette manière de penser est enseignée aussi bien par des dictons que par des chansons ; l'un des exemples datant de l'époque contemporaine se trouve dans ce couplet de la célèbre chanson d'Ardy, *Banati la maruru* :

Ô Beauté sublime
Reviens à moi !
Et je t'offrirai le paradis ici-bas
Même si l'éclat de l'amour a pâli
Par Dieu, aie pitié de moi
Si ce n'était à cause de cette pudeur de mâle
J'aurais versé tant de larmes¹

Le narrateur introduit sa critique par une forme d'hymne à la femme notamment marqué par une comparaison assimilant la femme à la liberté :

La liberté, c'est comme une femme avec les jambes d'une gazelle. On l'aime à mourir mais on commet cette erreur de chercher aussi à s'en emparer. (*Ibid.*)

¹ Traduction d'Abdérémane Wadjih, dans *Culture Comorienne. Notre spécificité dans un monde globalisé* [page Facebook], publié le 23/01/2024, [consulté le 26/01/2024].

C'est dans cet extrait du discours de Dérangé – battu à cause de son refus de satisfaire les désirs d'une femme – qu'apparaît une des raisons motivant le choix du scripteur de faire entendre sa voix à travers celle de femmes, de raconter le monde selon le point de vue plus de narratrices que de narrateurs ; constat qui nous conduit à un autre caractère – le quatrième type d'information – des narrateurs de Zamir dont les discours se comprennent alors comme étant des discours de subalternes¹. C'est dire que ces discours sont ceux de personnages marginalisés, exclus du modèle de représentation dominant ; l'énonciation mise en scène dans ces romans leur offre donc la possibilité de se faire entendre.

II.1.4. Le narrateur comme être vulnérable et opprimé

Comme on l'a mentionné plus haut, les romans qui forment notre corpus ont en commun (entre autres caractéristiques) le fait de constituer un cri protestant contre différentes formes d'injustices et de violences faites aux plus faibles. Ceux-ci (a) forment un ensemble dont les critères (d'appartenance) peuvent être d'ordre aussi bien social que sociétal (genre, niveau d'instruction, rang social, etc.) et (b) peuvent être les protagonistes de l'histoire ou personnages de second plan. L'œuvre de Zamir est, avant tout, une narration et une description de la vulnérabilité. Dans « Énonciation de la violence et violence de l'énonciation dans *Dérangé que je suis* d'Ali Zamir »², j'ai analysé la violence comme étant le mobile de l'acte énonciatif, c'est-à-dire l'élément qui déclenche le discours du narrateur pour faire part d'une violence soit « proche ou éloigné[e] du temps de l'énonciation³ ». Un constat qui s'avère valable pour les autres textes de notre corpus qui sont

ancré[s] dans la réalité des Comores d'aujourd'hui : il est ainsi immanquablement question de pauvreté et de corruption, de la maltraitance des femmes, du désœuvrement de la jeunesse, et des mouvements migratoires qui déchirent l'archipel.

¹ Spivak G. C., *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, éditions Amsterdam, Paris, 2020.

² Nadjloudine A., « Énonciation de la violence et violence de l'énonciation dans *Dérangé que je suis* d'Ali Zamir », in *Akofena*, 05, vol. 1, 2022, p. 3-18, [En ligne] <https://doi.org/10.48734/akofena.n5v1.01.22>, mis en ligne en janvier 2022, [consulté le 12 mars 2022].

³ *Ibid.*

Ce sont à chaque fois des cris distincts et éphémères, énoncés dans une langue française réinventée.¹

Anguille sous roche relate la double injustice subie par l'héroïne qui incarne, au-delà de l'univers fictif peint dans le roman, l'image de nombreuses jeunes filles et femmes comoriennes. Trahie par son amant et chassée de chez elle par son père pour être tombée enceinte avant le mariage, elle entreprend un voyage périlleux vers l'île voisine de Mayotte. C'est ce genre de situations qui donnent particulièrement au roman sa dimension réaliste. Le sort réservé à Anguille est, en effet, celui de nombreuses jeunes filles victimes d'une conception démesurée de l'honneur familial qui se trouve remis en cause, entaché et bafoué par la grossesse non désirée d'une des filles de la famille, encore plus quand il s'agit de l'aînée. Comme un prolongement d'*Anguille sous roche*, *Mon Étincelle* dénonce la privation de liberté subie par certaines femmes comoriennes s'agissant précisément du choix de leur mari. *Dérangé que je suis* interroge, avec finesse, sur le sort réservé à ceux qui, malgré le laxisme et l'injustice qui se sont érigés en règles et la fragilité de leur situation personnelle et de leur position sociale, parviennent à se maintenir sur la voie de la justice, de la vertu.

Il devient plus clair que les romans que nous analysons se veulent un espace discursif où il est – avant toute considération – question de vulnérabilité éprouvée par le narrateur (*Anguille sous roche* et *Dérangé que je suis*) ou les locuteurs qui apparaissent dans le discours du narrateur (*Mon Étincelle*). Que ce soit dans l'un ou l'autre cas, le discours du narrateur est conçu comme une expression par excellence de la fragilité, de la menace, du danger. Chaque roman s'ouvre par un long préambule² ou prologue (à l'exception de *Jouissance* où ce prologue est précédé d'un autre plus court) dans lequel le narrateur plante le décor du discours qui va suivre tout en décrivant de façon précise le cadre général (état d'esprit, lieu, etc.) d'où émergera ledit discours. Le point commun de ces prologues est de présenter un locuteur face à un danger qui ne lui laisse presque aucun espoir de survie, un être dans un état de vulnérabilité d'ailleurs clairement mentionné dès le début de son discours :

(a) me voici plus vulnérable que le talon de ce soi-disant héros qu'on appelait Achille,
(*ASR*, p. 11)

¹ Crohas Commans J., 2020, *op. cit.*

² Crohas Commans J., (*ibid.*) le nomme « tirade d'introduction ».

(b) C'est exactement cela. On nous massacre à petit feu. (*ME*, p. 11)

(c) Vous partez de la tête jusqu'aux pieds et recommencez sans cesse votre méchante course dans mes vulnérables veines [...] (*DQJS*, p. 7)

(d) je demeure un pauvre verbe fiévreux, sans domicile, à respiration stertoreuse (*J*, p. 11-12)

Ce type de discours est donc un cri lancé par un locuteur qui se sent menacé et se trouve « dans un vaste gouffre ténébreux » (*ASR*, p. 10), « un inextricable et fâcheux apore » (*ME*, p. 12). Au fil des lignes du prologue, le locuteur découvre le portrait d'un narrateur désespéré, privé de toute force et abandonné à la merci de vagues géantes qui poussent les corps dans tous les sens (*Anguille*), de l'air qui secoue violemment un avion (*Étincelle*), d'insectes (*Dérangé*) et de la nature sauvage (le livre anonyme). Ce désespoir s'exprime aussi bien à travers d'incessantes interpellations d'un destinataire absent et d'ailleurs improbable que par l'évocation de la mort (plus particulièrement dans le premier et le troisième roman) que le narrateur semble attendre d'un instant à l'autre :

c'est un sépulcre cet espace non, répondez-moi, vous qui m'entendez, serais-je alors dans ma dernière demeure [...] quelqu'un peut me répondre pour effacer mes doutes au moins, (*ASR*, p. 10)

Plaie saignante et affreuse que je suis ! On dirait le début d'une fâcheuse aubade [...] des thrènes pour célébrer ma mort prochaine. (*DQJS*, p. 12)

Dans *Mon Étincelle*, la fragilité de l'état de la narratrice est plus particulièrement portée par une facture stylistique se limitant au strict minimum syntaxique : une suite de phrases verbales toutes simples et de phrases nominales dont la brièveté témoigne du désarroi de la narratrice, manifestement incapable de construire des énoncés plus élaborés :

(a) Il fait chaud. J'ai tellement chaud. Comme un réchaud. [...] Comme des brochettes. Et puis, il y a des vibrations. Vibrations par-ci. Vibrations par-

là. Vibrations en haut. Vibrations en bas. Vibrations partout. Mon corps vibre. Ma tête tourne. Mon corps tourne. [...] On descend. Ensuite on remonte. On redescend. Encore. Toujours. Rien que ça. (*ME*, p. 10-11)

(b) Chaud devant. Chaud derrière. Chaud en haut. Chaud en bas. Chaud partout. Nous sommes grillés jusqu'aux yeux. Comme des brochettes. [...] Je ne sens plus mes jambes. Je perds de l'énergie. (*Ibid.*, p. 257)

Dans *Jouissance* (suivant le modèle d'*Anguille sous roche*), c'est la forme globale du texte qui témoigne de l'instabilité dans laquelle se tient la narration : une seule et unique phrase à ponctuation expressive (interrogative).

Une fois les circonstances de l'énonciation décrites, le discours-cri du locuteur – se comprenant initialement comme une réaction réflexe face à une menace, un danger – se mue en revendication contre différentes formes d'injustice. Est alors évoquée une violence ayant un rapport plus ou moins indirect avec le contexte énonciatif, une violence relativement éloignée du moment de l'énonciation. Bien qu'elle puisse également concerner d'autres personnes, cette violence vise avant tout le narrateur qui, au fil des pages, relate une expérience personnelle, faite de diverses formes de violence, physique et/ou morale selon le roman. Dérangé évoque des « blessure[s] profonde[s] et abyssale[s] » (*DQJS*, p. 7) résultant de son agression par le trio des dockers (Pirate, Pistolet et Pitié) avant d'être jeté et enfermé dans un conteneur. Le livre anonyme relate le traitement qui lui a été infligé lorsqu'il a été jeté à la poubelle parmi les immondices, lorsqu'il a failli être brûlé et lorsqu'il a fini par être jeté dans la nature. Pour l'un comme pour l'autre narrateur, le discours fait état de mauvais traitements physiques infligés par autrui et dont le résultat – davantage pour Dérangé que pour le livre anonyme – permet un espoir de survie quasiment nul :

Je me suis réveillé en piteux état dans un conteneur. La gravité de mon état ne laisse planer aucun doute : je suis sur mes fins. [...] On m'a ligoté comme une chèvre. Oui. J'ai les mains et les pieds liés et c'est attaché comme une chèvre que j'attends d'être égorgé. (*Ibid.*, p. 189)

Cet extrait, qui donne un aperçu général de l'état physique du narrateur à ce moment du récit, constitue le dernier terme d'une gradation – parcourant d'un bout à l'autre son discours –

qui le chosifie en le présentant sous l'aspect d'une « montagne d'excréments » (*Ibid.*, p. 11), d'une « plaie saignante et affreuse » (*Ibid.*, p. 12), d'une « charpie » (*Ibid.*, p. 23) avant de le comparer (dans l'extrait ci-dessus) à une chèvre attachée, attendant d'être égorgée.

Dans les autres romans, il est plutôt question d'une violence psychologique qui, présente dans la vie de chacun des quatre narrateurs ou dans celle de leurs proches, apparaît comme un trait fondamental de la littérature singulière des romans de Zamir. Dans ceux-ci, en effet, le héros-narrateur (comme certains personnages de second plan, certes, mais son influence sur l'intrigue est beaucoup plus grande) est un être marginal ou plutôt marginalisé, atypique et maltraité par un autre qui peut se présenter sous l'aspect d'un membre de sa famille, d'un être aimé, de la famille de l'être aimé ou (de manière générale) de la société. Les héros de Zamir forment comme un cercle de victimes d'injustices sociales et entretiennent avec les autres personnages des rapports dénotant des conflits, des tensions.

En d'autres termes, Zamir tisse entre ses personnages¹ des liens dont la nature contribue, de manière assez forte, à mettre en évidence la représentativité culturelle du discours et constitue un fait significatif dans la réception du texte à la fois en tant qu'objet culturel² et objet littéraire. Au-delà de la description classique que l'on peut faire des relations entre les personnages en fonction du rôle et de « la place [de chacun d'eux] dans le trajet narratif³ » – ces relations, s'agissant de notre corpus, étant « parlantes » dans le sens où elles sont chargées d'une portée narrative et participent des moyens mis en œuvre dans le récit, il y a lieu d'insister sur la dimension thématique-culturelle des liens entretenus par les personnages, tout en tenant compte du fait que quasiment tous sont définis par rapport au héros (et narrateur).

Précisons que nous usons ici du terme *culturel* pour désigner tout ce qui a trait aux habitudes d'un peuple, donc à ce qu'il est convenu d'appeler ses mœurs. En l'occurrence, tout connaisseur des Comores et de leurs réalités, aussi bien contemporaines que passées, ne saurait que qualifier de réalistes les liens – à titre illustratif – entre Anguille et sa famille (ou encore entre Anguille et son amant), entre la mère d'Étincelle et ses parents, entre Dérangé et toute la société, etc.

Dans *Anguille sous roche*, les relations entretenues par l'héroïne avec sa famille ne sont pas des plus simples. Dès le début du récit, le lecteur apprend que Connaît-Tout (personnage

¹ Que ce soit entre le héros (et narrateur) et les autres personnages ou bien entre les personnages secondaires.

² Le terme « culturel » ne fait pas référence qu'à la réalité purement comorienne, étant donné que les éléments qui vont être évoqués sont perceptibles dans d'autres sociétés du continent africain.

³ Reuter Y., « L'importance du personnage », in *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°60, 1988, p. 10.

central dans la singularité du roman) est le père d'Anguille. Toutefois, cette information est livrée dans une telle ambiguïté que la compréhension ne saurait être la même selon qu'on est lecteur issu de la même culture que le scripteur ou d'une culture différente :

[...] nous disait mon père Connaît-Tout, celui qui avait la science infuse, et qui, bien qu'il m'avait (*sic*) donné le nom d'Anguille, ignorait que tout le monde vit dans sa propre anguillère, [...] j'ai dit « mon père Connaît-Tout » parce que j'en ai un autre encore, (*ASR*, p. 9)

Ce passage est susceptible d'être perçu par le lecteur comorien comme contenant une information sans signification très particulière, sachant que les vocables de la langue locale destinés à désigner les membres de la famille nucléaire peuvent être utilisés pour des personnes appartenant à la famille élargie. Ainsi, *fi*ls peut renvoyer à « fils de mon frère », *père* à « frère de mon père », etc. Il s'agit d'une conception de la famille voulue par la culture et portée par la langue – bien que de nos jours cela commence à être une réalité datant d'une époque antérieure, une autre conception des liens familiaux, visiblement héritée de la culture occidentale, s'imposant de plus en plus.

En outre, des mots comme *tante*, *cousin*, *oncle paternel* n'ont pas véritablement d'équivalence en langue comorienne ; à leur place on use, respectivement, des termes désignant « la mère », « le frère » et « le père » en y adjoignant des expansions (adjectifs et/ou groupes nominaux¹). C'est ainsi qu'il ne paraît pas évident que le lecteur comorien puisse saisir, au premier abord, l'ambiguïté d'un tel énoncé, surtout en présence de la séquence : « cela ne doit pas étonner qui que ce soit, s'il y a des gens qui ont un seul père, il y en a qui ont plus que deux » (*Ibid.*). Pour lui, « avoir plusieurs pères » peut faire référence à plusieurs réalités, notamment « avoir un père et un beau-père » ou « avoir un père et un oncle paternel ». C'est la prolepse « ça c'est une autre histoire » (*Ibid.*) qui accorde un contenu sémantique particulier (le même que pour le lecteur non comorien) au passage « c'est un quidam qui erre dans la nature » (*Ibid.*). Ce n'est que vers la fin du récit que la compréhension de cette présentation devient effective avec la révélation faite par Tranquille² et rapportée par Crotale :

¹ Par exemple, dans le dialecte mahorais, le petit frère du père s'appelle *baba titi* (littéralement « petit papa »), le grand frère du père *baba bole* (littéralement « grand papa »).

² Sœur de Connaît-Tout qui a dû prendre en charge Anguille et Crotale (sœurs jumelles) depuis leur toute petite enfance.

« *c'est la vérité Connaît-Tout, [...] ce ne sont pas tes filles [...]* Crotale me disait qu'elle entendait la voix de Tranquille se transformer soudainement en une voix tragique, oui, que sa voix tremblotait de manière affligeante, comme si elle pleurait, car elle entendait également des reniflements incessants lorsque Tranquille prenait son temps pour tout éclaircir avec précision, cette dernière révélait à Connaît-Tout que le jour de notre naissance notre feu mère lui avait fait une confidence très ignominieuse, elle lui avait dit qu'elle était enceinte d'un autre homme, qu'elle avait trahi son mari, (*Ibid.*, p. 269-270)

Par ailleurs, entre les deux sœurs (l'héroïne et sa sœur) et leur père se dessine une relation parentale loin d'être absente de la société comorienne. Connaît-Tout est en effet un prototype du père comorien traditionaliste, conservateur et gardien de valeurs qu'il juge intouchables et dont le respect reste absolument indiscutable. Sa réaction à la suite de sa découverte de la grossesse d'Anguille ¹ est indéniablement courante aux Comores. Ce personnage est un père de famille qui exerce sur ses enfants une autorité et une surveillance si intenses qu'elles sont perçues comme l'expression d'une paranoïa. Les moindres faits et gestes sont contrôlés, donnant ainsi aux enfants l'impression de se trouver dans une ambiance plus carcérale que familiale :

à force de me bunkériser, [Connaît-Tout] m'avait façonnée, j'avais découvert des goûts qu'il nous défendait de connaître, il se battait bec et ongles pour que nous ne les connaissions jamais, mais il ignorait une chose très importante que tout le monde doit connaître dans la vie, on peut triompher en contraignant un corps à rester inerte comme un cadavre, mais jamais une âme à briser ses ailes pour devenir un otage cloué au sol, (*Ibid.*, p. 64)

La narratrice se livre à une critique de la conception que se font certains parents (et plus particulièrement des pères) de la notion d'autorité parentale, de son exercice et de ses limites². Le modèle des relations entre parents et enfants mis en évidence ici place l'enfant dans une position de simple exécutant des ordres donnés par le parent et qui ne doivent à aucun moment

¹ Expulser sa fille de la maison.

² Il faut noter que des mutations s'opèrent depuis quelques décennies au sein de la famille comorienne, atténuant notamment le degré de l'autorité exercée par les parents sur leurs enfants.

être discutés. Le lexique de l’incarcération et de la contrainte qui domine le passage ci-dessus et qui, un peu plus loin (p. 66), se présente sous une autre variante (« je savais que le chat reviendrait de bonne heure dans son trou, gare à la souris qui serait surprise en train de danser, ») révèle le mal-être profond de celui ou celle à qui on refuse toute liberté de penser et d’agir, et dont les mouvements sont surveillés de telle sorte qu’il ou elle se sent comme « un otage cloué au sol ». Le contrôle exercé par les parents sur les filles (surtout) peut paraître si liberticide qu’Anguille a pu voir dans son expulsion du foyer familial une issue vers la conquête d’une liberté plus que la punition d’une faute :

à Mayotte je pouvais mener ma vie comme je l’entendais, c’est ce que je me disais,
là-bas je vivrais *ad vitam aeternam* avec mon enfant, (*Ibid.*, p. 238)

Deux lectures sont possibles de l’attitude de Connaît-Tout. D’abord, elle révèle l’aspect très patriarcal de la société comorienne dans laquelle, traditionnellement, l’homme s’arroge presque tous les droits aussi bien dans la famille que dans la communauté, en être qui se voit comme le centre de l’univers familial et croyant que toute décision doit émaner de lui et demandant même

qu’on l’assiste dans sa folie, il s’imaginait détenir le rôle principal de tout ce qui se déroulait autour de lui, oui, il pensait qu’il était maître chez lui parce qu’il avait la foi du charbonnier, (*Ibid.*, p. 65)

L’autorité de l’homme sur la femme demeure un trait caractéristique essentiel d’une société qui a tendance à considérer que la femme doit rester sous le contrôle permanent d’un homme (père, oncle, frère ou mari) et que le fils mérite de jouir de plus de liberté que la fille. Il est, dans ce dernier sens, fort probable que l’attitude de Connaît-Tout envers ses enfants aurait été moins sévère si ces derniers avaient été des garçons. La soif de liberté qu’Anguille exprime au passage est révélatrice :

(a) D’un mal-être généralement vécu par la femme comorienne et qu’évoque, dès *Le sang de l’obéissance*¹, le roman comorien – mal-être résultant de l’oppression de la femme

¹ Hatubou S., *Le sang de l’obéissance*, L’Harmattan, 1996, Paris.

qui voit l'homme (père, oncle ou frère) lui choisir/imposer un mari ou se voit tout simplement effacée de toute instance de décision ;

- (b) Du cri généralement lancé par les héroïnes du roman comorien contemporain – héroïnes qui, au moyen d'un « langage briseur de tabous¹ », expriment leur « désir de sortir du carcan de la tradition, de l'emprise et de l'invisibilité imposée à la femme pour qui tout doit être décidé par l'homme (frère, père et oncle)² »

Cependant, l'attitude de Connaît-Tout reste relativement compréhensible. Jouant un double rôle parental – la mère d'Anguille étant morte quelque temps après l'accouchement des jumelles, Connaît-Tout devait craindre en permanence de ne pas être à la hauteur de la très lourde charge qui était la sienne : élever seul ses deux filles. Sa sévérité est donc également perceptible comme l'expression d'une attention à l'égard de la conduite de ses filles. Dans un cas comme dans l'autre, Anguille incarne l'image de la femme comorienne dont le rôle principal tient moins à son épanouissement personnel qu'à la préservation de l'honneur de la famille – c'est-à-dire l'image d'un être dont il est quasiment impossible d'évoquer « l'avenir sans l'associer avec l'honneur [de la] famille³ ».

En outre, le caractère réaliste, du point de vue culturel, des relations entre les personnages d'*Anguille sous roche* est perceptible entre la narratrice et son amant. La relation amoureuse d'Anguille et Vorace, aussi vivace qu'elle puisse être (du moins vue du côté d'Anguille), ne peut pas échapper à l'obligation de se tenir dans un secret plus ou moins total. Il s'agit, en effet, d'une relation hors-mariage, et, aux Comores – conformément aussi bien à la culture qu'à la religion – toute liaison amoureuse hors-mariage est illégale et doit ainsi se vivre à l'insu des autres, dans une société où « les murs ont des oreilles [et où] il suffisait d'un rien, d'un moindre battement d'ailes d'une mouche, pour trouver une histoire complète » (*ASR*, p. 129).

C'est cela qui explique toutes les précautions prises par l'héroïne chaque fois qu'elle va à la rencontre de Vorace « dès l'aube, après le départ de Connaît-Tout » (*Ibid.*, p. 194) ou que Vorace vient à sa rencontre chez elle, pendant qu'elle est debout, l'attendant « sur la terrasse, devant l'escalier, [en le suivant] du regard qui montait pour me rejoindre, [en se demandant ce

¹ Nadjloundine A., « L'image de la femme dans le roman comorien : de l'effacement à la révolte », *Féminités actuelles : avatars de l'écriture*, Jişa S. et al. (dir.), Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2022, p. 87.

² *Ibid.*

³ Hatubou S., 1996, *op. cit.*, p. 31.

qui pourrait se passer] si Crotale se réveillait [et tout en restant] aux aguets pour éviter que [Crotale] me surprenne avec Vorace » (*Ibid.*, p. 108). C'est dire que le scripteur a réussi à peindre une liaison amoureuse susceptible d'être celle de presque tous les jeunes Comoriens ayant goûté à l'amour, ce « piment [...] qui pique autrement, mais qui fait réagir de la même façon que le piment » (*Ibid.*, p. 128), pour ce qui est de la manière de la vivre (dont nous venons de parler) aussi bien que du sort qui leur est réservé chaque fois qu'un événement (comme une grossesse) survient pour mettre fin au secret.

La vulnérabilité de l'état de la narratrice trouve sans doute son expression la plus intense à la fin de son discours, à travers l'image d'une naufragée totalement affaiblie par les vagues géantes dont la mention est sans cesse répétée, d'un être anéanti par une suite d'événements l'ayant poussé à sa perte. Cet anéantissement est décrit sous deux aspects principaux (la mémoire et le corps), étroitement associés, comme pour marquer l'indivisibilité de son être en proie en même temps à l'action des vagues sur un « corps insouciant et inerte » (*Ibid.*, p. 317) et à une amnésie exprimée à travers le groupe nominal « ce noir amer qui envahit [...] mon esprit jadis pépère » (*Ibid.*) à la suite duquel apparaît ce passage : « j'oublie tout, tout ce dont je me souvenais est en train de fondre comme neige au soleil, mes images disparaissent, » (*Ibid.*). Autrement dit, évoquant son incapacité à se souvenir, la narratrice met à la disposition du lecteur l'indice le plus parlant de la fin ; une fin qui peut se comprendre de deux manières certes différentes mais qui restent étroitement liées : (a) l'interruption d'un discours dont la substance est le souvenir et (b) la mort de la narratrice.

Dans *Mon Étincelle*, il est question de la souffrance des locuteurs et protagonistes des micro-récits que la narratrice fait apparaître dans son propre discours, conformément à son statut de relai de propos, de passeuse de paroles – décrit précédemment. Il s'agit principalement de Douleur (père d'Étincelle) et de Douceur (mère d'Étincelle), personnages clés du récit et dont le parcours, aussi bien individuel que collectif, est marqué de souffrance, d'incompréhension et de rejet, à plus d'un égard.

Douleur, comme convaincu d'une certaine malédiction qui le suit sans pour autant savoir « quelle faute [il] a commise pour mériter » (*ME*, p. 167) une vie aussi difficile, se remémore deux faits s'étant déroulés durant son enfance et qui semblent l'avoir marqué à vie, le premier par de l'humiliation et le second par de l'incompréhension ; deux événements ayant eu lieu à deux moments différents – mais entre lesquels un rapprochement est indispensable – qui lui ont fait prendre conscience de deux grandes tares de la société contemporaine : la course

effrénée vers la grandeur et la moindre place accordée à l'honnêteté. Lesdits événements lui ont permis de comprendre que :

(a) [...] ceux qui se croient grands deviennent aveugles, sourds, muets et infirmes des autres sens. Parce que la grandeur administre un virus qui s'enrage et se déchaîne dès que vous ne lui donnez pas la liberté de se poser où elle veut. Elle vous domine. (*Ibid.*, p. 159)

(b) Dans un monde où la bouche ne communique pas avec l'oreille, où la main droite ne fait pas confiance à la main gauche et où le cœur n'a rien à voir avec l'amour, la vertu demeure un oiseau rare et farouche : c'est un oiseau qui disparaît progressivement de la sphère humaine. Et quand il revient [dans un corps humain comme celui de Dérangé] pour tâter le terrain et savoir où on en est avec l'amour, la fraternité et le partage, on le prend pour un monstre et on le pourchasse. Tout simplement parce qu'on est hantés par l'égoïsme, la méfiance et l'arrogance. (*Ibid.*, p. 167)

En (a), c'est le constat fait de l'importance excessive accordée au respect – plus ou moins exagéré – de l'aîné que la culture locale impose au cadet. Douleur, non seulement a accepté de couvrir un monsieur n'ayant pas pu retenir « une explosion suivie d'un claquement retentissant et prolongé [...] [c'est-à-dire] – un gros et long pet » (*Ibid.*, p. 155) et a reçu un « soufflet violent » (*Ibid.*) de cette personne qui cherchait à effacer tout indice susceptible de le compromettre. En (b), c'est le constat de la perception dépréciative dont sont victimes les honnêtes gens ; résultat du mauvais traitement dont Douleur a été victime de la part de celui à qui il a remis une grosse liasse de billets qu'il avait perdue et qui a fini par le qualifier de « pauvre petit [qui n'est] même pas bon à jeter aux chiens » (*Ibid.*, p. 166). En (a) comme en (b), il s'agit de l'incompréhension quant au sort réservé à ceux qui – malgré les nombreuses influences du monde environnant et la dépravation des mœurs de leur société – s'évertuent à rester sur la voie de la droiture mais qui finissent par être pris pour des damnés, pour des « souffre-douleur » (*Ibid.*, p. 167) à vie.

Toute la vie de Douleur est celle d'un être incompris, rejeté et qui, en dépit d'incessants efforts, a connu un parcours des plus difficiles. Ce personnage fait à travers lui-même le portrait réaliste de nombreux jeunes Comoriens victimes d'un système politique chaotique et impuissant. Après des études supérieures à l'étranger, totalement financées par sa famille,

Douleur se trouve face au mur du chômage qui constitue le lot des jeunes diplômés qui n'ont pas le bras assez long¹ pour se faire une place dans l'administration envahie par, entre autres, des gens âgés qui – en situation normale – devraient être à la retraite et des jeunes non méritants, n'ayant pas les qualifications requises et qui, pour la plupart, se sont contentés de falsifier des diplômes pour pouvoir rentrer au pays, comme c'est le cas d'Efferalgan, personnage de l'histoire et ancien compagnon de Douleur à Madagascar où ils étaient partis pour les études universitaires.

Courageux, ambitieux et désireux d'indépendance (financière en l'occurrence), il se met au commerce ambulancier de produits cosmétiques ; activité qu'il essaiera plus tard de développer en contractant un prêt bancaire malgré la suite tragique des événements : il sombrera dans une dépression après que les parents de Douceur lui auront refusé la main de leur fille et laissera tomber son commerce :

Il avait des ongles en deuil. [...] Il était sec comme un clou. [...] A la place des yeux on ne voyait que les orbites : deux gouffres noirs. [...] Ses lèvres étaient frappées d'une sécheresse qui dépassait de loin celle du Sahara [...] Ses pieds étaient crasseux jusqu'aux ongles. Il se laissait manger par les poux. Il vagabondait dans des hardes grasses et poussiéreuses, sillonnant les venelles de la médina matin et soir. [...] Et personne n'osait l'approcher : il était devenu une brebis galeuse. [...] Parfois, son père courait après lui pour le forcer à prendre un bain, pour le faire changer d'habits et l'enfermer dans sa chambre, loin des yeux de trop. [...] En vain. [...] Douleur semblait ne rien voir. Il était dans un autre monde et ne faisait que continuer à rouler sa bosse. (*Ibid.*, p. 190-191)

Cet extrait décrit sur un registre pathétique (marqué principalement par des comparaisons et hyperboles chargées d'émouvoir [« sec comme un clou » ; « sécheresse qui dépassait de loin celle du Sahara »] par exemple) la déchéance d'un personnage déjà malmené par la situation désastreuse de son pays. A la dureté de la vie ayant mis fin à ses ambitions professionnelles s'est ajoutée la fin de ses rêves les plus chers : partager sa vie avec l'être aimé, Douceur dont le parcours ne diffère pas beaucoup de celui de Douleur, les deux se reflétant l'un dans l'autre.

¹ Qu'on nomme, en langue locale, *kotri* (littéralement « veste ») pour désigner un système de recrutement fondé, non pas sur les mérites, mais sur les relations qu'on peut avoir au sein de l'administration.

Douceur s'est liée d'amour à Douleur pendant leurs études à Madagascar. Rentrée aux Comores, elle sera confrontée au même phénomène du chômage mais avec une touche d'humiliation plus grande. Pour participer à un concours de recrutement organisé par le ministère des Finances (à Moroni, la capitale des Comores), elle découvrira – lors de l'entretien d'embauche avec le secrétaire général du ministère, cet « homme grassouillet et ventru » (*Ibid.*, p. 169) – le phénomène dit « droit canapé » ; thème qui se trouve également développé dans le parcours narratif d'Efferalgan qui se fait passer pour son ami, Dafalgan, directeur des Impôts pour abuser de femmes à la recherche d'emploi :

Ces pauvres canapés sont malheureux. Parce qu'ils aimeraient vous voir leur rendre visite. Ils aimeraient vous voir vous détendre sur eux pour vous bercer comme une nymphe. Et rassure-toi, il n'y'aura que quatre yeux [...] d'ici la fin de la semaine votre nomination [tombera] (*Ibid.*, p. 175)

Douceur a choisi la voie de la vertu en refusant les avances du secrétaire général. N'ayant pas obtenu le poste souhaité, elle rentre à Anjouan pour être confrontée à une autre épreuve de la vie déjà dure pour elle. Sa famille, qu'elle qualifie de « sans entrailles » [et pleine] d'autoritarisme » (*Ibid.*, p. 260) – qui, auparavant et à travers la voix du père, avait balayé d'un revers de la main la proposition faite par Douceur de se marier avec Douleur, un « homme qui ne peut [lui] offrir un toit. [...] [Un] jeune [qui] vient juste de rentrer au pays comme [elle] (*Ibid.*, p. 120)¹ » – s'est officiellement opposée à ce projet de mariage, lors d'une réunion avec les parents de Douleur qui apprenaient que Douceur était déjà promise à un membre de la diaspora, cousin de son père, trop vieux pour elle et en réalité qui n'avait que son nom pour faire miroiter un avenir réussi pour sa femme : Espoir dont voici le portrait faisant apparaître l'image trompeuse que laissent percevoir d'eux certains Comoriens vivant en France :

Cet homme était de ceux qui venaient chaque année au pays pour passer quelques semaines de vacances. Il rentrait juste pour montrer aux gens qu'il venait de France et qu'il pouvait y retourner. Même un endroit où il pouvait dormir, il n'en avait pas. Ces gens-là, on les appelle des Pousse-toi-que-je-puisse-dormir. Ce sont des gens qui oublient complètement là d'où ils viennent pendant qu'ils vivent en Europe et le jour

¹ Il s'agit ici de certains des arguments avancés par le père de Douceur.

où ils reviennent, c'est toujours pour dire à un frère, un cousin ou ami : « Pousse-toi que je puisse dormir. » (*Ibid.*, p. 112-113)

Attirée par l'image de « ce bout de paradis que décrivent l'attitude et l'apparence des je-viens [les Comoriens vivant en France] lors de leur passage au pays durant la saison des mariages, [...] ce conte de fées dont ils font le récit alléchant et interminable aux palabres de l'après-midi sur les places publiques, accroissant ainsi le fantasme des jeunes écoutant comme on écouterait des commandements tombant tout droit du ciel mecquois¹ », la famille de Douceur s'entêtera à lui imposer le mariage avec Espoir, la narratrice dénonçant ainsi une injustice dont sont victimes nombreuses jeunes comoriennes qui se voient privées de la liberté de choisir leur partenaire, comme nous l'avons évoqué au passage précédemment. Examinons cet extrait :

[...] notre Douceur a un prétendant. Vous ne le savez pas ? Pourtant tout le monde le sait. Il s'agit d'Espoir. Il sera là dans un mois pour les préparations du grand mariage. Et on ne peut pas trahir Espoir. Il est le premier à s'être prononcé sur ce sujet. Premier venu, premier servi, ne connaissez-vous pas l'adage ? » La maman de Douleur avait essayé de placer un mot en disant : « Mais monsieur, est-ce que votre fille est d'accord avec ... » Leur interlocuteur lui avait rétorqué : « Ma fille n'a rien à dire, je suis son père. Et, s'il vous plaît, ici c'est moi qui décide. Si chez vous, ce sont vos enfants qui vous guident, eh bien, je suis désolé. Ici c'est pas pareil. » (*Ibid.*, p. 188)

De ce passage ressortent deux réalités qui, intimement liés d'ailleurs, définissent – entre autres critères – la situation de vulnérables et d'opprimées de nombreuses jeunes filles comoriennes ; deux éléments qui caractérisent ce que c'est que d'être la fille d'une famille comorienne et d'être la femme d'un homme comorien, encore attachés à certaines pratiques jugées comme relevant d'une époque révolue. À travers ce passage, la femme – vue sous son statut de fille ou d'épouse – apparaît dans la peau d'un être sous l'emprise permanente du patriarcat, du pouvoir omniprésent de l'homme dans une société qui, dans un grand paradoxe, est organisée selon « une règle de résidence conjugale uxormatrilocale² » suivant laquelle le couple réside chez l'épouse (aux côtés de la mère de celle-ci). Il s'agit d'un dur patriarcat qui prive la femme de l'un de ses droits fondamentaux : (a) en tant qu'être humain – le droit

¹ Nadjloudine A., *Chant de batailles*, L'Harmattan, Paris, 2021, p. 157.

² Blanchy, *Maisons des femmes, cités des hommes. Filiation, âge et pouvoir à Ngazidja (Comores)*, Société d'ethnologie, Nanterre, 2010, p. 11.

d'exprimer son opinion sur des questions où est en jeu sa propre vie et (b) en tant que membre du groupe (famille et société) – le droit d'exprimer son opinion sur des sujets engageant l'intérêt de la famille ou de tout le groupe social.

Impuissante face aux pouvoirs multiséculaires des traditions, Douceur assiste à l'effacement de sa personnalité, à son invisibilisation et à la négation des libertés dont elle devrait jouir pour affirmer sa définition d'être humain à part entière, comme le montre clairement ce passage de *Ghizza* dont l'héroïne se trouve dans la même situation que Douceur :

Je me rappelle leurs insinuations, leurs murmures. [...] Je me rappelle leur empressement à me trouver un mari. [...] On te soumet une idée (même si celle-là suppose un mariage), à toi de dire oui. Pas la peine de dire non, sous peine de te voir lancer une fatwa. [...] Quand vous essaieriez de vous souvenir de moi, pensez à « sans-nom ». Le nom est un tout. C'est un ensemble de caractères, le choix de dire « oui » ou « non ». C'est pouvoir écrire le livre de sa propre vie. [...] C'est dire merde à tous ceux qui font chier. C'est dire ouste à ceux qui veulent vous voir réaliser leur propre vie.¹

Comme la narratrice dont nous venons de citer les propos, Douceur fait part, dans son discours, du sort réservé à celles qui voient leur refuser un droit fondamental, leur liberté et, ainsi, leur humanité. Il s'agit d'une situation qui impose à la femme le devoir de vivre par procuration et de faire passer ses propres intérêts (même ceux dont dépend sa vie) après ceux de sa famille à laquelle elle se trouve soumise inconditionnellement. C'est ce qui ressort de la perception que le père de Douceur donne de sa fille dans sa déclaration citée plus haut et où il adopte un langage qui fait passer Douceur moins pour un être humain que pour un objet à remettre automatiquement au premier venu : « Premier venu, premier servi » ; « Ma fille n'a rien à dire, je suis son père ».

Une autre dimension du patriarcat – qui reste, nous l'avons indiqué, liée à celle que nous venons de mettre en évidence et qui concerne la privation de liberté de l'enfant de sexe féminin – est exprimée à travers à la fois l'effacement de la mère de Douceur (de l'instance discursive où il est question du mariage de sa fille) et la réponse accordée par le père (de Douceur) à la mère de Douceur qui tentait de demander ce que pensait Douceur du choix fait par ses parents ;

¹ Soulé Youssouf F., 2015, *op. cit.*, p. 12-13.

effacement et réponse qui concourent à témoigner de l'absence de légitimité du discours de la femme au sein du groupe (famille et société), de l'absence du droit à la parole même là où sa présence peut exceptionnellement être acceptée¹. Le passage « ici [chez moi], c'est moi qui décide » donne un aperçu général de la conscience collective des hommes (selon la tradition) qui considèrent que la femme n'a de véritable rôle à jouer que celui d'une figurante, d'une soumise et d'une privée de liberté d'expression.

On pourrait alors penser que le choix fait par le scripteur de confier la narration et le rôle de protagoniste à deux jeunes filles (dans les deux premiers romans) est un moyen de faire rompre le silence traditionnellement imposé aux femmes ; renversement, rendu possible par la fiction, qui a la valeur d'une expérience de pensée proposée au lecteur – et par conséquent celle d'une promesse d'émancipation.

Essayant de résister à leur manière à l'injustice qu'ils venaient de subir, Douleur et Douceur – déjà enceinte d'Étincelle – ont mis en place une sorte d'issue de secours qui leur permettraient de continuer à vivre leur amour quoiqu'en cachette :

« Jamais, je ne te laisserai tomber. Je viendrai tous les jours te voir. Qu'il pleuve ou qu'il neige, je te chercherai pour combler ma vie. » [...] « Laisse-moi ta fenêtre ouverte, comme tu le fais avec ton cœur. Et attends-moi vers vingt et une heures dans ta chambre. Oui. Ferme la porte à clé comme le ferait celle qui voudrait à tout prix la tranquillité, et attends-moi non comme un messie mais comme un mourant qui chercherait son médecin. Je ne manquerai jamais de venir faire mes consultations quotidiennes. [...] » (ME, p. 263)

Cherchant à joindre l'acte à la parole et à tenir la promesse faite à Douceur, Douleur fera face à une autre épreuve – la plus dure de toutes, l'ultime épreuve de son histoire d'amour avec Douceur – en affrontant « une nuit d'intempéries dirimantes » (*Ibid.*, p. 267) et en tentant d'escalader les murs mais ne parviendra jamais jusqu'à la fenêtre. C'est le bruit de sa chute qui réveillera Douceur après tout le voisinage :

¹ A noter que de manière générale ce sont les hommes qui reçoivent la délégation d'hommes venus demander la main de la fille, en l'absence de celle-ci.

Le sang qui coulait abondamment depuis le vertex, puis les narines, une débordante épistaxis, avait enveloppé toute sa tête, son tronc et ses membres. Sa dépouille n'était qu'un paquet de viande gorgée de sang jusqu'aux os. (Ibid., p. 270)

Mort de Douleur et fin tragique d'une histoire d'amour ayant bravé le temps et la volonté des parents de l'être aimé qui finiront par éprouver « *de la honte, des regrets et des remords* » (Ibid., p. 271). La pénibilité de la vie de Douleur est, comme dans une conclusion, exprimée dans ce passage qui reprend les réactions des hommes et femmes réveillés à la suite de l'accident :

Nom de Dieu ! Sacré Dieu ! Il est tombé d'où ? Pauvre garçon ! Il n'a pas connu une vie heureuse. Quel malheur ! Pourquoi ça ? Oh Dieu tout-puissant ! Protège nos enfants ! (Ibid., p. 268-269)

Dans *Dérangé que je suis*, Zamir fait apparaître entre le héros et le reste des personnages des relations caractéristiques d'une société où l'individu vit dans une privation quasi totale de son droit de vivre sa vie à sa guise, où toute la valeur de l'être humain semble se résumer à ses seules apparences et où éviter de se fondre dans la masse populaire est signe de folie. Tout au long du récit, l'activité du lecteur suit les contours d'un conflit opposant le héros aux autres personnages, une forme de guerre qu'on pourrait légitimement nommer la guerre de Dérangé contre tous : d'abord contre ses collègues dockers, ensuite contre les moqueurs éparpillés un peu partout dans les rues de Mutsamudu et enfin contre la femme qui a tenté de le séduire. Pour Pistolet, Dérangé « n'est pas et ne sera pas [son] chef. Il est complètement hors de question que ce soit lui qui [lui] donne des ordres » (DQJS, p. 35). Telle est sa déclaration après avoir appris la désignation de Dérangé comme chef du groupe des dockers engagés par la dame, avant de l'apostropher d'une manière plus violente :

Hé, toi ! Poule mouillée, qu'est-ce que tu es en train de nous chanter là ? Depuis quand une cigale gouverne une fourmi ? (Ibid.)

Pour tous ces opposants, la raison est la même et trouve une explication dans la conscience collective aussi bien dans la fiction que dans la réalité – et c'est ce qui nous intéresse ici – quoique concernant la femme on puisse être tenté de croire qu'il s'agit d'une raison d'une

tout autre nature, relevant purement de la vie personnelle, et pourtant il est encore question de l'opposition d'un individu à la manière d'être de toute une société ayant développé une forme d'allergie à la droiture et qui, par conséquent, rejette tous ceux qui font de l'honnêteté et de la résistance à la tentation leur ligne de conduite. Cette femme n'incarne donc que la conscience collective.

En effet, le personnage dont l'histoire constitue l'objet de ce roman est un être atypique, ayant délibérément choisi de mener sa vie sans jamais chercher à ressembler à qui que ce soit, à voir ni à faire les choses comme qui que ce soit. Et c'est de là qu'est né le regard très négatif que posent sur lui en permanence les autres pour qui il ne peut être rien d'autre qu'un « inconnu au bataillon qui travaille en solo et dont on ne reconnaît que les vêtements aux jours de la semaine » (*Ibid.* p. 30), un dérangé, un fou pour la seule raison qu'au lieu de vouloir faire comme les autres, il se contente de vivre du peu qu'il a en y mettant le plus grand soin possible, « en tout et pour tout [...] sept vieilles chemises, sept pantalons et sept culottes, tous troués quelque part [...] portant dessus les jours de la semaine, pour ne pas oublier quel jour on est [et surtout afin d'éviter de] porter le même vêtement deux fois dans une semaine » (*Ibid.*, p. 14-15).

Cette relation pousse à des interrogations de type existentialiste sur la place et la valeur de la conscience et de la liberté censées définir l'individu mais qui se trouvent confrontées à une conscience imposée et faite de principes dans la plupart des cas sans fondement ni justification. C'est ce genre de conflit qui oppose Dérangé à la société, aux exigences de laquelle il ne semble pas se soumettre et qui finit par le marginaliser au moyen d'un processus de chosification qui, notamment par un type de langage qui se donne l'apparence d'un compliment, fera de lui moins un membre de la société qu'un calendrier ambulant :

Il y a même des gens qui profitent de mon passage pour lire sur moi comme sur un calendrier. Et pour crier ensuite : « Ah ! On est déjà vendredi aujourd'hui ? Bon Dieu ! Ça m'avait échappé. Merci Dérangé d'être passé par ici. Tu es un ange. » (*Ibid.*, p. 15)

Cet extrait met en évidence la privation de liberté que subit l'individu dont la vie et les décisions semblent ne pouvoir se définir et trouver justification que par rapport à la collectivité au service de laquelle on est condamné à être en permanence. Au lieu d'être vues comme le signe d'une organisation de la vie personnelle, les mentions sur les vêtements de Dérangé sont

comprises comme un moyen d'apprendre aux gens quel jour on est ; ce qu'il ne manque pas de refuser de la manière la plus radicale qui soit :

Comme si j'avais besoin de leur opinion pour faire ce qui me plaît. Maudites soient leurs âneries ! Esprits rêveurs et cerveaux creux qu'ils étaient tous ! Et rien d'autre. (*Ibid.*, p. 16)

Si la marginalisation du héros par ses collègues et les autres habitants de la ville qu'il croise au quotidien a pour source son cadre de vie reflétant une certaine pauvreté matérielle et qu'il assume sans gêne, il en est autrement pour ce qui est des rapports à cette femme « éblouissante qui s'était adonisée d'une manière à déstabiliser tout ce qui était jusque-là normal [cette] beauté divine, [ce] chant d'oiseau, [ce] vent impétueux qui ravage tout sur son passage » (*Ibid.*, p. 52) et qui n'a pas tardé à avouer ce que Dérangé valait à ses yeux :

J'aime bien les gens modestes et humbles comme vous. Vous avez toujours une attitude débonnaire. Vous paraissez calme, et semblez très intelligent. Oui, vous n'êtes pas comme ces brutes [de Pipipi] qui étaient là tout à l'heure. (*Ibid.*, p. 65)

Au commencement, c'était une relation des plus normales entre un docker et sa cliente : négociations, travail et rémunération. Le cadre strictement professionnel était favorisé par « ce tissu de coton, formé de six grands carreaux répétant le même motif, qu'on appelle *chiromani* » (*Ibid.*, p. 54) dont la femme s'était couverte lors de leur rencontre au port alors qu'elle était venue accueillir son mari. Puis, arrive ce moment où « elle se faisait jour devant [Dérangé] avec des vêtements qui [lui] montraient un corps angélique et qui [lui] disaient quelque chose comme : « Que penses-tu de ça ? » [...] un plat divinement cuisiné » (*Ibid.*). Rien n'est donc plus resté le même ; tout est devenu agité, comme en témoigne cette description métaphorique de l'érection du narrateur :

[...] j'ai senti tout à trac quelque chose bouger dans mon pantalon comme un serpent. [...] Rien ne pouvait l'arrêter. C'était parti comme un animal sauvage ! Il était au pinacle et n'avait rien dans son petit crâne que l'idée de se faire baster. (*Ibid.*, p. 52-53)

De là commence entre les deux personnages une forme de relation dans laquelle la patronne semble incarner la tentation, et le docker la résistance. Bien que profondément sous le charme de

cette beauté fatale [...] impossible [à] peindre en quelques mots [...] de ce corps éblouissant [sur la partie supérieure duquel] il n'y avait qu'un maudit sous-vêtement qui soutenait juste la poitrine à l'aide de bretelles dont la minceur était semblable à celle d'un fil à coudre [...] ce bustier qui [l'] empêchait de voir encore plus de merveilles [de] sa peau, claire et grasse, comme diamantée [qui] brillait de mille feux [...] [de ces] seins, bien pointus [qui] se dessinaient comme deux fontaines sculptées pour blaser la soif de l'heureux élu [...] [de cette] femme qui prenait beaucoup de temps à sublimer la moindre parcelle de son corps pour envoyer des faibles comme moi en salle de réanimation (*Ibid.*, p. 54-55)

Dérangé déploie tout effort pour résister. Cette lutte intérieure s'exprime à travers un processus de dissociation opposant le corps à la conscience, la seconde rappelant au premier – désigné par la métonymie¹, doublée de métaphore, du serpent déchaîné ou de la « queue bavarde » (*Ibid.*, p. 53) – que cette « femme est mariée [et qu'elle] n'est donc pas à [lui] » (*Ibid.*). Voici les trois passages les plus expressifs de ce conflit intérieur :

a) **J'**ai donc laissé le petit serpent se déchaîner un moment. **Je** résistais en contractant les mâchoires et en tremblant comme si **j'**avais froid. Mais lui, ce n'était pas son affaire. Rien ne pouvait l'arrêter. (*Ibid.*)

b) Finalement, **j'**ai senti la furieuse bête indomptable commencer à se pencher peu à peu et à se rétrécir [...] (*Ibid.*)

c) Se trouvant en proie à des vibrations à la fois impétueuses et langoureuses, mon corps était comme électrisé. Mon pauvre corps de docker frissonnait électriquement jusqu'aux nerfs du cerveau. Le vilain petit reptile était déjà au pinacle de son déchaînement. Il était si furieux qu'on voyait quelque chose de semblable à la tour

¹ En considérant que l'organe génital désigne le corps.

Eiffel s'élever orgueilleusement dans mon pantalon usé jusqu'aux cordes. [...] **Je me** suis levé *in extremis* et **me** mis à chercher la sortie. (*Ibid.*, p. 158-159)

Une distinction nette s'opère entre le narrateur (désigné par *je* et *me*) et son corps (désigné au moyen des indices grammaticaux de la troisième personne (*il*, *lui* et *son*) et de groupes nominaux tel que *la furieuse bête* et *mon corps de docker*), visiblement pour insister sur le caractère indélébile de la réaction dudit corps ; laquelle réaction se lit comme le résultat de l'action préalable des « yeux [...] tombés sur ce corps gracile » (*Ibid.*, p. 52).

Presque certaine d'obtenir ce qu'elle désire – car patronne quoique temporaire, riche, belle et donc puissante, la dame verra, non sans la plus grande surprise, son souhait se heurter au mur du sens incommensurable de la vertu dont fait preuve Dérangé malgré le fort désir exprimé par son corps, notamment par ce « petit entêté [qui finira par vomir] son lait concentré dans [son] pantalon » (*Ibid.*, p. 161). Se sentant humiliée par le fait d'avoir été rejetée par un docker, elle profère de graves menaces que le héros ne prend que pour « le dernier de [ses] soucis » (*Ibid.*) et auxquelles il ne cèdera pas :

Je vois que vous avez choisi votre perte, espèce d'ignorant. Jamais je n'aurais pensé que vous étiez bête comme oie et que vous choisirez de périr. Car vous allez périr, tôt ou tard. Vous me le payerez, je vous assure. (*Ibid.*, p. 160)

C'est ainsi qu'elle engage les Pipipi pour se venger ; lesquels dockers jeteront Dérangé dans un conteneur au port après l'avoir passé à tabac. L'issue tragique de la relation entre le narrateur et la patronne a quelque chose d'assez significatif et singulier pour être repéré par le lecteur. Dérangé avait la possibilité de céder aux menaces de mort et assouvir les désirs de la patronne, mais il a choisi de rester fidèle à ses principes. Cette attitude, qui valide tout son mérite d'être héros de l'histoire, se perçoit comme une lutte absolue, inconditionnelle, pour la liberté qui, d'un point de vue purement philosophique, reste soumise à la condition d'être assumée quelle qu'en puisse être la conséquence. Cela est un constat qui conduit à considérer le héros de Zamir comme étant un être qui défend sa liberté à ses risques et périls et qui assume ses choix (au nom de la liberté) jusqu'au bout. C'est ce qu'indique Anguille à la fin de son discours, apparemment consciente de l'impossibilité de survivre :

je ne suis même pas sensible aux affres de la mort, je n'en ai la moindre peur, ni souci, ni regret, [...] vous ne pouvez pas imaginer une anguille serpenter en reculant, ça serait une pure lâcheté, une anguille fonce toujours tête baissée, je vous le dis franco, [...] une anguille ne regrette jamais, [...] j'ai choisi ma vie et mes actes comme on choisit une route et une vitesse, [...] je me livre à corps perdu et à cœur impavide, (ASR, p. 316-317)

On peut dire que les personnages analysés ici relèvent, comme nous venons de le voir, de catégories sociales généralement sujettes à la maltraitance de la collectivité (des femmes et un pauvre docker) ; certains parmi eux passent même pour des parias, des incompris. Cette marginalité qui définit ces personnages s'analyse de deux manières différentes selon qu'elle est volontaire ou subie. *Volontaire* comme c'est le cas :

(a) d'Anguille qui, de son plein gré, a développé des rapports si distants avec les autres qu'elle n'a trouvé personne à qui demander conseils et aide au sujet de sa grossesse, comme cela peut souvent se passer :

quant à moi, bah, je n'avais aucun ami, ni garçon ni fille, j'étais esseulée, d'ailleurs personne n'osait me parler, parce qu'on pensait que j'étais très bizarre, sévère, oui, voilà le mot, sévère, et que je n'aimais pas m'associer aux gens, bof, c'est du n'importe quoi, et tout cela ne me faisait ni chaud ni froid [...] c'est tout, (*Ibid.*, p. 83-84)

(b) et de Calcium – l'un des locuteurs que fait intervenir Étincelle dans son discours, ce jeune garçon atypique qu'on surnomme « l'intello [qui] ne parle qu'à son vieux livre [...] » (*ME*, p. 224) ; les autres (notamment des jeunes de son âge) le prennent pour un arrogant qui se croit le plus intelligent de tous et qui ne trouve d'autre compagnon à qui faire confiance que son livre dont il ne se détache jamais.

Subie comme c'est le cas de Dérangé dont la caractérisation se présente comme le résultat d'un processus de marginalisation par autrui. Dans son discours apparaît toute une rhétorique de l'exclusion qui vise à faire état d'une mise à l'écart en raison de sa singularité qui ne répond à aucune des normes d'une société « aux principes et valeurs douteux, une société qui a pu ériger l'injustice en une norme et qui, logiquement, ne supporte pas la présence de gens

honnêtes, qui se contentent du peu en leur possession et qui, malgré l'extrême fragilité de leur situation, parviennent à résister aux multiples tentations qui égarent une société en pleine mutation (destructive) et devenant de plus en plus une société sous le pouvoir du paraître.¹ » Le sort de *Dérangé* n'est ni plus ni moins que celui réservé à tous ceux qui essaient de bâtir et de conduire leur vie sur la voie de l'honnêteté dans une société gangrénée de tous bords par la malhonnêteté et accordant plus d'importance aux apparences qu'aux valeurs et principes. Le narrateur se présente au lecteur comme victime d'une violence verbale aussi bien « fulgurante » que « détournée », pour reprendre les termes de Claudine Moïse². Au quotidien, il est confronté au mépris des autres qui ne le désignent qu'au moyen d'un sobriquet lui rappelant sans cesse sa marginalité et la perception qu'on a de lui (un fou) uniquement à cause de son apparence révélant la fragilité de sa situation matérielle : *Dérangé*.

Dans *Jouissance*, la marginalité du narrateur relève d'un tout autre ordre, car définissant les rapports d'un livre à ses lecteurs ou, tout simplement, ceux qui ont pu le tenir dans leurs mains ne serait-ce qu'une fois. Il conviendrait donc mieux de parler de singularité pour évoquer les éléments qui font la particularité de ce livre, sa différence avec le livre ordinaire dans ses relations avec le lecteur. Il s'agit d'un livre dont l'auteur demeure inconnu et (par conséquent) auquel est réservé un traitement loin d'être ordinaire, normal :

vous avez posé votre main menue sur mon dos, [...] imaginez donc la joie et l'émotion qui me traversent alors depuis ce foutu carton, où sont naufragés plusieurs objets assez vils, où je me retrouve depuis des lustres entouré, frotté et écrasé par des chaussures plus vieilles que Mathusalem, des flacons de déodorant défigurés, des produits cosmétiques sans griffé et des vêtements tellement fatigués sous la brosse du toucher des passants qu'ils paraissent aussi vieux comme Hérode, et moi, [...] je suis le seul à me sentir étouffé, non pas par la proximité d'objets sans valeur, [...] mais par la déconsidération et l'humiliation insupportables d'être oublié dans ce foutu carton, (*J.*, p. 27-28)

Dans ce passage qui revient sur sa rencontre avec Plume – la jeune fille qui s'est intéressée à lui dans l'incompréhension totale de sa mère qui se demandait comment on pouvait

¹ Nadjloudine A., dans *Akofena*, 2022, *op. cit.*, p. 11.

² Moïse, C., « Argumentation, confrontation et violence verbale fulgurante », in *Argumentation et analyse du discours*, n° 8, 2012, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/aad.1260>, mis en ligne le 15 avril 2012, [consulté le 26 juillet 2022].

être attiré par un livre aussi étrange, le narrateur décrit les conditions dans lesquelles il s'est longtemps trouvé au fond d'un carton où l'avait jeté un vendeur après l'avoir ramassé parmi les déchets d'une poubelle de la rue. C'est un cadre d'existence qui, avant que Plume ne le repère, faisait passer le narrateur pour un article qui n'attirait pas l'attention des clients dont certains voyaient « l'œuvre d'un fou [qui] « n'a rien à [...] apprendre » (*Ibid.*, p. 30) à son lecteur, un objet sans valeur et auquel personne n'accordait la moindre importance. Cela est une situation que le narrateur, lui-même, décrit de la manière suivante : « quel destin lugubre que de ne pas être lu, » (*Ibid.*, p. 108).

Le portrait physique que ce narrateur-objet dresse de lui-même exprime la distance, car il exclut tout élément susceptible de matérialiser le (traditionnel) rapport du livre avec le lecteur (le nom de l'auteur en l'occurrence). Dès l'entame de son discours, le narrateur développe un mode d'interpellation, qui – ralentissant le rythme du récit qu'il hache au moyen de nombreuses adresses directes au lecteur – rend poreuses (ou fait disparaître complètement) les frontières entre le monde fictif (narré) et le monde réel où se tient le lecteur. Ce mode d'interpellation – qui met sur la même dimension temporelle la production de l'énoncé par le narrateur et sa réception par le lecteur et, ainsi, qui constitue un procédé visant à faire apparaître la voix narrative, à faire percevoir une « parole recopiée¹ », purement transcrite – exclut toute indication relative au paratexte (nom d'auteur, année de publication, etc.) et fait commencer le discours par l'évocation du moment suivant l'ouverture du livre :

Vous voilà qui, de vos grands yeux affamés, commencez à me lécher après m'avoir ouvert d'un geste impérieux, moi qui sur l'espace pur de ces pages demeure perché, épuisant toutes les tempêtes de plaisirs inépuisables, mordant sur la moindre souveraineté de grain de papier, (*Ibid.*, p. 11)

Le narrateur amplifie cette impression de dialogue réel en imaginant la réaction et les pensées du lecteur quand il s'est rendu compte de la lenteur de la narration :

¹ Ehora E. C., « La “parole recopiée” dans En attendant le vote des bêtes sauvages : une autre manière d'écrire le conte oral africain », *Synergies France*, n° 7, 2010, p. 21-29.

[...] regardez-moi cette tête que vous faites, ce regard qui piaffe d'impatience et qui dit, « mais bon Dieu, qu'est-ce que ce livre me raconte comme salade au juste, qu'il accouche enfin ou qu'il me laisse tranquille » (*Ibid.*, p. 16)

Le lecteur suit, au fil des pages, les traces de rapports complexes, marqués d'incompréhension, entre le narrateur et autrui. Rares sont les personnages qui manifestent le désir de feuilleter un livre à l'apparence anormale, un livre que certains trouvent « odieux » (*Ibid.*, p. 34), un livre qui se révèle « une énigme » (*Ibid.*, p. 71) et dont la lecture se conçoit comme une véritable enquête qui serait possible en suivant « un indice [...] » (*Ibid.*).

II.2. Dimension littéraire

Ce que nous nommons ici « dimension littéraire de l'éthos du narrateur » est fait de l'ensemble des caractéristiques déterminant la configuration générale du narrateur ; laquelle configuration dépend, plus que de toute autre chose, de la nature du récit, c'est-à-dire d'un ensemble de « déterminations génériques et typologiques essentielle[s] d'un texte narratif¹ ». L'usage voudrait, par exemple, que le narrateur d'un texte tragique soit différent de celui d'un texte comique, que chaque texte impose (selon la tonalité adoptée) une attitude et un langage spécifiques à son narrateur – une règle qui semble connaître une exception (et non des moindres) dans les romans d'Ali Zamir.

La particularité du narrateur de Zamir est de constituer un point d'intersection où se croisent une pluralité de figures de narrateur. C'est un narrateur qui (au fil de son discours et non sans surprendre le lecteur) se mue, change de langage et de ton, passe imprévisiblement du burlesque au tragique, de l'expression lyrique au discours moraliste, etc.

II.2.1. Un discours à la fois lyrique, pathétique et tragique

Le discours des quatre narrateurs de Zamir est au croisement de trois principaux registres (ou tonalités) :

¹ Stolz C., 1998, *op. cit.*, p. 280.

- (a) le registre lyrique permettant l'expression des sentiments personnels des narrateurs, la description de leurs expériences intimes ;
- (b) le registre pathétique marqué par l'expression de la souffrance des narrateurs et visant à susciter la pitié du lecteur ;
- (c) le registre tragique lié à l'expression de la mort que presque tous les narrateurs présentent comme imminente pour eux et qui marque le sort de certains personnages.

En effet, on constate une forte expression des sentiments amoureux d'Anguille dans les passages où elle évoque sa relation avec Vorace. En adoptant un tel registre, la narratrice – malgré la très grande déception ayant conclu leur liaison – laisse percevoir la vivacité de la passion qui l'animait et la poussait, chaque jour plus que la veille, vers son amoureux, comme dans cet extrait :

c'est là-bas, à la terrasse, que je voyais l'homme de mes rêves, et c'est là-bas que tout se passait au début avec lui, l'homme pour qui mon corps frissonnait toutes les secondes dès que je sentais surgir son ombre, cet homme pour qui mon cœur fondrait comme du beurre dans une casserole chauffée dès qu'il me toucherait, (*ASR*, p. 67)

Au moyen de très fortes images (comme « fondrait comme du beurre dans une casserole chauffée »), Anguille fait part des très forts sentiments qu'elle éprouvait pour le premier amour de sa vie, ce jeune pêcheur pour qui son « cœur battait la chamade » (*Ibid.*, p. 256) et qui lui donnait la sensation de se « décoll[er] de la terre » (*Ibid.*) :

je ne cessais de tourner et de retourner la tête de tous côtés, vers la plage, de l'autre côté du badamier, puis vers le port, ensuite **j'écoutais tout ce qui bougeait** à tous les échos, **pensant qu'il était peut-être** hors de la plage, et qu'il pouvait même se trouver derrière moi, **je devenais folle** non, **j'idolâtrais profondément cet Hercule**, je l'avoue, mais où était-il alors, nom de Dieu, **quelle frénésie, que c'est dur de s'énamourer**, surtout qu'on **perd facilement la raison**, je commençais à **piaffer d'impatience**. (*Ibid.*, p. 105)

Ce lyrisme cèdera la place à un discours pathétique pour évoquer d'abord l'infidélité de Vorace, puis son expulsion du domicile familial par son père. Le vocabulaire renvoyant au

sentiment amoureux et les images sur lesquelles il s'appuie pour plus d'expressivité se verront tous les deux remplacés par l'expression d'une grande souffrance et les images chargées de porter cette souffrance de telle sorte qu'elle soit ressentie par le lecteur.

Cette souffrance est présentée dans une succession d'événements les uns plus malheureux que les autres et au cours desquels apparaît l'image d'une narratrice trahie par son espoir de vivre – auprès de Vorace – l'amour de sa vie, l'image d'une jeuneoureuse anéantie, rongée par les remords, consciente qu'elle est d'avoir « oublié le lycée [et] les leçons » (*Ibid.*, p. 156) pour un homme qui l'a abandonnée pour une autre juste au moment où elle s'est découverte enceinte ; grossesse dont elle n'aura pas l'occasion d'informer Vorace et à cause de laquelle Connaît-Tout la chassera de la maison familiale :

c'était alors un vorace celui-là, je n'avais pas fait attention à ce nom, **me voilà mortellement blessée** par lui, **me voilà à moitié broyée**, après m'être jetée moi-même dans la gueule d'un cachalot, oui, Vorace n'était qu'un cachalot qui courrait la prétentaine et qui s'était dissimulé derrière un masque, [...] pourquoi n'avais-je pas su qu'il était plutôt un cachalot, ce Vorace-là, pourtant il y en a beaucoup qui courent sur terre, bien qu'ils méritent la mer, (*Ibid.*, p. 199)

Après le récit de cet événement qui lui donnait l'impression d'être « une anguille échouée » (*Ibid.*, p. 201), la narratrice présente au lecteur un discours fait de douleurs et de souffrances, allant de ce matin où Connaît-Tout – « la tête baissée et les mains croisées derrière son dos comme un prisonnier menotté dont la honte pesait plus que le délit commis » (*Ibid.*, p. 230) – lui demandait de quitter la maison aux heures qui ont suivi le départ de l'embarcation où les passagers étaient « entassés comme des sardines dans une boîte de conserve » (*Ibid.*, p. 290). Portrait d'une victime de malhonnêteté et d'injustice, récit de la souffrance d'un être rejeté au même titre – à quelques différences près – que Douleur dans *Mon Étincelle*.

Tel qu'il apparaît dans le discours des narrateurs de Zamir, le pathétique se révèle moins un moyen d'exprimer la douleur et la souffrance qu'une des « catégories de représentation et de perception du monde que la littérature exprime, et qui correspondent à des attitudes en face de l'existence, à des émotions fondamentales¹ ». La partie du discours d'Étincelle où elle

¹ Viala A., cité par Faerber J./Loignon, S., « Fiche 55. Pathétique (n. m.) ou Registre pathétique », Faerber J./Loignon S. (dir), *Les procédés littéraires : De allégorie à zeugme*, Arman Colin, Paris, 2018, [En ligne] <https://www.cairn.info/les-procedes-litteraires--9782200619947-page-179.htm>, [consulté le 13/08/2022].

raconte la vie de Douleur après que la famille de Douceur lui a refusé la main de celle-ci est très fortement traversée par un registre pathétique particulièrement porté par le portrait d'un homme

Devenu **sale comme un pourceau** : il ne changeait pas d'habits et dédaignait se raser. Ses cheveux r[e]ssemblaient à un paquet de haillons posé sur sa tête. Quant à ses barbes, une espèce de forêt amazonienne. Il était devenu **villeux et xanthocéphale comme une bête de la brousse** : on apercevait ses vibrisses qui se confondaient presque à sa moustache. [...] c'était une **vraie paire de ciseaux**. [...] Ses bras **ressemblaient à des cordes suspendues** de part et d'autre de sa tête. (*ME*, p. 190)

Les comparaisons et métaphores hyperboliques repérées dans le passage ci-dessus sont des outils mis en œuvre dans le but de toucher le lecteur par l'évocation de la souffrance des personnages (le narrateur en premier, étant donné son double statut de narrateur-héros) qui peuplent l'univers romanesque. Aucun texte (de notre corpus) ne s'y soustrait, d'autant plus que *Dérangé que je suis* et *Jouissance* contiennent le discours d'un narrateur qui, d'un point de vue social, se présente comme un paria, un personnage rejeté de tous (ou presque) et qui fait part d'une maltraitance physique en plus de la violence psychologique (pour *Dérangé*) dont il est en permanence victime. Somme toute, il s'agit du portrait similaire, presque commun, de deux personnages coupables du même délit qui est celui de ne pas ressembler aux autres en présentant une apparence différente de la leur : ne pas s'habiller comme les autres (pour *Dérangé*) et ne pas afficher le nom de son auteur tel que le font les autres livres (pour le livre anonyme).

Dérangé se décrit dans la peau d'un être doublement atteint : d'abord physiquement (agression par les trois dockers), puis moralement (dénigrement et rejet par la société). Il s'agit là de l'évocation, de la description de deux violences qui – au-delà de leur nature différente – entretiennent un rapport de causalité, la première étant le prolongement ou (mieux) l'aboutissement de la seconde. Pour mieux « en appeler aux sentiments et à la compassion du lecteur¹ » dans le récit de sa souffrance (physique très particulièrement), le narrateur décrit un « pauvre corps » (*DQJS*, p. 7) en proie à une « cruelle et odieuse douleur » (*Ibid.*), à une

¹ Faerber J./Loignon, S., *ibid.*

« blessure profonde et abyssale » (*Ibid.*), un corps si affaibli que « même les mouches tentent leur chance sur [lui] » (*Ibid.*, p. 12).

Au moyen de ces fortes images, Dérangé exprime avec un air tragique (vers la fin de son discours) l'état généralement difficile de sa vie que venait d'aggraver son agression (par les Pipipi) :

Malmené durant toute **ma chienne de vie** comme un gibier de montagne, me voici **mis à mort** sans un zeste d'hallali. Je me suis réveillé en **piteux état** dans un conteneur. La **gravité de mon état** ne laisse pas planer l'ombre d'un doute : je **suis sur mes fins**. C'est un **matin vêtu de noir** comme un hibou. On m'a **ligoté** comme une chèvre. Oui. J'ai les mains et les pieds liés et c'est attaché comme une chèvre que j'attends d'être **égorgé**. (*Ibid.*, p. 189)

Évocation tragique d'une fin probablement certaine qu'on peut rapprocher (a) de la fin de *Jouissance* marquée par le récit tragique de la mort du mari et de l'amant de la bibliothécaire après l'enlèvement de Plume et (b) de ces derniers mots d'Anguille apparaissant sous la forme d'un monologue intérieur, d'une suite de courtes phrases plongeant le lecteur dans l'univers intérieur de la narratrice¹ :

eh, mon Dieu, je suis où là, c'est quoi ça, donc, ça veut dire qu'il est temps que j'entre en coulisses ou quoi, c'est mon tour non, je sais que c'est fini, oui, même si vous ne me le dites pas, c'est fini pour toi Anguille, grosse bête, il n'y a pas à chercher midi à quatorze heures, ça y est, c'est ainsi que trépassa chaque anguille, Mutsamudu mon amour, la médina ma chérie, face au naufrage de mes rêves les plus profonds et les plus sombres, je vous tire humblement ma révérence, j'ai perdu la savoureuse terre, je me perds dans ces tumultueuses vagues, pour disparaître en pleines foudres de ces cieux brumeux, et maintenant que je, ouf ! (*ASR*, p. 318)

Le discours décrivant les rapports du narrateur à autrui est généralement un discours pathétisant un mal-être individuel et une confrontation idéologique – entre l'individu et la collectivité – qui confère au narrateur un autre statut qu'est celui de moraliste et de polémiste.

¹ La question du monologue intérieur (plus particulièrement dans *Anguille sous roche*) sera abordée plus largement dans l'analyse consacrée au dédoublement.

II.2.2. Un narrateur moraliste et polémiste

Une autre image du narrateur est perceptible : celle d'un moraliste qui, quelquefois et au-delà du fait qu'il tâche de donner le bon exemple par son comportement (cas de *Dérangé* en particulier), ne s'empêche pas de porter un regard critique sur les mœurs de ses contemporains (et sur leur vision des choses) à l'instar de ces

quelques piètres personnes, [...] des intellectuels, avec des lunettes posées sur le nez quand ils lisent et du mépris pour les idées des parleurs, ils n'ont rien en tête que le goût de s'offusquer et de s'opposer à tout ce qui ne se lit pas et qu'ils n'ont pas le temps d'essayer de comprendre, oui, ils ont ça dans leur sang, et heureusement ils sont minoritaires, ces gens-là, (*J*, p. 29-30)

Là est mise en évidence une autre dimension du conflit marquant les rapports du narrateur-héros à la société qui lui confère aussi un statut de polémiste. D'*Anguille sous roche* à *Jouissance* en passant par *Dérangé que je suis*, le lecteur est en face d'un discours narratif entrecoupé par des séquences argumentatives à caractère purement philosophique et/ou sociologique. Tandis que *Dérangé*, au moyen d'un vocabulaire très péjoratif, dénonce son mépris par les autres (aux yeux desquels il aurait dû incarner l'humilité et le sens du partage¹) et s'attaque à certaines visions de la société qui lui paraissent « phalocrates [...] usées jusqu'à la corde [...] houleuses et couvertes d'impuretés » (*DQJS*, p. 10), Anguille, elle, mène une réflexion sur la vie ; réflexion souvent incitée par le comportement des autres personnages qu'elle fait apparaître dans son discours. Critiquant son père qui avait pour habitude de la comparer à sa sœur jumelle, elle définit le monde comme étant « un immense océan où les créatures diffèrent, bien qu'elles peuvent (*sic*) être de la même classe » (*ASR*, p. 24).

Mécontente du comportement de commères de certains habitants de Mutsamudu, Anguille avance l'idée selon laquelle « dans la vie chacun doit passer sans faire du bruit, sans troubler une onde qui coule tranquillement, sans empêcher un oiseau de gazouiller à son aise et sans réveiller un rêveur au risque de le tuer » (*Ibid.*, p. 129). Toutes les réflexions que mène la

¹ Allusion à sa décision de travailler avec les trois dockers qui s'étaient moqués de lui : « [...] j'avais résolu d'appeler **par charité** exactement ceux qui m'avaient ri au nez et traité de bêtire » (*DQJS*, p. 34)

narratrice dans son discours visent à mettre en évidence la faiblesse des mœurs de ses contemporains en vue de les corriger, de proposer la bonne conduite à observer.

II.2.3. Un narrateur comique

En dépit du caractère grave et sérieux des sujets qu'il aborde dans son discours, le narrateur de *Zamir* met le lecteur face à bien des séquences comiques. Cette dissonance subitement créée entre le ton adopté et le sujet traité se révèle une source de rires et prouve l'intention (de la part du narrateur) de faire reconnaître à son destinataire (le lecteur) une certaine banalité même dans les faits malheureux narrés dont il est le plus souvent la principale ou l'unique victime. Le lecteur se voit soudainement « transporté » de la narration de faits liés à la souffrance – et dont l'issue en vue n'est rien d'autre que la mort – à celle d'un fait ou au surgissement d'un discours à portée comique. C'est à ce changement brusque de registres que Baudelaire faisait allusion en spécifiant ce qu'il a nommé comique absolu :

J'appellerai [...] le grotesque comique absolu, comme antithèse au comique ordinaire, que j'appellerai comique significatif. Le comique significatif est un langage plus clair, plus facile à comprendre pour le vulgaire, et surtout plus facile à analyser, son élément étant visiblement double : l'art et l'idée morale ; mais le comique absolu, se rapprochant beaucoup plus de la nature, se présente sous une espèce *une*, et qui veut être saisie par intuition. Il n'y a qu'une vérification du grotesque, c'est le rire, et le rire subit ; en face du comique significatif, il n'est pas défendu de rire après coup ; cela n'argue pas contre sa valeur ; c'est une question de rapidité d'analyse.¹

Des deux formes de comique identifiées par Baudelaire, c'est la seconde qui correspond le mieux au discours que nous analysons ici, étant donné que la première serait intrinsèquement liée au projet global et initial du narrateur et dont le but serait de mettre à la disposition du lecteur un univers diégétique peuplé de personnages dont la nature comique de l'action et du discours serait évidente, facile à percevoir. Or, tel est loin d'être le cas d'*Anguille*, d'*Étincelle*, de *Dérangé* et du livre anonyme qui – tout en maintenant le lecteur dans un processus énonciatif

¹ Baudelaire C., « De l'essence du rire », dans Michel Lévy frères, *Curiosités esthétiques, Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, vol. II, Michel Lévy frères, Libraires Éditeurs, Paris, 1868, p. 385.

où il est question de violences, d'injustices et de situations tragiques – font surgir, par endroits, des scènes ou des séquences de discours qui surprennent par leur caractère drôle. Examinons les extraits suivants :

a) la vieille, qui n'avait vu les bêtes que lorsqu'elle les avait heurtées sur un tournant, était restée debout *ad vitam aeternam*, **la bouche et les yeux grands ouverts**, ce n'est que le matin qu'on avait découvert ce **cadavre** debout, on n'avait pas su que c'était un **cadavre**, ça ressemblait plutôt à une statue de marbre qui méritait d'être muséifiée [...] quant aux bœufs, eux, ils ne s'inquiétaient de rien, ils n'avaient qu'une promenade à réaliser, c'est tout, ils avaient continué leur chemin tranquillement comme si de rien n'était, ils marchaient en file indienne et balançaient leur queue de gauche à droite comme pour dire que c'était à leur tour de diriger la ville, [...] mon père Connaît-Tout, revenant de la plage un jour, disait qu'un bœuf avait fait pipi sur son pied droit alors qu'il parlait, avec nervosité, avec son meilleur ami Garanti, il n'arrêtait pas de calomnier la bête [...] il s'était attaqué au bœuf par derrière en lui flanquant violemment un coup de pied, pour finir il avait lancé aux bœufs, et même à ceux qui n'étaient pas concernés, mais qui assistaient juste à la scène, cet avertissement « *ne pensez pas que je suis comme cette pauvre vieille que vous avez tuée dans la médina, si vous êtes des bœufs vous trouverez des plus bœufs que vous* », le bœuf s'était éloigné mais Connaît-Tout n'avait pas décolléré, (ASR, p. 20)

b) J'avais à peu près dix ans. J'étais dans une cérémonie de mariage à Mutsamudu. Ce jour-là, sur la place Pangahari, il y avait beaucoup d'invités. Des gens venus des quatre îles, qui avaient rempli la place avant même l'arrivée du marié. [...] Soudain, dans le tumulte où tout le monde bouillonnait, j'ai entendu à mes côtés quelque chose comme une explosion suivie d'un claquement retentissant et prolongé : **“Boum ! Patatras ! Patatras !”** Le prolongement de ce bruit ressemblait tantôt à celui de la chute fracassante d'un arbre, tantôt à celui d'une étoffe en polyester qui se déchire : ce n'était autre chose qu'un gros et long pet. Tout autour de moi les gens avaient lancé en chœur un : “Oh ! C'est quoi ça encore ?” Il y en avait qui avaient déclaré : “Donnez-lui le chemin, qu'il aille aux toilettes. Il faut sauver ce soldat.” [...] Mais, au moment de tourner ma tête pour regarder le gros et long boubou qui me côtoyait, [...] **j'ai entendu atterrir sur ma joue une grosse giroflée à cinq feuilles accompagnée de ces propos humiliants** : “Quand on veut péter, on s'éloigne, espèce de con [...]” J'avais ensuite posé ma paume sur la **partie chaude et douloureuse où cette grosse main avait atterri**. J'avais **les yeux pleins de larmes**. (ME, p. 155-156)

c) Se trouvant **en proie à des vibrations à la fois impétueuses et langoureuses**, mon corps était comme électrisé. Mon pauvre corps de docker **frissonnait électriquement jusqu'aux nerfs du cerveau**. Le vilain petit reptile était déjà au pinacle de son déchainement. Il était si furieux qu'on voyait quelque chose de semblable à la tour Eiffel s'élever orgueilleusement dans mon pantalon usé jusqu'aux cordes. Et comme cette femme aguicheuse voyait cette **bassesse**, elle avait pris goût à continuer de plus belle ses cochonneries. Vient ensuite le glissement de sa vilaine main baladeuse sur ma poitrine. [...] On aurait dit que j'urinai dans mon pantalon. Oh ! Merde ! Ce petit entêté avait vomi son lait concentré dans mon pantalon. (*DQJS*, p. 158-161)

d) laissons-les un instant à leur stupeur circonstancielle pour revenir à **la fatalité de mon destin**, vous vous demandez peut-être ce que cette femme entend faire de moi, après m'avoir enfourné dans son sein chaud comme une voleuse dans un grand magasin et avoir quitté sa demeure impétueusement, de moi qui suis devenu pour elle un cauchemar littéraire, eh bien, en fait, elle ne s'embarrasse pas très loin, quelques pas accomplis et la voilà qui **me jette brutalement** dans la grosse poubelle faisant ripaille devant sa porte, [...] **je me cogne violemment** sur la gueule de l'affreux récipient, puis trébuche dans son tréfonds, **comme la plus horrible et la plus répugnante des ordures ménagères**, badaboum, la sueur de l'**humiliation** sur mes lettres, [...] voilà qu'elle **me livre aux ordures**, et de surcroît pile contre un préservatif affreusement déchiqueté, plein de liquide blanchâtre et de cochonnerie, (*J*, p. 96-98)

Ces extraits portent tous sur des sujets dits sérieux que sont la mort, la violence et la maltraitance. Le sérieux marquant le rapport du lecteur avec chacun de ces extraits se trouve subitement perturbé, le lecteur étant surpris par le changement brusque de la tonalité adoptée par le narrateur. C'est cet aspect surprenant qui fait basculer la posture du lecteur (passant brusquement du sérieux à l'amusement) que Baudelaire – cité ci-dessus – présente comme étant une imitation de la « nature », c'est-à-dire de la réalité de la vie dont le cours d'un événement peut, de la manière la plus imprévisible qui soit, être interrompu par le surgissement d'un autre événement (souvent d'une tout autre nature).

En lisant le récit de la découverte d'un cadavre (premier extrait), le lecteur s'attendrait à ce qu'intervienne tout de suite moins le récit d'une mésentente, d'un conflit, entre un personnage et des bœufs que celui d'un fait relevant d'un registre aussi (ou presque) sérieux. Il existe par là un décalage entre le premier fait (la découverte macabre) et le second (le conflit

opposant Connaît-Tout aux bovins) ; décalage amplifié par la personnification des bœufs qui leur prête des sentiments et sensations (ne pas se sentir inquiets, se comporter en nouveaux conquérants de la ville et ne pas se sentir concernés par la faute commise) et qui les présente comme faisant l'objet de calomnies de celui qui a fini par leur parler, les avertir.

Il en est de même, à quelques différences près, pour le deuxième extrait où le comique prend source de deux éléments : le cotexte et le type de langage. Par le premier nous entendons la description de la cérémonie de mariage et l'évocation de la gifle (« grosse giroflée à cinq feuilles ») qui environnent le passage comique proprement dit. Par le second nous entendons le recours à des onomatopées (« Boum ! Patatras ! Patatras ! ») et à une double comparaison hyperbolique (« comme une explosion », « ressemblait [...] se déchire ») pour décrire le bruit produit par le pet.

Le caractère comique du troisième extrait provient de l'alternance entre description hyperbolique de l'état du narrateur et désignation fortement imagée de son phallus comparé notamment à « la tour Eiffel ». L'extrait relate le tête-à-tête que la patronne a ménagé pour elle et Dérangé ; tête-à-tête qui ne s'est pas déroulé comme prévu et au cours duquel le narrateur se trouve saisi à la fois :

- de fortes sensations insupportables (« vibrations impétueuses » ; « frissonnait électriquement ») à la vue du corps presque nu de la patronne qui s'est livrée à des gestes de séduction désignés comme étant des « cochonneries »
- et de honte (« bassesse ») due à la réaction – qu'il trouve déplacée – de son corps symboliquement représenté par le sexe dans des images qui mettent en évidence sa forme, le caractère instinctif de son érection (les comparants tirés du monde animal) et son éjaculation.

Le niveau élevé du langage adopté et la qualité des images déployées pour parler d'une situation aussi naturelle que la réaction du narrateur face au corps dénudé qu'il a, auparavant, décrit comme étant « définitivement angélique » (*Op. cit.*) confèrent à ce passage un caractère burlesque – *burlesque* étant pris dans le sens d'un « comique exagéré, extravagant qui repose généralement sur un décalage entre la tonalité et le sujet traité [...] »¹. La dimension burlesque peut aussi être saisie lorsque l'on examine la situation telle qu'elle peut être vécue par la riche

¹ <https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/burlesque.php>.

et belle femme (croyant à l'avance que personne ne peut lui résister, encore moins un docker) confrontée à la réalité la moins prévisible. Voir Dérangé résister à ses manœuvres de séduction constitue pour cette femme (tout comme pour lecteur) chose assez surprenante pour qu'elle se trouve dans une situation où les rôles sont intervertis et où se mettent à nu nombre des « fausses [...] croyances sociales, des “évidences” sociales »¹. Au sortir d'une telle situation, cette femme ne saurait être la même, prise en tenailles qu'elle est désormais par l'inassouvissement de ses désirs et la honte d'avoir été éconduite par un docker. La suite de l'histoire (vengeance) semble légitimer une telle analyse qui s'appuie sur le désenchantement d'un personnage dont la beauté et le statut social étaient jusque-là des acquis indéniables et (surtout) lui permettaient certaines croyances qui viennent subitement d'être balayées par la réaction inattendue d'un autre personnage socialement de loin moins important.

Quant au dernier extrait, qui raconte la réaction de la bibliothécaire après s'être disputée avec son mari qui avait découvert à travers des passages du livre – donc par le narrateur – son infidélité, le comique est d'abord porté par la description alternée de la violence (« [elle] me jette brutalement », « je me cogne violemment », etc.) infligée au narrateur et de la poubelle dans laquelle celui-ci a été jeté par la bibliothécaire.

Ensuite, on peut retenir le type du vocabulaire choisi aussi bien pour évoquer l'enfermement du narrateur (« enfourné dans [le] sein chaud [de la dame] ») que pour décrire la poubelle (« grosse poubelle faisant ripaille devant sa porte », « affreux récipient ») et son contenu (« préservatif affreusement déchiqueté »). Il convient de préciser qu'à partir de cet extrait se développe comme une relation fatale (toujours décrite sur une tonalité comique) entre le narrateur et les préservatifs usagés toutes les fois qu'il est jeté dans une poubelle ; événements qu'il désigne comme étant des « tragédies ordurières » (*J*, p. 100). Cette idée de fatalité semble légitimée par deux autres passages dont l'un contient le terme « destin » :

a) ce n'était pas pour autant le premier préservatif que je rencontrais parmi les ordures, j'ai **souvenance d'un autre** que j'avais heurté dans une poubelle il y a des lustres, (*Ibid.*)

¹ Nédélec C., « Burlesque et interprétation », *Les Dossiers du Grihl*, Hors-série n°1, 2007, [En ligne] <https://journals.openedition.org/dossiersgrihl/329>, mis en ligne le 14 novembre 2007, [consulté le 13 octobre 2022].

b) ah là là, pauvre de moi, je reprends alors la route d'une poubelle, ah, quel **destin** lugubre [...] je repense à tout cela en me retrouvant, **derechef**, glissé sur un tas d'ordures où végète en pompon ce préservatif déchiqueté, et qui colle en plein à ma couverture, comme si je n'étais qu'une merde, (*Ibid.*, p. 108)

Le comique se trouve, enfin, amplifié par le recours (1) à l'onomatopée « badaboum » – qui constitue en tant que telle un renoncement à la dimension de la signification – pour traduire le bruit produit par la chute du narrateur, (2) à l'image « comme une voleuse dans un grand magasin » et (3) à l'association surprenante de « cauchemar » et de « littéraire » qui précise ce que représente désormais le narrateur pour la bibliothécaire dont vient d'être dévoilée la liaison avec un habitué de la bibliothèque, « un jeune buveur de verbe » (*Ibid.*, p. 51) : un bavard, une commère. Là est une perception que le narrateur tentera plus tard de réfuter en parlant de lui-même comme d'un témoin discret qui a « su tenir [sa] langue dans l'intimité de [ses] pages » (*Ibid.*, p.108). Ces deux perceptions opposées conduisent en filigrane à un autre aspect de l'éthos du narrateur de *Jouissance* dont la nature favorise l'accès à des informations et détails susceptibles de ne pas apparaître dans le discours d'un narrateur humain. Ce narrateur se révèle un locuteur omniscient.

Il s'agit, rappelons-le, d'un livre ; c'est-à-dire d'un objet dont la forme (l'épaisseur notamment) facilite sa présence un peu partout : rangé dans un rayon de bibliothèque, abandonné dans une chambre d'hôtel ou sur le canapé d'un salon, emporté dans un sac ou dans un soutien-gorge, jeté dans une poubelle, etc. Le narrateur profite de ce "don de la nature" pour relever le maximum d'informations possible et en faire la substance de son énoncé qu'il présente au lecteur déjà convaincu du caractère « savant » de son interlocuteur ; caractère qu'il met ainsi en évidence : « vous vous demandez peut-être comment **je connais tant** le sel de leur romance, » (*Ibid.*, p.50). Il est témoin – et en fait part dans son discours – de scènes et réalités les plus diverses, allant des faits auxquels ont accès les autres personnages (ce qui se passe à la bibliothèque pendant la journée) à ceux qui sont censés se dérouler à leur insu (les ébats à la bibliothèque après la fermeture, racontés avec force détails aussi bien pour les actions que pour les paroles, les scènes de ménages, etc.) en passant par la description de l'intérieur des sacs et poubelles.

Ce statut de « voit-tout » confère à un narrateur « qui dénude avec insolence jusqu'à l'os » (*Ibid.*, p. 95) une certaine autorité sur le lecteur et affermit la légitimité de son discours, d'autant plus qu'il apparaît dans l'aspect du seul personnage capable d'éclairer certaines

situations, de dissiper certains mystères telle que la grossesse de la femme de chambre qui vivait sans compagnon et à qui un très riche homme a été contraint de verser injustement¹ une grosse somme d'argent pour être le (mystérieux) père de son enfant :

[L'homme d'affaires] consulte sa montre, se lève pour ranger ses affaires, s'habille [...] me regarde d'un air redoutable, [...] me balance dans la minuscule poubelle cachée sous la table, badaboum, j'atterris sur son dernier préservatif, [...] quelqu'un tape à la porte, il ouvre, [...] c'est une femme de chambre, [...] l'homme s'éclipse, [...] cette femme de chambre va directement chercher la poubelle du bureau pour la vider dans le chariot [...] ses yeux tombent sur moi, elle n'hésite pas, elle plonge sa main pour **me récupérer**, et avec moi le **fameux préservatif** qui avait adhéré à ma face, stupéfaite, elle rumine quelque chose dans sa tête, elle esquisse un sourire, [...] s'en va aux toilettes avec le préservatif, j'entends de l'eau qui coule, et quelques minutes plus tard, elle revient pour mettre la chambre complètement à neuf, [...] (*Ibid.*, p. 104-105)

III. Narrateur et actualisation

Nous allons relever et analyser les différents moyens mis en œuvre par le narrateur pour marquer sa présence dans son discours et, ainsi, maintenir une proximité plus ou moins importante avec les événements narrés, c'est-à-dire avec l'objet du message (généralement fait de souvenirs) qui marque et justifie sa relation avec le lecteur.

III.1. Type d'énonciation

Dans cette section, il est question de montrer en quoi le type d'énoncé (discours) choisi par le narrateur révèle sa propre place dans le cadre spatio-temporel de l'histoire, autrement dit son statut de narrateur autodiégétique dont des renseignements sont livrés dès l'entame du discours en même temps qu'un aperçu des conditions dans lesquelles se tient l'activité énonciative :

¹ La grossesse en question n'étant pas le fruit d'un coït.

(a) Oh, la terre **m'**a vomie, la mer **m'**avale, les cieux **m'**espèrent, et maintenant que **je** reprends **mes** esprits, **je** ne vois rien, n'entends rien, ne sens rien, mais cela ne pèse pas un grain puisque je ne vaux rien, pourquoi me laisserais-je broyer du noir alors que tout va finir ici, « *un mort confirmé ne doit point avoir peur de pourrir* » **nous** disait **mon** père Connaît-Tout, celui qui avait la science infuse, et qui, bien qu'il **m'**avait donné le nom d'Anguille, ignorait que tout le monde vit dans sa propre anguillière, que chaque antre abonnit une anguille, chaque silence une surprise, mais que les surprises varient en fonction du degré du silence, (*ASR*, p. 9)

(b) **Je** ne sais pas d'où vient cette chaleur accablante à la godille. Il fait chaud. **J'**ai tellement chaud. Comme un réchaud. **Nous** sommes grillés jusqu'aux yeux. Comme des brochettes. [...] **Mon** corps vibre. **Ma** tête tourne. **Mon** corps tourne. Tout ce qui est autour de **moi** tourne. D'abord **on** monte. **On** descend. Ensuite **on** remonte. **On** redescend. Encore. Toujours. Rien que ça. Remonter. Redescendre. (*ME*, p. 10-11)

(c) Cruelle et odieuse douleur qui **me** mord les veines, pourquoi diable courez-vous impétueusement dans **mon** sang comme une vipère ? Blessure profonde et abyssale, **mon** pauvre corps est mortifié par votre agitation capricieuse. Vous partez de la tête jusqu'aux pieds et recommencez sans cesse votre méchante course dans **mes** vulnérables veines en vous régaland de **mes** membres presque réduits en charpie. (*DQJS*, p. 7)

(d) Vous voilà qui, de vos grands yeux affamés, commencez à **me** lécher après **m'**avoir ouvert d'un geste impérieux, **moi** qui sur l'espace pur de ces pages demeure perché, épuisant toutes les tempêtes de plaisirs inépuisables, mordant sur la moindre souveraineté de grain de papier, telle la lave d'un volcan en éruption éhontée, **je** coule en torrent, bouillonnant, **je** coule encore, déréglé, dépravé, (*J*, p. 11)

Ces séquences d'incipit, comme nous pouvons le constater, sont fortement marquées par les indices grammaticaux de la première personne – plus du singulier (« je », « me », « ma », « mon ») que du pluriel (« nous »), de la troisième personne à valeur inclusive (le *on* dans le deuxième extrait) et donnent des informations sur :

- le contexte énonciatif (défini notamment par le désarroi et la souffrance),
- la nature du récit (celui de la vie du locuteur),

- le type de l'énoncé qu'est le discours défini par Émile Benveniste comme étant tout type d'énonciation qui « suppose un locuteur et un auditeur, et chez le premier, l'intention d'influencer l'autre en quelque manière¹ » ; autrement dit tout énoncé ancré dans sa situation d'énonciation.

Le plan d'énonciation (discours) dont relève le début de l'énoncé du narrateur est, par ailleurs, justifié par la très forte dominance du présent d'énonciation (« la mer m'**avale** », « J'**ai** tellement chaud », « [...] douleur qui me **mord** les veines », « Vous voilà qui [...] **commencez** »). On peut ainsi émettre l'hypothèse selon laquelle le narrateur de Zamir ferait revêtir son énoncé d'une hétérogénéité énonciative en le situant à mi-chemin entre le discours et le récit ; hypothèse que nous allons vérifier en analysant la suite de l'énoncé.

❖ *Un jeu de temps*

Bien que le passé simple puisse apparaître dans son énoncé, le narrateur se sert presque toujours du passé composé pour raconter les événements ne s'étant pas étendus dans le temps. En d'autres termes, le narrateur a plus recours au passé composé qu'au (classique) passé simple pour le récit des faits accomplis à valeur ponctuelle. Nous nous référons, entre autres, à Roland Barthes, pour justifier que derrière l'usage du passé composé dans un énoncé purement narratif – c'est-à-dire de « premier plan », pour reprendre la terminologie de Harald Weinrich² – doit se cacher une volonté particulière, un projet stylistique particulier :

[...] le passé simple, pierre d'angle du Récit, [...] est l'instrument idéal de toutes les constructions d'univers [...] Il suppose un monde construit, élaboré, détaché, réduit à des lignes significatives, et non un monde jeté, étalé, offert. [...] le passé simple est précisément ce signe opératoire par lequel le narrateur ramène l'éclatement de la réalité à un verbe mince et pur, sans densité, sans volume, sans déploiement, dont la seule fonction est d'unir le plus rapidement possible une cause et une fin.³

¹ Benveniste É., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966, p. 237.

² Cf. Goepfert-Frank Herma C., « H. Weinrich, *Tempus : Besprochene und erzählte Welt* », *L'Homme*, tome 8, n°1, 1968, p. 102-106.

³ Barthes R., *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1972, p. 27-28.

Cette réflexion de Barthes nous ramène tout droit à la portée stylistique du passé simple et nous permet de nous apercevoir que le choix (fait par le narrateur de Zamir) de raconter au moyen du passé composé traduirait une intention particulière qui serait celle de réduire la distance entre le récit et le temps de la narration, c'est-à-dire d'actualiser les événements narrés et, par conséquent, de s'impliquer dans son énoncé. Pour illustrer cela, nous citerons ces passages à valeur purement narrative :

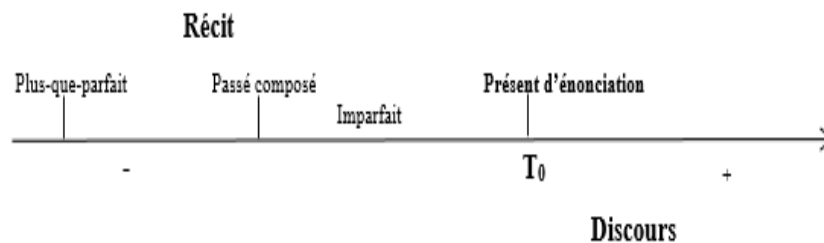
(a) il ne me restait juste que quelques secondes pour décider si je devais descendre pour aller me préparer et partir au lycée lorsque, tout à coup, j'**ai vu** une silhouette semblable à celle d'un géant apparaître un peu plus loin, sur la route, elle suivait silencieusement la muraille qui séparait la plage de la route, [...] il s'était arrêté et me regardait furtivement, (*ASR*, p. 105-106)

(b) Je lisais dans ses yeux que ce n'était pas effectivement une plaisanterie pour [Vitamine]. J'**ai** bien **fixé** ces deux femmes pour voir si je les connaissais. Mais non, je ne connaissais aucune d'elle. J'**ai** juste **remarqué** que l'une avait, appliquée sur sa tête, une bande de pansement qui laissait comprendre qu'elle était blessée. [...] Il **a hésité** avant de regarder tout autour, comme pour chercher quelque chose [...] (*ME*, p. 51-52)

(c) Les gens **ont commencé** à désertier peu à peu, jetant un peu plus Casse-Pieds aux oubliettes. J'entendais leurs voix s'éloigner par groupes. [...] Mais, pour moi, les Pipipi n'étaient que des dockers pleins de hâblerie. Ils s'étaient forgé une image de gens qui n'avaient rien d'autre en tête que vaincre juste pour pouvoir appâter plus de clients que les autres. [...] J'**ai pris** la route d'un trait de plume, mon chariot devant moi, pour me rendre au port. (*DQJS*, p. 92-93)

(d) la bibliothécaire **s'est résolue** à faire du rangement afin d'éviter de flamboyer sans cesse jusqu'au blanc des yeux, et c'est ce qui m'**a permis** de mieux comprendre de quoi il retournait, jusqu'alors beaucoup de choses m'échappaient à cause du vacarme de certains verbes froufroutant sur leurs pages dans l'espoir obstiné d'attraper les lecteurs, de devenir des best-sellers, ce jour-là j'**ai vu** la bibliothécaire s'exiler de mon côté et s'employer à ranger des verbes à l'extrême bas de ma colonne, (*J*, p. 51)

Plus particulièrement en (a), l'idée de préférence – que nous avons évoquée ci-dessus – du passé composé¹ au passé simple (temps relevant du genre récit) est renforcée par la présence de la locution adverbiale « tout à coup » qui, dans son usage habituel, introduit un fait survenu de façon brusque, un événement inattendu et qui, généralement, se déroule de manière rapide, ne s'étale pas sur le temps. Nous remarquons que le passé composé est accompagné, dans tous les cas, de l'imparfait (« restait », « connaissais », « entendait », « échappaient ») et, dans deux cas, du plus-que-parfait (« s'était arrêté », « s'étaient forgé ») qui marque les faits antérieurs à ceux narrés au moyen du passé composé, plaçant ainsi l'énoncé à mi-chemin entre le récit² et le discours. Ce jeu de temps peut être représenté de la manière suivante :



Il s'agit là d'une configuration qui révèle le désir (fort et permanent), de la part du locuteur, d'actualiser son énoncé, de l'embrayer sur l'actualité énonciative ; lequel désir s'exprime :

- à certains endroits par une confrontation du passé simple avec le passé composé :

Je **vis** plus loin une fumée légère serpenter dans les airs. J'**allumai** mes quinquets.
C'était une table d'une vendeuse de brochettes entourée de clients. [...] J'ai continué
mon chemin doucement tout en ayant peur de me faire arrêter par quelqu'un d'autre.
(*DQJS*, p. 162-163)

- à d'autres endroits par une "intrusion forcée" de séquences au présent non indispensables, faisant ainsi place à une opposition plus nette entre récit et discours :

¹ Temps relevant initialement du genre discours et permettant d'évoquer un procès ou une action accompli(e) et se situant dans une antériorité par rapport au temps de l'énonciation.

² Ici, le terme renvoie plus à la fonction de l'énoncé (qui est de narrer des événements) qu'à sa forme (pronoms, temps verbaux, etc.).

je sentais ma vessie pleine d'urine, je me demandais si je n'allais pas faire pipi sur-le-champ, dans ma culotte, [...] je ne sais pas comment j'ai répondu à son salut, je sais tout simplement que je l'ai fait maladroitement et rapidement, (*Ibid.*, p. 107)

Ce désir d'actualisation trouve une plus forte expressivité dans *Jouissance* où la narration est traversée par :

- l'alternance (brusque et surprenante) entre le présent de narration et les temps du passé (temps du récit)

et il **pense** pour lui-même, épouvanté par sa maladresse, « un livre trouvé dans une poubelle, qui le voudra ? », mais la maman de Plume n'en fut pas plus offusquée et sans d'autres mots m'acheta, à vil prix il faut le préciser, à ce vendeur ambulancier qui n'avait à mon sujet que des idées tout aussi ambulantes, qui n'avait jamais daigné me lire [...] (*J*, p. 36)

- l'intrusion de séquences de discours dans la narration, agissant comme des formules de rappel du pacte liant le lecteur au narrateur et – en raison de leur caractère succinct et de leur apparition dans un environnement souvent dominé par le présent (de narration) – sont susceptibles de passer inaperçues

bousculée par ses émotions, la rétine de la femme frissonne et continue à me lécher avec avidité, elle s'enflamme et la voilà qui tombe sur une partie que **je vous ai jusqu'à maintenant cachée**, et où je peins les tourments du vieux vendeur qui, après m'avoir emporté avec lui dans sa sacoche, ne cesse de grommeler des injures entre ses dents, [...] l'homme fronce de nouveau les sourcils, « comment ça ? », **croyez-moi cher lecteur**, en cet instant notre vieil homme a les membres du corps qui tremblent, il ne tient pas debout, (*Ibid.*, p. 133-135)

En outre, on constate une tentative de brouillage des frontières entre le présent de narration et les autres types de présent. Parfois, le narrateur met si côte à côte deux différents

types de présent¹ que le lecteur peut être amené à reconnaître à l'un la valeur de l'autre. C'est ce que nous lisons comme un procédé de double actualisation : (a) actualisation de faits passés en les narrants au présent et (b) actualisation de l'énoncé, des unités linguistiques (mots) qui le composent, selon la conception de Charles Bally, quand il définissait la langue comme étant « un système de signes virtuels destinés à être actualisés dans chaque circonstance, pour l'expression d'une pensée donnée² ». Tel est le cas de cet extrait :

a) Quatre années s'étaient écoulées. Et tout le monde était retourné aux Comores dans sa famille. Les parents de Douceur avaient organisé une très grande cérémonie d'accueil pour leur fille. [...] Toute la famille était contente d'elle. Puis, son père lui **apprend** qu'il a une bonne nouvelle à lui annoncer. Quand on nous prévient qu'on va nous annoncer une bonne nouvelle, le cœur s'ouvre comme un tournesol qui déploie ses pétales, prêt à s'épanouir, et on oublie d'abord tous ses soucis. (ME, p. 112)

b) nous voilà revenus au salon, il s'**abandonne** sur le canapé moelleux, devant la télévision à écran plat, mon maudit titre l'**allèche**, rien d'original, je le **vois** dans ses yeux, il **laisse** traîner ses doigts sur chaque lettre, et là, oh, oh, j'ai senti la fermeté de sa main, elle a visiblement l'habitude de jouer des matchs à cinq contre un, oui, il **esquisse** d'abord un sourire au coin de ses lèvres, puis, comme perturbé, il **prend** la télécommande, **diminue** le volume de la télévision, se **lance** dans ma lecture [...] (J, p. 80-81)

Dans ces passages, Étincelle et le livre anonyme usent du présent pour deux valeurs sémantiques différentes. En (a), un présent de narration (« apprend », « a ») intervient à la suite d'une série de verbes au plus-que-parfait, rendant plus vivant le récit. Brusquement surgit une suite de verbes au présent de vérité générale (« prévient », « s'ouvre », « déploie », « oublie ») qui décrit l'état de celui qui s'apprête à se faire annoncer une bonne nouvelle. Entre les verbes au présent de vérité générale se trouve un troisième type de présent, à savoir celui qui marque un fait censé se produire dans un futur proche (« va [...] annoncer »). En (b), un présent de type descriptif (« a l'habitude ») émerge dans un environnement dominé par un présent de narration

¹ L'un d'eux étant un présent de narration.

² Bally Ch., cité par le CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/actualiser>.

(« abandonne », « allèche », etc.), faisant ainsi apparaître les deux plans du récit, à savoir la narration (premier plan) et la description (arrière-plan)¹.

Un autre type de jeu sur les valeurs du présent s'observe dans *Jouissance* :

et partout ailleurs, elle **fait** jour à l'accueil sans lever la tête, tremblotante, et **bégaye** lorsqu'on **s'adresse** à elle, sa langue **fourche**, elle **dit** « lèvres » au lieu de « livre », « salle d'aventures » à la place de « salle de lecture », et quand, plus tard, à la fin du jour, on la **salue** pour lui dire au revoir, elle **pense** encore, « oui chéri », sans s'en rendre compte, tant, la pauvre, son esprit a déjà pris le grand large, un amant digne de ce nom n'a d'autre loi que celle dictée par son cœur, et nous ne sommes pas sans savoir les sottises que ce dernier s'empresse le plus souvent de dicter, (*J*, p. 54-55)

Ici, il est question de deux types de présent. Le premier – qu'on peut situer à l'intersection du présent de narration et du présent itératif (« fait jour », « bégaye », « s'adresse », « fourche », « dit », « salue », « pense ») – sert à décrire les changements constatés chez la bibliothécaire, son état mental et son nouveau comportement dus à sa nouvelle liaison amoureuse. Le second est un présent de vérité générale (« a », « s'empresse ») pour rappeler, dans un élan d'argumentation, le caractère normal de l'emprise exercée sur cette femme par son amant. Le passage de l'un à l'autre type de présent est marqué par un présent d'énonciation (« nous ne sommes pas ») qui, par ailleurs, accentue la portée argumentative de la seconde séquence.

Cette variété d'usages du présent, nous nous permettons de l'associer à un fort désir (de la part du narrateur) de garder une certaine proximité entre les événements narrés et le moment de leur narration, entre le contenu de son discours et le moment de sa mise en énonciation.

III.2. Un narrateur autodiégétique

Le caractère autodiégétique du narrateur est mis en évidence par des passages qui caractérisent son discours comme une confession, comme une activité destinée à briser un

¹ Weinrich H., cité dans Labelle M., « L'utilisation des temps du passé dans les narrations françaises : le passé composé, l'imparfait et le présent historique », *Revue romane, Bind*, n° 22, 1987, [En ligne] https://tidsskrift.dk/revue_romane/article/download/29606/26823?inline=1, [consulté le 20/12/2023].

silence devenu insupportable ; somme toute comme l'expression d'une irrésistible nécessité de se confier au monde, de parler. C'est, notamment, ce qu'on retrouve dans le discours d'Anguille :

me voici qui vivote dans ce mouvoir parce que j'ai été contrainte à quitter mon antre, je n'avais gardé jusque-là que son âme, le silence, me voici en train de le briser [...] avec perte et fracas, avez-vous déjà vu une anguille briser son silence, eh bien, je le fais parce que je ne suis rien maintenant, quand on perd son antre on perd aussi son silence, donc sa vraie vie, avec tous ses secrets, cela est une évidence criante, je n'ai pas à vous faire une leçon de morale là-dessus, me voici devenue une minable apatride pour avoir été un sordide foutriquet, laissez-moi donc me déboutonner jusqu'au vertige du sommeil éternel, (*ASR*, p. 12)

Cet extrait, tout en présentant le silence comme le principal élément définitoire de la vie de la narratrice, d'une « anguille » donc, fait le parallèle entre l'expulsion¹ de la maison familiale, l'apatridie et l'insignifiance, l'inutilité. Du fait d'avoir « été contrainte à quitter [son] antre », la narratrice s'est retrouvée dans l'obligation de rompre le silence ayant toujours défini sa vie et de délivrer son cœur du poids du secret en s'ouvrant au lecteur sans retenue « jusqu'au vertige du sommeil éternel ».

Là se lit la confrontation de deux périodes essentielles de la vie de la narratrice-héroïne : l'une marquée par le silence pris pour la meilleure attitude à observer, et l'autre par la conscience que ce silence n'était en réalité qu'un carcan, qu'il faut désormais briser de la manière la plus complète qui soit. La situation d'énonciation mettant Anguille en contact avec le lecteur apparaît donc, avant toute considération, comme une occasion offerte par le scripteur de mettre fin à une longue période de silence imposé par l'imaginaire social. Le choix de confier la narration (des deux premiers romans) à une jeune fille trouve ici toute sa justification et – avec lui tout le projet d'écriture desdits romans – se comprend comme un moyen de libération de la parole de la femme comorienne et de toutes les personnes victimes d'oppression.

Lorsque *Dérangé*, décrit ses rapports avec le monde l'environnant, composé essentiellement d'« esprits rêveurs et [de] cerveaux creux » (*DQJS*, p. 16) qui – en se moquant de lui – lui proposaient d'ajouter la date (sur sa chemise) comme complément à la mention du jour, il insiste sur la nécessité de briser le silence qu'il a toujours gardé face aux moqueries

¹ De l'héroïne par son père.

incessantes des « quelques grains de paddy et [...] des mauvais grains » (*Ibid.*) qu'il croisait notamment en se rendant à son travail, au port, car

[...] dans ce monde, quand on essaie de désherber son chemin et prendre ses distances loin des cloaques, on est toujours perçu pour un moins que rien et on crève dans l'indifférence des autres. (*Ibid.*)

Ici, le narrateur reconnaît une certaine faiblesse à son comportement habituel (l'indifférence, l'absence de réaction) face à ceux qui se moquaient de lui et (plus précisément) de la mention « CaRleWis »¹ à chacun de ses allers-retours entre le port et la ville et évoque la nécessité de répliquer pour éviter de se faire passer indéfiniment pour un faible, un vaurien. Pour lui, c'est l'attitude qu'il faut adopter vis-à-vis de ceux « qui préfèrent hideusement la souillure à la pureté » (*Ibid.*, p. 17) quelles que puissent être les conséquences :

[Ces] gens [...] ont le front fallacieux et fangeux et aiment vous entraîner dans leur perte avec des propos mielleux et un visage innocent. Ne vous hasardez pas à le leur faire remarquer, vous risquez de les déranger. Ils sont faits pour déranger et non pas pour être dérangés. Ils ont ça dans leur sang. Ceux-là vivent aux dépens d'autrui comme des sangsues. Dérangé que je suis, je n'aime pas les sangsues et **je l'ai fait savoir lorsque l'occasion s'est présentée, voilà mon péché.** (*Ibid.*)

La prise de parole s'impose donc comme une nécessité, comme un devoir qu'il faut à tout prix accomplir compte tenu de la conscience des méfaits que le silence a causés dans la vie de l'un comme de l'autre narrateur. Cette conscience s'explique par l'irrésistible désir de parler, l'impatience de s'ouvrir au lecteur que le livre anonyme exprime en ces termes :

dans cet embuisonnement verbal où il est impossible de m'interrompre, effaré, écumant, je claque des dents, allons, je vais aller **droit au but** et vous fais **cet aveu fugitif**, je demeure un pauvre verbe fiévreux, sans domicile, à respiration stertoreuse, un petit voyou qui, dans sa misérable petite vie de vagabond, de va-nu-pieds, de moulin à paroles, se sait traqué régulièrement comme un gibier de pages, capturé, pris

¹ Qui devrait être « Carl Lewis », du nom de l'athlète américain.

au piège de ces feuilles où, comme dans un linceul, je me couche matin, midi, soir,
dos à la ligne, (*J*, p. 11-12)

Le livre anonyme, à l'instar des autres narrateurs cités ci-haut, présente l'événement énonciatif au cours duquel il s'adresse au lecteur comme l'opportunité longtemps attendue pour pouvoir briser les chaînes du silence dans lequel il était enfermé, pour pouvoir mettre fin à la privation de liberté de mouvement dont il faisait l'objet ; privation de liberté exprimée au moyen du lexique de la chasse (« traqué », « gibier », « capturé », « pris au piège ») pour décrire sa relation avec les autres personnages qui l'ont possédé, gardé – avec soin ou non – comme leur propriété – d'où la description de son discours comme le résultat d'une liberté arrachée, acquise par la force (« aveu fugitif »).

C'est de ce constat que se dégage la particularité du caractère autodiégétique du narrateur de *Jouissance* qui, à la différence des autres narrateurs des romans formant notre corpus, est un locuteur non humain et inanimé (un livre) et dont le discours est plus autoréférentiel qu'autodiégétique, c'est-à-dire retraçant les événements marquant le parcours du livre en tant qu'objet en la possession d'autrui, faisant part de ses propres et diverses expériences en tant que livre lu ou jeté pour manque d'intérêt ou pour éviter que certains secrets qu'il contient soient divulgués. L'autoréférentialité du discours du narrateur se confirme dès le départ, le premier des événements qui constituent le récit étant la rencontre entre le lecteur auquel il s'adresse (présentement) et la première page du livre (« Vous voilà qui, de vos grands yeux affamés, commencez à me lécher après m'avoir ouvert d'un geste impérieux, [...] », *op. cit.*).

Plus précisément, il s'agit, dans cette partie du discours, d'une narration inscrite dans une simultanéité avec l'événement raconté ; procédé auquel le narrateur aura recours dans la suite du discours (à plus d'une reprise) et que nous comprenons comme une métalepse narrative dans ce sens où il fait éclater les frontières entre le monde réel et le monde fictif en faisant passer le lecteur pour un personnage, et son activité pour un événement faisant partie du récit dont il est en cours de lecture.¹ On l'aura remarqué, c'est l'une des transgressions indiquées par Genette comme porteuses d'une métalepse narrative, notion que nous retrouverons plus tard avec plus de détails :

¹ Nous nous en tenons ici à cette présentation globale, une analyse plus approfondie étant faite dans la partie réservée à l'analyse du destinataire.

Le passage d'un niveau narratif à l'autre ne peut en principe être assuré que par la narration [...]. Toute autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins toujours transgressive [...]. [...] toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans un univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement [...]. Nous étendrons à toutes ces transgressions le terme de *métalepse narrative*.¹

III.3. Un discours engagé

Le fort marquage de la présence du narrateur (dont il a été question ci-dessus) sera repérable tout au long du discours et sera accompagné d'un autre type moins explicite et contenu dans des séquences portant des appréciations et commentaires soit sur les personnages ou autres éléments de la diégèse. Notons qu'il s'agit principalement d'un narrateur au discours duquel il demeure difficile, voire impossible, de reconnaître une neutralité ; il est question d'un discours à très fort marquage évaluatif.

Entre le narrateur de Zamir et son discours se pose, dès le départ, les bases d'une forte proximité qui se traduit par une implication aussi bien explicite qu'implicite. Au fur et à mesure que les personnages font leur apparition dans le récit, le lecteur découvre – en plus du portrait brossé, comme il est d'usage, les jugements faits par le narrateur et/ou la société, du sens le plus individuel (chaque personnage considéré dans sa propre personnalité) au sens le plus collectif (l'être humain). Il s'agit là d'une organisation qui laisse comprendre que les personnages – au-delà de leur rôle à jouer dans l'histoire, de la place qu'ils ont à occuper dans le schéma actanciel du récit – servent au narrateur de piste conduisant à l'exposition de ses divers points de vue sur l'entourage (familial), la société et l'humanité de manière générale. Examinons ces passages :

(a) [...] chez nous c'est monnaie courante, les questions, quand on en pose une par exemple on en reçoit une, oui, on ne peut pas recevoir directement une réponse mais une autre question, voulez-vous voir des accros aux questions, c'est chez nous, et il paraît qu'un Blanc y était venu pour vérifier cette tradition qui consistait à répondre aux questions par des questions, on lui avait dit cela depuis l'Europe mais il ne l'avait pas cru, ils aiment toujours vérifier, les Blancs, quand est-ce qu'ils arrêteront d'être

¹ Genette G., *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p. 335-336.

curieux, oh, le diable m'emporte si je mens, ce Monsieur s'était embarqué pour le pays des questions, il avait choisi l'île d'Anjouan comme destination, lorsqu'il était descendu de l'aéroville d'Ouani, il avait pris un taxi pour se rendre à Mutsamudu, cet Européen avait demandé au chauffeur de taxi qui l'amenait dans la capitale de l'île « *Monsieur, s'il vous plaît, j'ai entendu qu'ici, lorsqu'on pose une question on ne reçoit qu'une question, est-ce bien vrai* », ce salaud de chauffeur, qu'est-ce qu'il a fait donc, ah, quand je m'en souviens alors, et je le répète, merde alors, au lieu de répondre directement et éviter de philosopher dans le vide, il lui demande « *et qui t'a dit ça Monsieur* », le Blanc [...] lui avait alors dit de faire demi-tour, oui, pour le ramener à l'aéroport, (*ASR*, p. 56-57)

(b) [...] Vitamine brandissait son livre à tout moment comme pour montrer aux gens qu'il était le plus poétique des garçons du collège. Comme s'il ignorait que certains n'aiment pas la poésie : il y en a même qui ont des maux de tête dès qu'on leur en parle. Et lui qui prenait le risque de se pavaner en récitant à tout moment Lamartine ou Baudelaire ! Ce garçon était très souvent d'une accortise remarquable. Il avait toujours un visage radieux et innocent. Mais il était vraiment obsédé par la poésie. [...] Je n'étais pas comme lui. (*ME*, p. 49)

(c) Un jour, je suis tombé sur ce satané trio : Pirate, Pistolet et Pitié. Un trio maléfique ! Un trio vampirique ! Un trio infernal ! Un trio... passez-moi le mot s'il vous plaît. Que peut-on dire pour qualifier cet enfer incarné ? Quelles âmes ! Ames damnées ! [...] Je suis tombé sur ce cercle vicieux au port international Ahmed-Abdallah Abderemane de Mutsamudu. (*DQJS*, p. 17)

En (c) Dérangé fait apparaître un jugement personnel, fait savoir ce qu'il pense du trio de dockers ennemis. L'extrait est dominé par un vocabulaire très dépréciatif (« maléfique », « vampirique », « infernal », « enfer incarné ») appuyé par une ponctuation expressive qui ne laisse aucun doute quant à la prise en charge de ce jugement très négatif par locuteur ; lequel jugement sera légitimé par la suite des événements qui vont s'enchaîner tout au long du récit. C'est donc le rapport du narrateur-personnage avec d'autres personnages qui s'y expose, tandis que (a) et (b) évoquent la nature des liens entre l'individu et la société.

Le premier extrait présente un des points de vue que se fait Anguille de sa société avec, ici en l'occurrence, une évocation très succincte d'une autre société, d'une autre culture (la curiosité des Blancs) ; une des nombreuses critiques de la société comorienne que le lecteur

découvrira incessamment dans le discours d'Anguille. Le deuxième extrait, quant à lui, est porteur de deux regards distincts posés sur le même personnage (Vitamine) :

- celui des « gens » visiblement non bienveillant (« [Il] prenait le risque de se pavaner en récitant à tout moment Lamartine ou Baudelaire ») et pas assez admiratif (« il y en a même qui ont des maux de tête) de sa passion pour la poésie ;
- celui d'Étincelle qui se situe entre l'admiration du comportement (« d'une accortise remarquable », « visage radieux et innocent ») de Vitamine qu'elle a présenté auparavant comme étant son « seul et unique ami depuis [son] arrivée en troisième du collègue » (*ME*, p. 48) et une sorte d'incompréhension de son amour excessif (« obsédé ») pour la poésie ; le lien entre les deux extrêmes étant marqué par le connecteur discursif « mais » qui, s'appuyant par ailleurs sur l'adverbe « vraiment », porte toute sa valeur d'opposition.

De telles séquences sont destinées, entre autres, à faire découvrir au lecteur un des éléments clés de la littérarité singulière des romans de Zamir, à savoir le regard critique posé en permanence par le narrateur sur l'autre, sur l'humanité diégétique. Il s'agit généralement de critiques très acerbes qui n'épargnent même pas la famille, encore moins les amis, mais qui sont, le plus souvent, formulées sur un ton comique, atténuant ainsi le sens à la réception et faisant porter au discours des traits de la satire. Pour illustrer notre propos, citons ce passage où Anguille, après avoir évoqué une rencontre avec son amant, parle de Connaît-Tout, son père :

lorsque je lui avais touché les mains, [Vorace] n'était pas tranquille, il pensait revenir la nuit même, et là je riais au fond de moi, c'est du n'importe quoi là, c'est ce que j'appelle une grande gueule réussie, comment pouvait-il venir dans une maison où il y avait un lion qui veillait sans relâche, hein, comment ça, avait-il oublié Connaît-Tout, je n'ai jamais cru que ce dernier dormait vraiment, il restait les yeux grands ouverts et écoutait tout ce qui bougeait, je ne sais pas avec quel genre d'être humain je vivais, (*ASR*, p. 116)

Ce passage fournit un élément de réponse à ces questions que le lecteur d'*Anguille sous roche* peut légitimement se poser : quel type de relation la narratrice entretient-elle avec son père ? Quelle image la narratrice se fait-elle ou fait-elle voir de son père ? À ce niveau du récit

dont on a tiré l'extrait ci-dessus¹, il est difficile pour le lecteur d'accorder tout son sens à l'analogie établie entre Connaît-Tout et « un lion ». Qualifier de « grande gueule » la proposition faite par Vorace de revenir le soir est susceptible de déclencher chez le lecteur – surtout celui issu de la même culture que celle dont il est question dans l'histoire du roman – l'un et/ou l'autre de ces processus cognitifs : (a) considérer que c'est faisable quels que puissent être les obstacles à contourner mais que Vorace ne tiendra pas une promesse faite sous le choc des sensations quand Anguille lui avait « touché les mains » ; (b) prendre Connaît-Tout pour un père au comportement non hors-norme, entendu que tout parent comorien veillerait sur ses filles et se comporterait plus ou moins de la même manière que lui.

C'est la suite de l'histoire qui mettra au jour les raisons qui ont poussé la narratrice à comparer son père à un lion, sa réaction (expulser Anguille du foyer familial), apportant plus de précisions et toute leur portée sémantique aux différents jugements péjoratifs portés, d'un bout à l'autre du discours, sur Connaît-Tout. Il est nécessaire de préciser que ces jugements ne semblent être que le fruit d'une tentative d'appréhension – du comportement du personnage en question – de la part de la narratrice ; une tentative qu'elle qualifie de plus ou moins vaine en reconnaissant ne pas savoir de « quel genre d'être humain » il était.

III.4. Le juron comme marqueur de l'état psychique du narrateur

Relevant des actes de langage transgressifs de la norme sociale – du fait de leur caractère offensant et grossier notamment « à l'égard de Dieu² », les jurons constituent une classe d'unités linguistiques « anti-protocoles, dans la mesure où ils sont les correspondants interdits de certaines situations ou de certains événements³ » et dont la mise en discours peut être sous-tendue par des émotions diverses : colère, agacement, surprise, déception, etc. Si (à travers le temps et sous l'effet d'usages aussi bien répétitifs que banalisants) ils ont perdu de leur portée sémantique initiale qui les rapprochait du blasphème⁴, les jurons restent tout de même les

¹ L'étape correspondante de l'intrigue étant les débuts de la liaison amoureuse de l'héroïne avec Vorace.

² <https://www.cnrtl.fr/definition/juron>.

³ Anscombe J.-C., « Notes pour une théorie sémantique des jurons, insultes et autres exclamatives », Lagorgette D. *Les insultes en français : de la recherche fondamentale à ses implications (linguistique, littérature, histoire, droit)*, Presses universitaires de l'Université de Savoie, 2009, [En ligne] <https://shs.hal.science/halshs-00611832v1>, [consulté le 25/12/2022].

⁴ Allusion faite en particulier à l'islam et au christianisme qui considèrent que le nom de Dieu n'est pas à mentionner dans n'importe quel contexte énonciatif.

éléments d'un discours marginalisé – au même titre que le serment insincère ou jurement – notamment lorsque son énonciation a pour but de prendre

la divinité à témoin des malheurs qu'elle inflige [; ce qui] est en quelque sorte reconnu comme l'acte de reproche qu'il est, si l'on s'en tient au dogme (dans la mesure où la créature doit à son Créateur tous les événements qui lui échoient), mais il s'agit alors d'un reproche insultant car le croyant doit s'en remettre au choix de sa divinité sans s'en plaindre.¹

En effet, la portée sémantique du juron et le dérèglement que son énonciation impose dans l'appréhension (par le récepteur) de la *voix* du locuteur nous conduisent à une analyse précise : le juron comme marqueur de l'état psychique du narrateur de Zamir. Il sera question de montrer en quoi concevoir l'énonciation du juron comme acte involontaire n'est pas chose possible s'agissant des romans composant notre corpus, mais que, au contraire, il s'agit d'une forme de mini-discours relevant des éléments définitoires de la situation d'énonciation dans laquelle est inséré le discours général du narrateur.

C'est dire qu'au-delà de la possibilité qu'ils offrent au locuteur d'exprimer ses émotions, « les jurons participent aux activités de structuration et de coordination de l'échange communicatif »² avec le lecteur des textes de Zamir. Ils relèvent, notamment, des divers procédés utilisés et tendant à prendre la forme de *leitmotive* – que nous examinerons ultérieurement – en vue d'interpeller ledit lecteur.

Les jurons que nous avons relevés dans le discours des narrateurs sont les suivants : *ciel*, *diable*, *nom de Dieu*, *diantre*, *ma foi*, *bon Dieu (de bon Dieu)*, *nom d'un chien*, *nom d'une pipe*, *mille millions de tonnerres*, *saperlipopette* et *fichtre*. Bien qu'ils soient en nombre relativement limité, ils parcourent le discours de manière trop répétitive pour ne pas attirer l'attention du lecteur. De tous les jurons cités ci-dessus, *diable* reste le plus fréquent, et apparaît ainsi comme le juron préféré des narrateurs (et de l'auteur) : trois occurrences dans *Anguille sous roche*, dix-huit dans *Dérangé que je suis* et vingt-quatre dans *Jouissance*. Toutefois, il y a lieu de préciser

¹ Lagorgette D., « Jurons et blasphèmes dans quelques textes des XIV^e et XV^e siècles : représentations de l'oralité et transgression », *Linx*, n° 73, 2016, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/linx.1640>, mis en ligne le 01/03/2017, [consulté le 05/01/2023].

² Drescher M., « Jurons et hétérogénéité énonciative », *Travaux de linguistique*, n°49, 2004/2, [En ligne] <https://doi.org/10.3917/tl.049.0019>, [consulté le 05/01/2023].

que ces jurons sont répartis inégalement entre les quatre discours formant le corpus : le discours d'Etincelle n'est pas concerné étant donné que les jurons qui y apparaissent font partie des propos d'autres locuteurs repris par la narratrice et que, par conséquent, elle n'est pas responsable de leur mise en énonciation initiale. On peut citer, à titre illustratif, ce passage où apparaissent *bon sang* et *nom d'un chien* en tant qu'éléments de discours cités de deuxième niveau¹ :

[...] ils riaient aux larmes, sans pouvoir se retenir. Efferalغان commençait à s'énerver parce qu'il ne comprenait rien du tout. Puis un homme parmi ceux qui riaient avait dit : « Une femme ? Mais, **bon sang** ! Tu as pris combien de verres ce soir ? Tu as bu le double de ce que tu bois chaque jour hein, avoue-le. Tu as ton coup de feu ce soir, n'est-ce pas ? **Nom d'un chien** ! J'en suis certain : tu es rond comme une balle. » (*ME*, p. 98)

L'analyse qui suit portera sur le discours des narrateurs (locuteurs principaux), donc sur le discours d'Anguille, de Dérangé et du livre anonyme. Comme on l'a indiqué précédemment, le premier point commun des romans de Zamir est leur cadre énonciatif ou, plus précisément, l'événement déclencheur du discours du narrateur. Il s'agit (rappelons-le) d'une activité énonciative née de la volonté de témoigner, presque certain qu'est le narrateur que ce discours – ou du moins son commencement, car il n'existe aucune garantie quant à son achèvement – est le dernier, celui marquant la fin de toute une vie, un discours-testament avant sa mort.

L'énonciation d'un tel discours est logiquement marquée par diverses émotions, allant du contexte énonciatif (la peur de mourir) au contenu même du discours (la souffrance, la trahison et la déception). C'est en tenant compte de cette perception globale de l'acte énonciatif – comme il se présente dans les textes constituant notre corpus – que nous considérons que le juron peut se percevoir comme un mini-discours imposé, certes, par les circonstances mais qui participe, de manière déterminante, à caractériser l'état d'esprit du locuteur.

L'inexistence des jurons dans *Mon Etincelle* (évoquée ci-dessus) constitue de ce point de vue un élément justificatif au sens où le discours de la narratrice ne s'apparente à celui des trois autres narrateurs que par son contexte énonciatif : il n'y est pas question de regard critique posé sur l'humain et qui soit suscité par une expérience personnelle. Le discours d'Etincelle est

¹ Etincelle reprend les propos d'un homme qui lui ont été rapportés par Vitamine.

d'ailleurs, plus qu'un discours-testament, un discours-relai de plusieurs récits faits antérieurement par des proches, notamment sa mère et son ami Vitamine ; des récits vis-à-vis desquels la distance est accentuée par la formule « il était une fois » (*ME*, p. 17) dite à l'ouverture du récit, exactement comme dans un conte.

L'apparition des jurons dans *Anguille sous roche*, *Dérangé que je suis* et *Jouissance* est révélatrice d'une énonciation perturbée et d'un discours traversé, de part et d'autre, par l'expression de sentiments au premier plan desquels on peut citer la déception découlant de la conscience d'être trahi, rejeté et isolé du monde telle « une montagne d'excréments » (*DQJS*, p. 11) pour être livré aux mouches à défaut d'être abandonné à la merci de « vagues cyclopéennes » (*ASR*, p. 11) ou jeté « dans une poubelle, comme une pourriture » (*J*, p. 18).

De ce sentiment de rejet naissent, naturellement, certaines émotions telles que la tristesse et la colère ; laquelle colère est le plus souvent exprimée dans une forme d'appel (ou de rappel) à l'adresse du Créateur censé protéger Ses créatures. C'est dans cette optique (de rappel de Ses missions à Dieu) que la profération du juron (religieux) est prise, dans certaines croyances, pour un acte blasphématoire. On comprend mieux que si le discours d'Anguille et de Dérangé est fortement traversé par le juron, c'est parce qu'il est avant toute considération le fruit de la colère et est porteur d'une certaine rage. Seule et sous l'effet des vagues, Anguille laisse entendre ceci :

tout est à la fois fantasmagorique et désertique ici, j'ai l'impression de me trouver dans un vaste gouffre ténébreux, c'est un sépulcre cet espace non, répondez-moi, vous qui m'entendez, serais-je alors dans ma dernière demeure, [...] oh, **ciel**, même les pleurs et les sanglots déchirants qui s'époumonaient de temps à autre, aucune trace, ici aucun être ne peut prétendre être dans une existence quelconque, mais je dis quoi là, aucune crédibilité même de ce qu'on appelle exister ne peut être prouvée dans un tel état, (*ASR*, p. 10)

Ce cri plaintif semble, d'emblée, adressé à deux destinataires distincts : un premier désigné par « vous » complété par la relative « qui m'entendez » et un second désigné au moyen du juron « ciel ». Au premier on pourrait associer la personne du lecteur qui, toutes considérations faites, demeure le véritable récepteur du discours quoique sous une autre forme que celle représentée par la fiction : il reçoit sous forme de texte écrit un discours produit à l'oral par la narratrice.

C'est là que devient légitime la question de savoir si finalement on n'a pas affaire au même destinataire présenté sous deux formes différentes. La présence du verbe *entendre* et l'appel à répondre à travers « quelqu'un peut me répondre pour effacer mes doutes au moins, » (*Ibid.*) en sont une justification, sachant qu'il n'y a aucune possibilité d'envisager la présence d'un destinataire durant la production du discours. Désseparée et au milieu du néant, dans un espace « vide et futile » (*Ibid.*), Anguille ne saurait, normalement, s'adresser ni exprimer sa colère qu'à la divinité.

Ce flou qui entoure l'identité du destinataire¹ témoigne avant tout de l'attitude intérieure du locuteur (dérangement) en ce sens où l'on peut considérer qu'un énoncé est, en principe, mis en discours dans le but d'être reçu par un allocutaire préalablement défini. Or, tel n'est véritablement pas le cas de la mise en énonciation de quelques jurons dans le discours des narrateurs de Zamir ; auquel cas il semble permis de croire que le plus important (pour lesdits narrateurs) ait été d'énoncer ces jurons pour exprimer un certain état d'esprit. On pourrait alors parler d'aporie énonciative qui, d'une manière ou d'une autre, demeure liée à l'in vraisemblance précédemment décrite et qui définit le cadre énonciatif d'où émerge le discours contenu par les romans de Zamir ; une invraisemblance qui pose un certain nombre de difficultés, en l'occurrence l'identité du destinataire.

IV. Narration et métalepse

Notre étude s'intéresse ici à la notion de métalepse telle qu'elle est présentée, définie et analysée dans la narratologie avec, comme point de départ, la conception de Genette qui, malgré les révisions faites par lui-même et les limites que d'autres analystes lui reconnaîtront, reste le principal point de repère à ce sujet, dans la mesure où il est celui qui en a parlé comme d'un procédé narratif. Il s'agit, certes, d'une analyse narratologique, mais il est incontestable qu'elle met en évidence des transgressions subies par les relations entre les différents actants de l'énonciation et touchent par conséquent au statut et au rôle de chacun de ces actants. C'est bien cela qui légitime l'intérêt que nous portons à l'étude des métalepses, diverses et diversifiées, que contiennent les romans de Zamir. Nous dirons avec Genette :

¹ Une étude y est consacrée dans l'analyse de l'implication du destinataire.

Lorsqu'un auteur (ou son lecteur) s'introduit dans l'action fictive de son récit ou lorsqu'un personnage de cette fiction vient s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur ou du lecteur, de telles intrusions jettent pour le moins un trouble dans la distinction des niveaux. Mais ce trouble est si fort qu'il excède de beaucoup la simple « ambigüité technique » : il ne peut relever que de l'humour [...] ou du fantastique [...] ou de quelque mixte des deux [...], à moins qu'il ne fonctionne comme une figure de l'imagination créatrice¹

Cette analyse présente la métalepse comme une intrusion, comme la redéfinition (momentanée ou non) d'un ou de plusieurs statuts narratifs et/ou énonciatifs, le passage d'un niveau narratif à un autre effectué par un ou plusieurs éléments de la situation narrative. De quelque ordre qu'elle soit, la métalepse est une infraction qui a pour effet de troubler l'ordre habituel des liens entre narrateur, narrataire/lecteur et narré ainsi que des frontières délimitant l'espace qui doit être occupé par chacun. L'éclatement de ces frontières rappelle leur valeur, « l'importance de la limite [que la métalepse] s'ingéni[e] à franchir au mépris de la vraisemblance et *qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même* : frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte² » ; *frontière sacrée* car délimitant deux univers que tout est censé opposer : le monde réel où se tient le narrateur et l'univers fictif que crée le narrateur.

Il s'agit, dans ce cas précis, d'une frontière extrafictionnelle (pour reprendre la terminologie de Françoise Lavocat³) assurant la séparation, l'isolement du monde du créateur de celui de sa créature. Faire basculer un élément du premier dans le second (et inversement) constitue une transgression non négligeable, car mettant à mal l'étanchéité de la frontière qui les sépare ainsi que tout principe de vraisemblance. La classique opposition monde réel/monde fictif se trouve alors mise à l'épreuve, sinon remise en cause, et fait avancer l'hypothèse « inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit⁴ ».

¹ Genette G., *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983, p. 58.

² Genette G., 1972, *op. cit.*, p. 337.

³ Lavocat F., « Et Genette inventa la métalepse », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 26, 2020/2, [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2020-2-page-43.htm>, mis en ligne le 11 décembre 2020, [consulté le 13 février 2024].

⁴ Genette G., *ibid.*

Ceux qui s'intéressent à la question de la métalepse narrative à la suite de Genette vont plus loin dans la définition de la notion. Leurs analyses, sans pour autant qu'elles fassent table rase de la théorie de Genette et tout en s'en inspirant largement, essaient de proposer des éléments de précision afin de dissiper le flou qui entourait par endroits la présentation d'une notion aussi vaste que la métalepse. Nous citerons, entre autres, les travaux de Franck Wagner, Bertrand Daunay et Marie-Laure Ryan qui ont permis de distinguer les différents types de métalepses, en précisant leurs traits définitoires respectifs. On comprend qu'il s'agit d'un travail de spécification à partir d'une présentation générale qui est celle de Genette.

Wagner¹ s'intéresse aux différents « mouvements métaleptiques susceptibles de se produire dans le récit de fiction, entre les niveaux extra-, intra- et métadiégétiques, parcourus selon une direction “ascendante” ou à l'inverse “descendante”² » pour nommer les métalepses intradiégétiques, métadiégétiques et extradiégétiques marquées par les glissements d'éléments d'un niveau narratif à un autre ; glissements qui peuvent être de type vertical (lorsque, par exemple, un composant du niveau intradiégétique bascule dans le niveau métadiégétique) ou horizontal (marqué, par exemple, par le passage d'une métadiégèse à l'autre).

Dans « Métalepse du lecteur Ou la porosité du métatexte³ », l'auteur distingue quatre sortes de métalepses : la métalepse du commentateur, la métalepse de l'auteur, la métalepse du narrateur et la métalepse du lecteur ; instances d'énonciation qui prennent en charge les « énonciations métatextuelle, textuelle [et] narrative⁴ ». Sa théorie délimite aussi bien les espaces extradiégétiques occupés par le commentateur (métatexte), l'auteur et le lecteur (texte) que diégétique où entrent en jeu des actants d'une autre nature (car relevant du monde de la fiction), à savoir le narrateur et le narrataire. De cette conception ressort (a) que « le texte est objet de discours du métatexte, [que] la narration est l'objet de discours du texte [et que] la diégèse est l'objet de discours de la narration⁵ » et (b) que Genette, en mettant sur le même plan de citation le « narrateur et son narrataire [...] vous et moi » fait s'entrecroiser deux mondes différents que sont la fiction et la réalité.

¹ Wagner F., « Glissements et Déphasages. Note sur la métalepse narrative », *Poétique*, n° 130, Seuil, Paris, 2002, p. 235-253.

² Frank Wagner, « Métalepse / Metalepsis », *Glossaire du RéNaF*, 2020, URL: <https://wp.unil.ch/narratologie/2020/07/metalepse-metalepsis/>, mis en ligne le 10 juillet 2020, [consulté le 26 mars 2023].

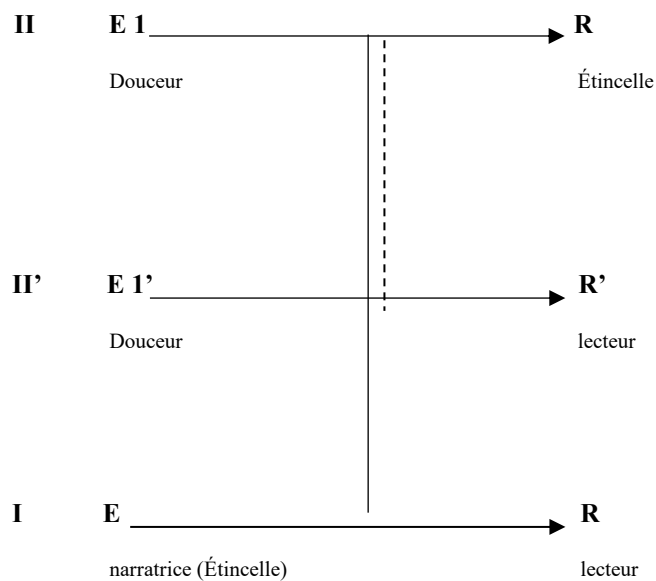
³ Daunay B., « La métalepse du lecteur Ou la porosité du métatexte », in *Cahiers de Narratologie*, n° 32, 2017, [En ligne] <https://journals.openedition.org/narratologie/7855>, mis en ligne le 21 décembre 2017, [consulté le 26 mars 2023].

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

On attribuera à Ryan¹ la distinction entre les métalepses ontologiques et les métalepses rhétoriques. Si les secondes décrivent le contact verbal qui peut se produire entre deux univers narratifs et se rapprochent de la conception (initiale) de la métalepse comme figure rhétorique, les premières, elles, « font entrer en contact physique des instances issues de niveaux narratifs différents² ». Dans les romans formant notre corpus on relève des cas de métalepses qui concernent le narrateur, des personnages, le lecteur et l'éditeur et qui témoignent de la porosité des frontières délimitant les différents espaces qui déterminent la situation énonciative de ces romans. Nous traiterons, dans cette section, de la métalepse du narrateur, et aborderons les autres types dans la suite de notre travail.

C'est en effet une métalepse de type ontologique, consistant en la transgression de la frontière séparant les univers diégétique et extradiégétique – c'est-à-dire le fictionnel et le réel, qui caractérisent l'énonciation de *Mon Étincelle*. Cette métalepse permet à un élément de la diégèse (la narratrice) de passer à l'autre pôle de la structure énonciative en occupant le même poste que le lecteur. Ce mouvement provoque inéluctablement un brouillage des frontières entre les niveaux I et II de la structure actantielle, qui se trouve reconfigurée de cette manière :



¹ Ryan M.-L., « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », *Métalepses, Entorses au pacte de la représentation*, 2005, p. 201-224.

² Escoufflaire L., « Transgresser pour mieux raconter : la métalepse dans la série *WandaVision* », *Cahiers de Narratologie*, n° 41, 2022, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/narratologie.13750>, mis en ligne le 15/07/2022, [consulté le 29/03/2023].

Rappelons que dans ce roman la narratrice joue davantage le rôle d'une instance rapporteuse de faits (vécus et) racontés auparavant par Douceur (sa mère), Vitamine et Calcium (ses amis). La scène d'énonciation mettant en contact Étincelle et le lecteur n'est en réalité qu'un canal (parmi tant d'autres possibles) servant de relai d'un discours tenu antérieurement par une autre locutrice. Le roman *Mon Étincelle* est ainsi le support de deux scènes énonciatives différentes : celle – principale et actuelle – dont les actants sont la narratrice et le lecteur et au sein de laquelle est rapporté le discours d'une autre scène énonciative antérieure et dont les actants sont la mère d'Étincelle (en tant que locutrice) et Étincelle (réceptrice). Il devient clair que ce roman est formé de deux récits relevant de deux niveaux différents :

- le niveau intradiégétique dont relève le récit-cadre (ou récit enchâssant) dont l'objet sont les turbulences dans lesquelles est pris l'avion où se trouve la narratrice ;
- le niveau métadiégétique dont relèvent les récits enchâssés avec comme contenu principal la vie de Douceur, mère de la narratrice.

Le statut d'Étincelle se redéfinit brusquement lorsqu'elle fait le récit de ce qui se passe pendant que « le microscopique aéroplane continuait à fouetter » (*ME*, p. 256) les nuages pour se frayer un passage et qu'elle décrit la « chaleur accablante à la godille [qui l'a poussée à] enlever hâtivement [son] blouson » (*Ibid.*). Comme le lecteur, elle ignorait jusque-là l'existence de la lettre que sa mère avait glissée dans la poche de sa veste lors de son départ pour la Grande Comore ; comme le lecteur, elle ignorait les faits racontés dans cette lettre dont elle découvre le contenu en même temps que lui. Elle s'identifie donc à celui-ci – pour découvrir avec lui un élément central aussi bien dans sa vie que dans le récit qu'elle tient entre ses mains, à savoir l'identité de son père – au moyen de deux courtes phrases à modalité jussive, marquant ainsi la présence de leur destinataire et feignant une actualisation de l'énoncé dont le lecteur est aussi le récepteur : « Allons-y ! Lisons ensemble : » (*ME*, p. 258). De fait, le lecteur ne peut que se reconnaître à travers ces deux courtes phrases, se trouvant dans l'obligation d'exécuter l'ordre qui y est exprimé.

La seconde phrase est suivie d'un deux-points introduisant le discours rapporté au style direct (quoiqu'en l'absence de guillemets) et signalant donc un décrochage énonciatif rendu possible par la forme sous laquelle il se présente : un texte en italiques qui, précisons-le, marque un changement de scène générique en remplaçant (temporairement) l'énonciation narrative par une énonciation épistolaire dont la locutrice est absente et dont la réception se fait

simultanément par les deux actants de l'énonciation narrative, la narratrice et le lecteur. Par *scène générique* nous entendons ici les conditions relatives à l'énonciation d'un genre de discours, dans les termes de Maingueneau :

Chaque genre de discours implique en effet une scène spécifique : des rôles pour ses partenaires, des circonstances (en particulier un mode d'inscription dans l'espace et dans le temps), un support matériel, un mode de circulation, une finalité, etc.¹

Par ailleurs, précisons que nous avons choisi de nommer « métalepse du narrateur² » cet éclatement de la frontière séparant, initialement, les niveaux I et II de l'énonciation de *Mon Étincelle* étant donné que c'est de la narratrice que vient l'initiative de transgresser cette frontière ; la présence du verbe *lire* dans la seconde des phrases citées ci-dessus témoigne de la redéfinition de statut (de narratrice à lectrice) dont *Étincelle* fait l'objet. C'est de ce décrochage que surgit le récit (a) des conditions de conception et de naissance de la narratrice, (b) de la mort accidentelle de Douleur, son père, ainsi que (c) des envies suicidaires de sa mère après la mort tragique de son amoureux que ses parents avaient refusé comme beau-fils :

Ma très chère Étincelle,

Lorsque je m'étais rendu compte que j'étais enceinte, je voyais tout en rose. J'étais si ivre de joie qu'il ne me restait qu'à devenir folle : je riais tout le temps à perdre la raison. Parce que tout simplement c'était une aubaine pour moi de porter dans mes entrailles ce fruit issu du sang de celui pour lequel mon corps ne cessait de frissonner, rien qu'en voyant faire jour sa silhouette. [...] j'avais gardé la nouvelle de cette grossesse pour moi seule. C'était mon secret. Jusqu'au jour où j'avais entendu discrètement mes parents parler d'un mariage prochain qu'ils me prépareraient avec Espoir, sans m'en avoir parlé ouvertement. [...] Il avait fait brusquement une chute frontale. Il s'était abattu tout droit sur cette parcelle dangereusement caillouteuse. Et s'était défiguré, cruenté. La hauteur et les blocs de cailloux cultellaires avaient détruit son portrait. Il n'y avait que sang partout. Le sang qui coulait abondamment depuis le vertex, puis les narines, une débordante épistaxis, avait enveloppé toute sa tête, son

¹ Maingueneau D., « Scène d'énonciation », Charaudeau P. et Maingueneau (dirs.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris, 2005, p. 516.

² Au lieu de « métalepse du lecteur ».

tronc et ses membres. Sa dépouille n'était plus qu'un paquet de viande gorgée de sang jusqu'aux os. [...]

Grâce à toi, ma très chère Étincelle, j'avais oublié cette fâcheuse idée de mettre fin à mes jours. Tu es un grand cadeau pour moi et pour ton père. Tu as permis à mon rêve, cette intime dyade, de prendre forme. Je ne me suis pas marié à une autre personne et je porte le nom de ton père dans mon cœur jusqu'à ma tombe. [...] (ME, p. 258-271)

Conclusion

Ce premier chapitre a permis de caractériser le discours sur lequel porte notre analyse, ainsi que les narrateurs qui en sont les locuteurs. Nous avons fait ressortir les différents traits constitutifs de la personnalité des différents narrateurs : des hommes et des femmes dont le discours est principalement l'expression de la très grande vulnérabilité à laquelle ils sont confrontés. L'énonciation où ils interviennent en tant que narrateurs leur offre la possibilité de se faire entendre leur voix d'opprimés, de marginalisés.

Chapitre II : Figure du destinataire

I. Essai de caractérisation

Nous comptons mener dans cette section une analyse autour des différents interlocuteurs du narrateur : le lecteur, des adversaires du narrateur, des êtres non humains et le narrateur lui-même. Il demeure toutefois évident que le principal destinataire (c'est-à-dire celui qui est récepteur de tous les discours destinés aux autres destinataires) est le lecteur dont le rapport au texte littéraire peut être comparé au rapport qu'il y a entre le récepteur et l'énoncé dans toute communication, quoique la nature de la communication littéraire soulève bien des questions quant à la réception et à l'interprétation de l'énoncé. Les conditions dans lesquelles le lecteur reçoit le texte n'étant pas identiques à celles dans lesquelles la production a eu lieu, Maingueneau¹ évoque la fragilité qui touche généralement toute forme de communication écrite et, particulièrement, la communication littéraire – que Schmidt présente comme regroupant « tous les processus d'interaction sociale et de communication qui ont pour objets thématiques ce qu'on appelle “textes littéraires”² ».

Cette fragilité est due principalement à l'éloignement (dans le temps et dans l'espace) des deux instances de la communication littéraire, à savoir le narrateur et le lecteur auquel est reconnu un rôle décisif dans le processus de lecture-interprétation qui prend l'aspect d'une énonciation secondaire. La « dissymétrie entre les positions d'énonciation et de réception³ » est plus remarquable pour ce qui est de l'analyse des déictiques à laquelle nous allons procéder dans le cadre de l'étude de l'actualisation du destinataire. La réception et l'interprétation – par le lecteur – d'éléments de discours écrit tels que *maintenant* et *ici* témoigne fortement de la discordance définissant les rapports entre l'instance de la production et celle de la réception. C'est ce qui ressort de l'analyse d'une séquence comme celle-ci, par laquelle s'ouvre le discours d'Anguille :

Oh, la terre m'a vomie, la mer m'avale, les cieux m'espèrent, et maintenant que je reprends mes esprits, je ne vois rien, n'entends rien, ne sens rien, mais cela ne pèse pas un grain puisque je ne vaux rien, pourquoi me laisserais-je broyer du noir alors que tout va finir ici, (*ASR*, p. 9)

¹ Maingueneau D., 2005, *op. cit.*, p. 27.

² Shmidt S. J., cité par Peytard J., « La place et le statut du “lecteur” dans l'ensemble “public” », *Semen*, n° 1, 1983, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/semen.4231>, mis en ligne le 21/08/2007, [consulté le 12/04/2023].

³ Maingueneau D., *ibid.*

Le lecteur se trouve face à un fragment de discours bâti sur une narration intercalée, alliant ainsi narration ultérieure (« la terre m'a vomie ») et narration simultanée (« la mer m'avale, les cieux m'espèrent, etc. »), renforcée par l'embrayeur temporel *maintenant*. Le discours en narration simultanée, qui fait coïncider temps de l'histoire et temps de la narration, prend pour objet des faits se déroulant à un endroit désigné par l'embrayeur locatif *ici*, qui renvoie en même temps au lieu où se situe la narratrice pendant l'énonciation. Il s'avère alors que le terme *ici* désigne l'endroit où s'est tenue la production de l'énoncé et non sa réception, c'est-à-dire sa lecture.

Cette absence, pour le destinataire, du lieu d'énonciation ne concerne pas que le lecteur : d'autres allocutaires en font partie, comme ceux que nous nommons *les adversaires du narrateur de Zamir*, c'est-à-dire une catégorie formée de personnages dont le narrateur ne partage pas la vision du monde, la conception de la vie en société entre autres. Ceux qui partagent le même lieu que les narrateurs et narratrices dont nous analysons le discours relèvent d'une autre nature. Il s'agit de destinataires non humains auxquels sont adressés des fragments de discours. Tel est le cas des mouches auxquelles s'adresse Dérangé au début de son discours.

La difficulté de l'interprétation du discours, plus ou moins compliquée par l'éloignement (dans le temps et dans l'espace) entre le locuteur et son destinataire, est également valable pour les temps dits du discours, surtout lorsque ceux-ci sont utilisés dans un énoncé qui est adressé à un destinataire physiquement absent et directement concerné par le contenu de ce message. C'est notamment le cas dans l'extrait suivant :

La vie est une curieuse hirondelle coincée dans une vilaine poubelle : c'est là qu'elle palpite et cesse d'être belle. Vous n'**avez** rien **saisi**. Je le **sens**. Je **reformule** et **esquisse** la phrase. [...] La vie est un voyage peu ou prou incertain. (*ME*, p. 9)

Cet extrait est constitué de phrases contenant des verbes conjugués au présent mais qui n'expriment pas tous la même modalité. La première phrase et la dernière portent un présent de vérité générale, traduisant la réflexion dont elles sont porteuses. L'interprétation de ce présent ne pose aucun problème, contrairement à celui (énonciatif) qui est contenu par les autres phrases et qui est sujet à une double lecture. D'une part, il renvoie (naturellement) au moment de la

production de l'énoncé par la narratrice. D'autre part, il renvoie (tout comme le passé composé « Vous n'avez rien saisi. ») au moment de la réception de l'énoncé par le lecteur.

II. Actualisation

Quel qu'il soit, le destinataire des narratrices et narrateurs de Zamir est fortement actualisé. Divers procédés sont mis en œuvre pour marquer la présence soit du lecteur soit des autres destinataires auxquels peut être adressée une séquence du discours, témoignant ainsi des (prédominantes) fonctions phatique et conative définissant les discours d'Anguille, d'Étincelle, de Dérangé et du livre anonyme : marques personnelles, apostrophes, recours au mode impératif et autres moyens signalant plus ou moins directement la présence d'un interlocuteur. Ces narrateurs entrent dans la catégorie des narrateurs « causeurs [...] toujours tournés vers leur public et souvent plus intéressés par le rapport qu'ils entretiennent avec lui que par le récit lui-même¹ ».

Il s'agit – comme on peut aisément le comprendre – de locuteurs dont la préoccupation principale reste, plus qu'autre chose, les liens de communication entretenus avec le destinataire. Les indices personnels, les apostrophes et l'impératif foisonnent d'un bout à l'autre du discours, marquant à la fois (a) l'irrésistible désir du narrateur de se faire assister dans son isolement et face à la vulnérabilité dont il se sait désormais l'objet et (b) la nécessité de prendre à témoin le lecteur conformément au devoir de mémoire (abordé précédemment) qui se trouve à l'origine même du projet énonciatif notamment des trois premiers romans.

Seul et impuissant face à des instants qu'il comprend comme étant les derniers de sa vie, le narrateur de Zamir lance comme un appel à l'aide, moins pour espérer se tirer d'affaire que pour s'assurer que son dernier cri (qu'est l'énoncé en cours de production) soit entendu. Le seul fait, pour le narrateur, de se savoir seul n'est pas assez fort pour lui faire interrompre l'énonciation en cours, puisqu'il est convaincu qu'une fois achevé, son énoncé ne sera ni plus ni moins qu'une bouteille jetée à la mer, heurtée et incessamment bousculée par les vagues jusqu'à ce qu'elle soit ramassée. C'est ce qui ressort de la lecture de certains extraits comme celui-ci, où Anguille ne cache pas sa détermination à poursuivre son discours malgré son isolement, donc l'absence d'un interlocuteur :

¹ Genette G., 1972, *op. cit.*, p. 360.

il fait un froid de canard ici, il faut en finir vite avec cet épisode du *kwassa-kwassa*, oui, je reviens sur ce péril qui nous a frappés ce soir même, je ne sais même pas d'ailleurs si c'est un vrai soir, personne n'est là pour me le confirmer, mais ce n'est pas mon affaire, je continue de m'adresser à vous, comme si vous étiez là et que vous m'écoutez, vous qui ne m'entendez pas, nous étions secoués une bonne fois pour toutes, (*ASR*, p. 313)

On remarque dans ce passage l'implication directe du destinataire – bien que su absent dès le début du processus énonciatif – par l'usage répétitif du pronom *vous* renvoyant directement au lecteur désigné par la relative *qui ne m'entendez pas* ; ce qui est souvent le cas dans le discours de la même narratrice. On peut citer à titre illustratif :

(a) [...] laissez-moi parler, n'essayez pas de m'interrompre, vous qui n'êtes pas là, si porter un nom pareil était un honneur Dieu m'en garde, mieux vaut périr que porter un nom qui fait appel à la misère [...] (*Ibid.*, p. 263-264)

(b) à quoi ça sert de pleurer si la personne est déjà en coulisses, hein, répondez, vous qui ne m'entendez pas et qui êtes pourtant là, c'est du n'importe quoi ce que vous faites, vous voulez toujours demeurer sur cette scène même si vous jouez mal et que le spectateur s'ennuie, (*Ibid.*, p. 289)

On constate que dans ces trois passages la narratrice insiste sur l'absence de son interlocuteur lors de la phase de production de l'énoncé. Toutefois, en (b) les deux relatives (reliées l'une à l'autre par la conjonction *et*) utilisées pour caractériser le destinataire sont en évidente contradiction, marquée par l'adverbe d'opposition *pourtant* : la première évoque l'absence du destinataire, la seconde désigne celui-ci comme étant présent. Les deux constituants de cette opposition mettent en évidence, à notre sens, les deux plans de la communication littéraire, que nous avons évoqués ci-dessus : une production marquée par l'absence du destinataire et une réception-interprétation marquée, de manière générale, par celle du locuteur.

Cette ambivalence que ne cesse de souligner la narratrice (parler en l'absence d'un interlocuteur et recevoir un énoncé en l'absence de son émetteur) est évoquée dans un extrait –

encore au moyen d'une relative – qui présente l'activité de la narratrice aussi bien que celle du lecteur comme presque illogique, absurde :

[...] vous la connaissez au moins, **vous qui me suivez dans ma folie** comme si **vous n'aviez rien à faire**, c'est une artiste hors du commun je vous le signale, (*Ibid.*, p. 68)

Dans *Dérangé que je suis*, c'est la même tournure (la relative) qui est utilisée pour impliquer le destinataire qui, cette fois, n'est pas le lecteur mais un ensemble formé de ses opposants :

Dites alors, vous **qui avez les antennes levées et les quinquets allumés** ! Qu'est-ce qu'on fait, bande d'ignares **qui croient avoir des crânes bien remplis et qui ne manquent point de nous faire le coup de la morale bien-pensante** ? Vous ne dites rien ? Eh bien, vous avez raison d'avaloir votre langue. Ne me dites surtout pas que votre silence est éloquent. Vous n'avez rien à dire, voilà tout. Ne cherchez pas à ratiociner là-dessus ou à creuser le vide. (*DQJS*, p. 8)

Pour interpeller ses adversaires, le narrateur a recours non seulement à la relative pour les caractériser, mais aussi à l'emploi massif de la cinquième personne, au mode impératif (où le pronom *vous* n'est pas exprimé) et dans des phrases interrogatives. L'usage dans le même passage de tous ces moyens servant à désigner la même instance révèle aussi bien le désir d'actualiser l'interlocuteur que l'intensité de la résistance de Dérangé face aux idées reçues, approuvées par certains qu'il désigne par l'apostrophe à valeur dépréciative « bande d'ignares ».

Par ailleurs, Dérangé interpelle le lecteur au moyen du *vous* et des modalités interrogative et jussive. Visiblement obsédé par les clichés et toute forme de préjugés, il ne se contente pas d'interpeller ses lecteurs pour le simple désir de faire apparaître leur présence dans l'énoncé ; il tient manifestement à convaincre du danger de certaines croyances populaires et de certains comportements au sein de la société :

Dérangé que je suis, je n'aime pas les fourbes, par exemple, j'ai en horreur la fourberie. Alors qu'il y a des gens qui préfèrent hideusement la souillure à la pureté. Ils ont le front fallacieux et fangeux et aiment vous entraîner dans leur perte avec des propos

mielleux et un visage innocent. Ne vous hasardez pas à le leur faire remarquer, vous risquez de les déranger. Ils sont faits pour déranger et non pas pour être dérangés (*Ibid.*, p. 16-17)

Il est évident que le *vous* employé dans cet extrait renvoie au principal destinataire de l'énoncé, c'est-à-dire au lecteur qui est incessamment interpellé durant l'énonciation, rendu ainsi plus ou moins présent. Des énoncés comme « *Tenez-vous à savoir pourquoi je suis là ou bien vous continuez à me prendre pour quelqu'un qui a de l'eau à la place du cerveau ?* » (*Ibid.*, p. 16) et « [...] *savez-vous ce qui m'a effleuré l'esprit à ce moment-là ?* » (*Ibid.*, p. 63) illustrent le désir permanent, de la part du locuteur, de rendre plus vivant son interlocuteur dans le processus discursif, feignant ainsi une situation de communication réelle.

Ce désir est également exprimé à un autre niveau : l'interpellation des mouches qui se régalent du « sang qui se dessèche, des caillots secs [qui] se collent en immense croûtes depuis le vertex jusqu'aux oreilles [...] comme des paquets de sparadraps rouges » (*Ibid.*, p. 191). Cette séquence révèle l'état d'extrême faiblesse physique et morale dans laquelle se trouve Dérangé (après son agression) qui interrompt subitement son argumentation sur les bienfaits du cri et des pleurs – que certaines croyances sociales présentent comme des réactions réservées à la femme et censées constituer une menace pour la virilité de l'homme tel que celui-ci est vu par l'imaginaire collectif – pour s'adresser, cette fois, à un adversaire bien présent et d'une tout autre nature :

Laissez-moi donc vous le faire comprendre à cor et à cri jusqu'au vertige de l'âme, de peur de disparaître avec un paquet de larmes dans mes yeux sans charme. Hé, **toi** qui **te** cognes sauvagement sur mes lèvres comme un sac à vin ! Ché ! Ché ! Ché ! Ôte-**toi** de mon soleil ! Qu'est-ce que **tu** me veux enfin ? Que diable cherches-**tu** dans ma bouche, hein ? Crois-**tu** par hasard que c'est **ta** couche ? (*Ibid.*, p. 11)

Le changement de destinataire, comme on peut le constater, est marqué par le passage non annoncé du pluriel au singulier, qui demeure le seul indice permettant au lecteur de distinguer l'énoncé adressé aux opposants de Dérangé de celui adressé à un autre destinataire qui sera un peu plus tard désigné par l'apostrophe « ma chère bête » (*Ibid.*). Le lecteur assiste à une forme de progression dans l'interpellation du second destinataire – d'une « bête » à une « famille de mouches qui veulent fêter l'arrivée [de Dérangé] dans leur zone » (*Ibid.*, p. 12) –

une progression marquant l'accroissement du nombre de mouches. Plus celles-ci sont nombreuses, plus grande devient l'inquiétude du narrateur qui n'arrive plus à déterminer à quoi il assiste, bien qu'il semble certain que seule la mort mettra fin à ce tête-à-tête avec les mouches :

On dirait le début d'une fâcheuse aubade. Elles fredonnent à tue-tête je ne sais pas quoi : un péan pour marquer une déclaration de guerre ou des thrènes pour célébrer ma mort prochaine. En tout cas, elles dansent vertigineusement tout autour de moi comme une escouade de tigresses résolue à accomplir l'irréparable. Allez en enfer, vous dis-je ! Pourquoi, diable, faut-il que tout le monde conspire contre moi ? (*Ibid.*)

Ce passage construit entre autres, sur le lexique de la guerre, traduit le désarroi et la faiblesse qui marquent l'état du narrateur. La dernière phrase « Pourquoi [...] contre moi ? » se lit comme une conclusion portant sur sa vie entière, le présentant comme un être en permanence en proie à une oppression par autrui ; oppression poussée, ici, à son paroxysme exprimé ironiquement pour désigner l'action des mouches qui ont l'air d'être bien déterminées à tuer : « Voilà, il ne manquait que ça alors ! ». L'alternance brusque des destinataires dans le discours de Dérangé – qui marque le trouble mental dans lequel il se trouve – se poursuit, allant des mouches au lecteur en passant par ses adversaires et multipliant le recours aux marques personnelles et à l'impératif :

Allez en enfer, vous dis-je ! Pourquoi, diable, faut-il que tout le monde conspire contre moi ? [...] Je vous jure que je ne me laisserai pas abattre. [...] N'allez pas si loin, vous risquez de vous égarer si vous ne me prêtez pas l'oreille. (*Ibid.*, p. 12-13)

Il revient donc au lecteur de placer les frontières, de marquer l'espace occupé par chaque destinataire (lui y compris) et de déterminer quelle séquence (du discours du narrateur) est attribuée à quel destinataire. C'est face à de tels passages que le lecteur se voit confier, en plus de son rôle initial, une mission supplémentaire, à savoir celle d'identificateur des variations d'interlocuteurs. Dans les autres romans, il arrive que le narrateur précise lui-même la catégorie à laquelle renvoie l'indice grammatical utilisé – c'est-à-dire lorsque celui-ci ne prend pas en charge tous les lecteurs, comme dans ces deux passages :

- (a) c'est une grande honte que **vous** me faites, **vous** les autres filles [...] (*ASR*, p. 206-207)
- (b) vous auriez compris beaucoup de choses si vous étiez là et que vous réfléchissiez à cette question, **vous** les pêcheurs et surtout **vous** qui vous dites pétiller d'esprit, (*Ibid.*, p. 123)

C'est dans de tels environnements énonciatifs que la modalité allocutive de l'interpellation apparaît sous sa forme discriminatoire qui permet au locuteur de désigner (notamment par l'intermédiaire d'apostrophes) dans l'ensemble non délimitable des interlocuteurs (en l'occurrence les lecteurs), le sous-ensemble auquel est destiné l'énoncé en question.

Il convient de noter que dans *Jouissance*, l'interpellation du destinataire (qu'il soit fictif ou réel) ne revêt pas exactement les mêmes caractéristiques que dans les autres textes, notamment dans *Anguille sous roche* et *Dérangé que je suis*. Le discours du livre anonyme est, en effet, destiné à un lecteur qui partage le cadre spatio-temporel de l'énonciation. Contrairement aux autres lecteurs, celui de *Jouissance* reçoit un énoncé qui semble être produit au même moment – une simultanéité (entre énonciation et récit) annoncée dès le commencement du discours :

Vous voilà qui, de vos grands yeux affamés, commencez à me lécher après m'avoir ouvert d'un geste impérieux, moi qui sur l'espace pur de ces pages demeure perché, épuisant toutes les tempêtes de plaisirs inépuisables, mordant sur la moindre souveraineté de grain de papier, telle la lave d'un volcan en pleine éruption éhontée, je coule [...]. (*J*, *op. cit.*)

Issu d'un discours écrit, cet extrait marque la proximité du narrateur avec son interlocuteur qu'il interpellera sans cesse tout au long de son discours. Par cette transgression des frontières entre l'instance narrative et l'univers diégétique, *Jouissance* contient un discours portant de nombreuses interpellations dont certaines supposent la réaction ou les pensées du lecteur. Étant donné le caractère répétitif desdites interpellations et la longueur de chacune d'elles, le lecteur se voit (a) devenir au fur et à mesure partie intégrante de l'univers diégétique

qui se construit au fil des pages du discours du narrateur et (b) ainsi s’effacer au profit de son homologue fictif – le narrataire. Examinons ce passage :

vous vous demandez peut-être comment je connais tant le sel de leur romance, oh, rassurez-vous, et apaisez vos questions, je vais vous le dire, mais pourquoi brûler les étapes, si vous voulez faire pipi, il est l’heure, allez-y, car je compte prendre le temps qu’il faut, celui qui me chante, pour tout expliquer, je vous demande simplement, par la puissance de mes sonorités, de m’épargner le voyage, de ne pas m’emporter avec vous au petit coin et de me revenir propre, oui, vous pouvez aller, je vous attends pour la suite, (*Ibid.*, p. 50)

Au moyen de cette séquence, le narrateur interrompt le récit de scènes de séduction au sein de la bibliothèque pour instaurer un tête-à-tête avec son destinataire ; tête-à-tête permettant au narrateur à la fois d’interroger son interlocuteur sur le moment présent et, par la prolepse « *je vais vous le dire* », de lui promettre de faire le récit de la suite des événements.

III. Interpellation et narration

À l’évidence, la stylisation¹ énonciative mettant en scène les narrateurs des textes de notre corpus accorde une place très particulière à la figure du lecteur, fréquemment interpellé. Cette interpellation permanente est, à notre sens, un élément central de la structuration globale du discours et, tout particulièrement, de la narration – ce que nous comptons mettre ici en évidence. Nous dirons avec Sylviane Ahr que le narrateur institué par le romancier a pour « rôle premier [...] de feindre le processus de communication² » ordinaire et que le fait pour le lecteur d’« entendre la voix du narrateur et à fortiori [de] s’entendre interpellé, c’est accepter le pacte de lecture et reconnaître que l’on entre dans le jeu de la communication littéraire³ ». C’est dans ce sens que l’interpellation – mobilisant un certain nombre d’outils relevant de la grammaire

¹ Le style étant appréhendé plus du côté de la production que celui de la réception, plus comme processus que comme résultat, aux termes d’Anna Jaubert (Jaubert A., *La Stylisation du discours*, Paris, Classiques Garnier, 2023).

² Ahr S., « Genre romanesque et contrat de lecture », *Le français aujourd’hui*, 4 n° 159, 2007, [En ligne] [https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2007-4-page-75.htm#:~:text=159%2C%2075%2D81.-](https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2007-4-page-75.htm#:~:text=159%2C%2075%2D81.-,), mis en ligne le 01/01/2010, [consulté le 17/04/2023].

³ *Ibid.*

(tels que les indices de la deuxième ou de la cinquième personne et l'impératif) et/ou du lexique (selon diverses combinaisons) – se conçoit comme un acte allocutif, c'est-à-dire l'un des actes « caractérisés par le fait que le locuteur implique l'allocutaire dans son énonciation¹ ».

Élément incontournable dans la description des relations entre les interlocuteurs, l'interpellation constitue un acte « directif, puisqu'il a pour but d'orienter l'agir de l'autre, la prise de parole ou la gestuelle à visée interpellative influençant [...]»² les rapports de l'interpellant avec l'interpellé en ce sens où le dernier réagit à l'acte du premier. L'acte interpellatif déclenche, d'une manière ou d'une autre, une réaction chez le destinataire et se voit investir, selon la théorie de Benveniste, d'un pouvoir d'influence qui le classe parmi les formes d'intimation ; mot prenant en charge « ordres, appels conçus dans des catégories, comme l'impératif, le vocatif, impliquant un rapport vivant et immédiat de l'énonciateur à l'autre dans une référence nécessaire au temps de l'énonciation³ ». Ce pouvoir d'influence, Catherine Détrie l'analyse comme porteur d'une certaine violence participant d'une relation de domination exercée sur le destinataire :

Avoir ce pouvoir, c'est aussi imposer à l'autre son mode propre de communication.

Dans l'interpellation verbale, l'acte d'appropriation de la langue qu'est l'énonciation se double donc d'un acte d'adresse et d'un acte d'assignation de son coénonciateur, ainsi mis en demeure d'agir ou de réagir, corporellement ou verbalement. L'interpellation est ainsi totalement liée à l'intersubjectivité, puisque cet acte ne peut se réaliser que dans l'intersubjectivité : le deuxième est donc la condition même de l'acte d'interpellation.⁴

Comme on l'a déjà vu, le narrateur de Zamir use de moyens divers en vue de marquer la présence de son allocutaire, dont des tournures et figures d'interpellation qui lui permettent d'établir et de maintenir avec lui un contact permanent tout au long du processus de l'énonciation. La présence massive des modalités de l'interpellation serait-elle l'expression

¹ Neveu F., *Dictionnaire des sciences du langage*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 24.

² Détrie C., « Quand l'interpellation interpelle les linguistes : l'activité interpellative, un « objet de recherche difficile à cerner » ? », in *Corela*, H-S, n° 8, 2010, [En ligne] <https://journals.openedition.org/corela/1671>; mis en ligne le 23/11/2010, [consulté le 17/04/2023].

³ Benveniste É., *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris, 1974, p. 84.

⁴ Détrie, « Quand l'interpellation interpelle les linguistes : l'activité interpellative, un « objet de recherche difficile à cerner » ? », *Corela*, HS-8 | 2010, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/corela.1671>, mis en ligne le 23/11/2010, [consulté le 16 février 2024].

d'un besoin (pour ce narrateur) de garder une certaine ascendance sur le lecteur ? Nous l'avons déjà souligné, le contexte énonciatif d'où émerge le discours (l'isolement du narrateur) justifierait l'interpellation récurrente du destinataire, qui traduirait à la fois une peur intense face au danger et la nécessité de se confier à autrui.

Ces formules d'interpellation ne remplissent pas qu'une fonction d'ordre énonciatif – en garantissant le lien de communication entre un locuteur et son destinataire ; elles jouent également un rôle indéniable dans l'organisation du récit en termes de rythme, « [d']organisation du mouvement de la parole¹ » par le sujet parlant, par le narrateur en l'occurrence.

Le plus souvent, dans les romans de Zamir, l'interpellation du destinataire ouvre sur une rupture du récit pour céder la place à des séquences de discours (de longueur très variée) portant une réflexion sur diverses questions, en lien avec l'objet du récit qui vient d'être interrompu. Il s'agit d'une technique adoptée par l'ensemble des narrateurs dont nous analysons le discours et qui relève du procédé narratif de la pause – ainsi désignée pour le temps d'arrêt qu'elle crée dans le récit et pour le fait qu'elle impose une suspension du temps de l'histoire (T_h) en insérant soit une description, un commentaire ou en initiant, tel que c'est le cas dans notre corpus, un moment de réflexion :

je perdais inéluctablement la tête pour lui, j'étais devenue fofolle, sa façon de charmer était une sacrée sorcellerie, il suffisait de le voir pour tomber amoureuse, oui, tomber amoureuse comme on dit, je ne sais pas **pourquoi dit-on « tomber amoureuse »**, c'est quoi ce langage-là, pourquoi pas « culminer » ou « percher », quelque chose comme ça, mais tomber, un verbe de malheur pourtant, c'est un verbe suicidaire, car si l'on accepte de tomber comme ça, alors là c'est grave, c'est comme ça qu'un perroquet finit par avaler sa langue sans le vouloir, le suicide langagier, mais cela ne me concerne pas, ça concerne plutôt ces soi-disant Immortels, qui est immortel dans ce monde déjà, mon œil, ces présumés Immortels en habit vert qui s'enferment tous les jeudis, comme des fous, dans un certain quai Conti pour débattre du sens des mots, [...] (ASR, p. 87)

¹ Dessons G./Meschonnic H., *Traité du rythme, des vers et des proses*, Dunod, Malakoff, 1998, cité dans Bordas É., « Rythmes du récit balzacien, ou des mesures sensibles du romantisme français », *L'Année balzacienne*, n° 1, 2000, [En ligne] <https://doi.org/10.3917/balz.001.0159>, mis en ligne le 01 décembre 2008, [consulté le 22 avril 2023].

Comme on peut le constater, ces pauses peuvent occuper un espace suffisamment important pour sembler faire perdre le fil du récit et confirment l'analyse, faite par Randa Sabry, de la digression (quelle que puisse être sa nature : descriptive, explicative, argumentative, etc.) comme un discours parallèle au discours principal, un « espace textuel qui se désolidarise de l'histoire pour parler d'autre chose¹ ». C'est ainsi que le retour au récit est annoncé par des formules comme « Mais reprenons » (*DQJS*, p. 23), « revenons à nos moutons » (*ASR*, p. 14), etc. – autant de balises narratives qui rappellent indirectement le caractère intrusif de ces séquences qui semblent noyer le fond de l'histoire dans d'incessantes oscillations entre récit et discours.

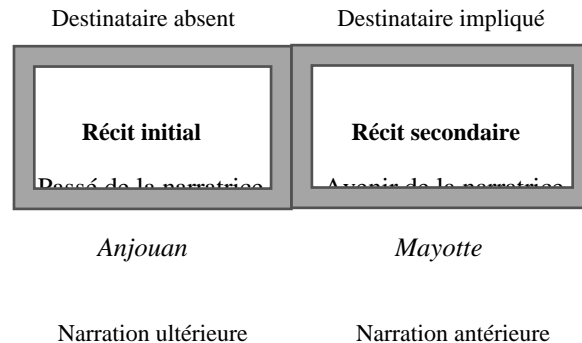
Dans certains cas, ces séquences essentiellement interpellatives interrompent le récit initial – conduit dans une narration de type ultérieur où le temps de l'histoire est antérieur au temps de l'énonciation – pour faire place à une sorte de récit porté par une narration soit simultanée (où le temps de l'histoire coïncide avec le temps de l'énonciation) soit antérieure (qui fait le récit d'événements censés se dérouler ultérieurement au moment de l'énonciation). Anguille interrompt à plus d'une reprise le récit des faits précédant son départ pour Mayotte au moyen de séquences faisant le récit de sa future vie dans cette île où elle se sait d'avance confrontée à de nombreuses difficultés. Ainsi dans ce passage :

[...] alors j'avais répondu à cet enfant, sans réfléchir, que j'allais en voyage, il m'avait demandé encore « où », voici la bonne question, en quelques secondes je lui avais trouvé une réponse, « à Mayotte », j'étais ensuite en train de réfléchir à cette réponse, [...] selon tout ce que je pensais en mon for intérieur, toute personne qui essaierait de me barrer la route dans la vie serait incontestablement jetée aux oubliettes, [...] il y a des gens qui oseront me demander comment je vivrai dans cette île où on arrête les gens pour leur demander des papiers, comme si c'était d'abord un endroit édenique, oui, comme s'il brillait un autre soleil que celui des trois autres îles, moi je m'en fous des papiers, ils viendront après, qui m'arrêterait pour me demander des papiers, hein, est-ce qu'il a les siens celui-là, (*ASR*, p. 238-239)

¹ Bayle A., « Randa Sabry, *Stratégies discursives. Digression, transition, suspens.* » *Mots*, n°39, 1994, [En ligne] www.persee.fr/doc/mots_0243-6450_1994_num_39_1_1901, mis en ligne le 30 avril 2018, [consulté le 16 février 2024].

Deux récits de nature différente – l’un mettant en discours des faits passés et censés avoir été accomplis, l’autre des faits supposés se produire dans l’avenir – sont menés par la narratrice dans ce passage :

- (a) Le premier, marqué par le plus-que-parfait (« avais répondu », « avait demandé », etc.) et l’imparfait (« allais », pensais »), relate la scène où un jeune garçon essaye de se renseigner sur ce que tente d’entreprendre Anguille, située donc dans l’un des derniers moments qu’elle a passés à Anjouan ;
- (b) Le second, marqué par le conditionnel (« essaierait », « serait ») et le futur (« oseront », « vivrai », etc.) opère un décrochage chronologique par lequel la narratrice se représente, s’imagine sur un mode presque hallucinatoire, sa vie future à Mayotte. L’intrusion du discours au présent (« moi, je m’en fous ») dans ce récit du futur sera prolongée, un peu plus loin, par une prise à partie du lecteur (« vous le savez très bien ») (*Ibid.*, p. 239) dans le tête-à-tête que la narratrice imagine avoir en permanence avec les agents de la police aux frontières qui voudront lui demander ses papiers. Nous essayerons de schématiser tout cela de la manière suivante :



Dans d’autres cas, on constate une si forte alternance entre séquences en récit et séquences en discours que la frontière entre elles paraît poreuse. C’est ce qu’on relève, par exemple, dans le discours de Dérangé lorsqu’il cherche à éclairer le lecteur sur les raisons qui ont fait qu’il passe pour un paria et sur les circonstances ayant conduit à son agression :

Mon vrai problème, tenez-vous vraiment à le savoir ? [...] Dites, voulez-vous le savoir ou bien vous voulez moisir dans des suppositions creuses ? Dans ma chienne de vie, j’ai toujours dérangé ceux que dérangent les vies rangées. Enfin, c’est ce que j’ai toujours cru. Puisqu’on me l’a même fait remarquer. Comment expliquez-vous le

simple fait qu'il y ait des gens qui ne supportaient pas de me voir ou d'entendre parler de moi parce que tout simplement mes vêtements portaient les jours de la semaine ? En quoi mes hardes les gênaient au juste ? Peut-être est-ce la première chose dont je dois vous parler pour mieux me faire connaître, moi, Dérangé, comme on m'appelait à mon insu. Quand on me voyait on lisait marqué au dos de ma chemise [...] le jour qu'on était. (*DQJS*, p. 13-14)

Ce passage est bâti sur des mouvements entre (a) récit du passé du locuteur (avec un usage de l'imparfait et de la modalité assertive), notamment ses relations avec une certaine catégorie d'habitants de Mutsamudu, et (b) interpellation du destinataire (au moyen du présent et de la modalité interrogative) contenant essentiellement des interrogations sur la nature de ces relations. On remarque que les séquences interpellatives portent en elles comme un prolongement du récit ; ce qui explique la présence de l'impératif (« expliquez-vous ») et de l'imparfait (« supportaient », « portaient ») dans la même phrase où le narrateur semble demander l'aide du lecteur pour comprendre l'attitude de ses détracteurs.

Tout particulièrement dans *Anguille sous roche*, la narratrice exprime clairement, à plusieurs reprises, le fait qu'elle soit consciente de la durée trop longue occupée par les digressions auxquelles elle a recours – des pauses d'une longueur si importante qu'elles semblent trahir l'urgence définissant le cadre énonciatif et que nous avons soulignée précédemment :

(a) tout ce temps que j'ai gaspillé pour rien je devais parler de Vorace n'est-ce pas, mais qu'est-ce qui me prend au juste, (*ASR*, p. 75)

(b) eh, Anguille, tu déconnes là, pourquoi tous ces détails inutiles, surtout que tu péris, merde, bon, j'arrête les conneries, il faut vite avancer non, (*Ibid.*, p. 69)

Dans *Jouissance*, l'interpellation est investie d'un rôle plus précis dans la structuration du discours du narrateur. Celui-ci s'en sert non seulement – comme les autres narrateurs – pour maintenir le lien avec son allocutaire, mais aussi pour indiquer, comme des marque-pages, des endroits précis de son discours. La formule interpellative « *tournez (donc) la page* » (p. 22, 72, 114, 186, 201) ainsi que ses variantes « *vous découvrirez [le récit] en tournant la page* » (p. 136) et « *il vous suffit de tourner la page* » (p. 166) fonctionnent tels des leitmotiv pour

marquer le passage d'un chapitre du roman à l'autre ; elles se trouvent en fin de chapitre et sont séparées du titre du chapitre suivant par deux pages blanches. Voici quelques illustrations de ce balisage textuel prenant en compte la matérialité du livre :

- (a) [...] je tiens à vous conter les circonstances de notre rencontre, à moi et à cette pauvre petite Plume qui occupe à présent le centre de mes lettres, elle, c'est qui, demandez-vous, c'est l'ineffable innocence qui a traversé, comme un éclair, ma vie verbale le temps d'une seule journée, voulez-vous vraiment la connaître et comprendre, eh bien, **tournez la page**, (*J*, p. 21-22)

- (b) sa voix tremblotante laisse échapper, « vous ne comprenez donc rien », et c'est là que le vieil homme entame, enfin, d'une voix caverneuse et vacillante, le récit que, si vous êtes curieux, **vous découvrirez en tournant la page**, (*Ibid.*, p. 135-136)

La dimension directive que Détrie¹ analyse dans l'acte allocutif de l'interpellation apparaît plus clairement ici. Le contrat de lecture étant établi dès le début du processus énonciatif, le narrateur demeure en tant que tel convaincu que le lecteur répondra favorablement à l'invitation de poursuivre son activité ; tout se passe comme s'il savait à l'avance que ces interpellations prendraient l'aspect d'une demande à laquelle son interlocuteur ne pourrait se soustraire, dans l'immédiat ou plus tard. Il s'agit, plus précisément, de formules destinées à aiguïser le désir de continuer la lecture à seule fin de découvrir la suite de l'histoire.

IV. Lecteur et métalepses

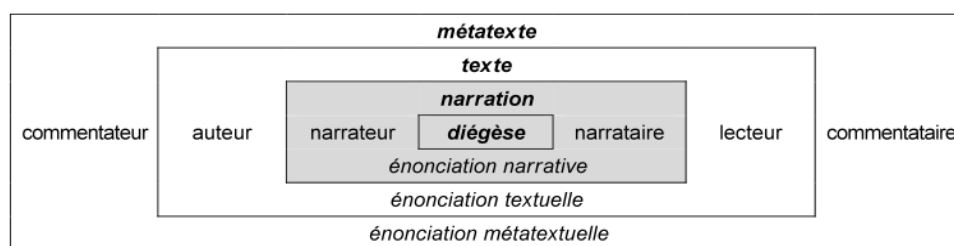
Il convient, avant tout, de faire une précision d'ordre terminologique autour de ce que nous entendons par « métalepses du lecteur » ; termes qui prennent ici un sens plus ou moins éloigné de celui qui apparaît dans certaines théories auxquelles on a longtemps été habitué et qui décrivent notamment une forme de « transgression qui s'effectue par le passage du réel du commentateur dans la fiction du monde représenté² ». Là est une conception déjà présente chez Genette, qui parle de l'introduction du lecteur dans la fiction portée par le récit, quoique peu d'importance ait été accordée au lecteur, mentionné dans une parenthèse et apparaissant ainsi

¹ Détrie C., 2010, *op. cit.*

² Daunay B., 2017, *op. cit.*

comme un ajout, un élément non indispensable au sens de la phrase : « lorsqu'un auteur (ou un lecteur) s'introduit dans l'action fictive de son récit¹ ». Le choix du possessif *son* pour déterminer le récit montre bien que la mention du lecteur est loin d'être obligatoire, qu'elle n'est qu'un détail, d'ailleurs formellement isolé – par des parenthèses, au risque de perturber la syntaxe globale de la phrase. Mais ce n'est pas la place accordée à l'auteur ou au lecteur qui nous importe le plus ici.

Que l'accent soit mis sur l'un ou sur l'autre, l'essentiel est que Genette décrit le passage transgressif d'un actant (de l'énonciation) issu du monde réel dans l'univers de la fiction ; actant que Daunay² désigne comme « commentateur » et dont le champ d'action est l'énonciation métatextuelle dont il est le locuteur. Il est donc question d'une instance de l'énonciation littéraire qui apparaît, bien qu'à un niveau supérieur, aux côtés du narrateur et de l'auteur, alors que – traitant de son passage dans le monde de la fiction – Daunay parle de « métalepse du lecteur ». D'emblée, cela semble problématique, car à *lecteur* est en principe associée la réception. Mais il en ressort que dans cette théorie, le rapprochement fait entre *commentateur* et *lecteur* est légitimé par le fait qu'ils sont tous deux liés par une relation de transformation, le second étant l'objet de l'action du premier : autrement dit, selon la théorie de Daunay, la métalepse du lecteur est le résultat de l'action de l'instance qu'il nomme *commentateur* et dont le discours est destiné à un « commentataire », comme l'indique le schéma³ suivant :



De qui s'agit-il précisément ? Par *commentateur* est désignée l'instance émettrice (E) dont relève, dans une énonciation littéraire, tout propos, tout énoncé, qui se démarque par la réaction qu'il exprime quant à un élément (fait, personnage, etc.) du monde représenté par le discours du narrateur. L'objet du discours du commentateur, comme le montre la schématisation

¹ Genette G., 1983, *op. cit.*, p. 58.

² Daunay B., *ibid.*

³ *Ibid.*, p.4.

reprise ci-dessus, est destiné à un récepteur (R) nécessairement situé à un niveau extradiégétique, donc supérieur au niveau où a lieu la réception du discours du narrateur. Pour Daunay, c'est le niveau qu'il appelle énonciation métatextuelle, dont le récepteur (actant issu de la réalité) est à distinguer du lecteur, et à plus forte raison du narrateur. Cela laisse comprendre que la réception effective du texte littéraire étant du ressort du lecteur, tout discours métalectique permettant l'intrusion de celui-ci dans la fiction provoque en réalité une métalepse du commentataire.

Cette intrusion peut être rendue possible notamment par le système des temps verbaux dont certains servent en principe à exprimer le « monde raconté¹ » (le passé simple en français, par exemple), et d'autres le « monde commenté² » (comme le présent). La frontière délimitant ces deux plans énonciatifs devient poreuse lorsque le lecteur (par exemple) se trouve en face d'un commentaire formulé au passé simple ; ce qui constitue un entremêlement de l'énonciation narrative à l'énonciation métatextuelle – si l'on s'en tient à la théorie de Daunay.

Qu'il concerne le lecteur ou le commentataire, le déplacement des frontières séparant la fiction de la réalité (par le passage dans la première d'un actant récepteur issu de la seconde) s'explique, avant toute autre considération, par un principe relatif à la réception du texte littéraire, selon lequel il s'agit d'un « texte se constituant pour une part non négligeable des réactions individuelles de tous ceux qui le rencontrent et l'animent de leur présence³ » – c'est-à-dire dépendant de la compréhension, de l'interprétation que tout lecteur peut en faire. C'est une activité par laquelle le lecteur s'approprie le texte et qui « abolit la distance entre, d'une part, l'intériorité et l'extériorité de l'œuvre et, d'autre part, entre l'espace-temps de l'interprétation, l'espace-temps de la fiction et celui de l'œuvre fictive⁴ ».

Si l'on désigne comme *métalepse du lecteur* (comme nous venons de le voir) l'intrusion du lecteur, par quelque moyen que ce soit, dans l'univers de la fiction, il convient de constater que dans *Jouissance* ces termes renvoient, certes, à un déplacement de la frontière entre réalité et fiction permettant l'intrusion du lecteur dans le discours du narrateur, mais qu'il s'agit alors aussi d'une intrusion d'une autre nature se manifestant par la participation du lecteur au processus de production de l'énoncé (qui lui est initialement destiné) en tant qu'instance

¹ Weinrich H., *Le Temps*, Seuil, Paris, 1973, p. 44.

² *Ibid.*, p. 39.

³ Bayard P., *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Minuit, Paris, 1998, p. 130.

⁴ Rabau S., « Ulysse à côté d'Homère. Interprétation et transgression des frontières énonciatives », in Pier J./ Schaeffer J.-M. (eds) *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, EHESS, Paris, 2005, p. 68.

parallèle contribuant à la construction soit du récit du narrateur soit de son propre récit ; nous y reviendrons.

IV.1. Un lecteur co-locuteur

Cette analyse consiste à faire ressortir la place que Zamir et ses narrateurs accordent au lecteur et le rôle exact qu'ils leur assignent. Il s'agit d'aller au-delà d'une conception qui voudrait présenter le lecteur dans son rôle habituel de destinataire, pour montrer que dans notre corpus il est également un actant de l'énonciation telle que celle-ci est envisagée dans sa production. L'enjeu est de montrer qu'est exclue la possibilité de « penser que le rôle du [lecteur] est [...] purement passif, qu'il se borne à recevoir un message à prendre ou à laisser, à “consommer” après coup une œuvre achevée loin de lui et sans lui¹ ». Les rapports qu'entretient le lecteur avec les récits sur lesquels porte notre étude sont des rapports faits de transgressions dont une importante redéfinition de la mission du lecteur.

De manière générale, il serait très réducteur de placer sur le même plan le destinataire d'un texte oral produit en sa présence et celui d'un texte écrit dont la réception a lieu dans un cadre spatio-temporel distinct. La dissymétrie (des conditions de production et de réception) définissant les rapports entre le locuteur et son destinataire dans la communication écrite implique de nombreux paramètres à prendre en compte et qui font du destinataire un actant dont l'activité constitue comme une « reproduction » de l'énoncé. Cela s'avère plus évident encore dans le cas du discours littéraire.

Le lecteur d'un texte littéraire (vu comme une instance représentée par une diversité d'actants) ne partageant pas le même cadre spatio-temporel que le scripteur, la réception du texte est susceptible d'une multiplicité d'interprétations. Il y a peut-être autant d'interprétations que de lecteurs. C'est dans ce cadre précis que Maingueneau² parle de l'activité du lecteur comme d'une co-énonciation du texte qui lui a été destiné. L'analyse qu'il propose autour de la place du lecteur présente le travail du narrateur comme une activité qu'on pourrait concevoir dans un état de latence ; en d'autres termes, il soutient que « l'acte de narrer [ne peut être envisagé] que si un lecteur le met en mouvement³ ».

¹ Genette G., 1972, *op. cit.*, p. 364.

² Maingueneau D., 2005, *op. cit.*

³ *Ibid.*, p. 27.

C'est dire que le narrateur, en tant qu'actant d'une énonciation littéraire, n'existe que par le travail de son interlocuteur effectif (le lecteur). Une telle réflexion témoigne de l'importance du rôle qu'a à jouer le récepteur du discours littéraire qui, par son activité, donne un second souffle audit discours en le lisant (silencieusement ou à voix haute) et en le soumettant à son interprétation qui peut (d'ailleurs) varier d'une lecture à une autre. Le sens qu'on peut donner à un discours littéraire à la première lecture n'est pas forcément immuable ; les lectures postérieures peuvent y apporter des ajustements ou même faire prendre conscience d'une fausse compréhension.

Comment peut-on parler d'Anguille et du livre anonyme – pour ne citer que ceux-là – ainsi que de leur discours respectif sans l'image de leur narrataire et (surtout) l'activité du lecteur ? L'une prise dans les mouvements incessants des vagues déterminées à l'engloutir et l'autre jeté et abandonné quelque part dans la nature, seule l'activité du lecteur peut donner une existence effective à leurs discours. Sans le travail du sujet lecteur, le discours de ces deux narrateurs ne serait que le produit d'une énonciation qui ne saurait être qu'incomplète et inaboutie, car sans réception. Le lecteur de Zamir est un actant dont la mission ne se situe pas uniquement en aval du processus énonciatif – lors de la réception. Il est aussi et surtout sollicité au cours de la production, et sa représentation est un élément actif de l'élaboration du discours du narrateur ; autant de fonctions portant chacune une métalepse, car impliquant un transfert d'actants et, par conséquent, un recadrage de leurs espaces respectifs.

Nous faisons appel à Genette pour décrire le lecteur des textes de Zamir comme « un personnage [...] dont la fonction dans le récit paraît si variable¹ » et qui est « un des éléments de la situation narrative² » – loin de ne s'identifier qu'au simple récepteur d'un produit énonciatif fini. Là est une observation qui insiste sur la place occupée par le destinataire du discours littéraire avant et durant sa production. De manière générale, le scripteur sait *a priori* à quel public son œuvre est destinée. Cependant, des exceptions peuvent être relevées comme le montre Hans Robert Jauss :

[...] il y a des œuvres qui n'ont encore de rapport avec aucun public défini lors de leur apparition, mais bouleversent si totalement l'horizon familier de l'attente que leur public ne peut se constituer que progressivement³.

¹ Genette G., 1972, *op. cit.*, p. 364.

² *Ibid.*

³ Jauss H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978, p. 61.

Cette définition (à l'avance) du public destinataire impose, par exemple, certains interdits langagiers, telle ou telle configuration des personnages, etc. Par exemple, ne sont pas soumis aux mêmes contraintes l'auteur d'un roman jeunesse et celui d'une œuvre destinée à un public d'adultes.

Prenant pour point de départ la réflexion de Maingueneau évoquée ci-dessus et qui parle du lecteur (d'un texte littéraire) comme de l'actant d'une instance de reproduction du discours, nous comptons montrer ici en quoi le lecteur des textes formant notre corpus joue un rôle de co-locuteur, par quels moyens le scripteur le charge d'une mission de co-énonciation, au-delà de l'activité habituelle de lecture, d'analyse et d'interprétation – jusqu'à lui conférer le statut de *second auteur*. Les discours d'Anguille et du livre anonyme étant écrits, la forme sous laquelle ils se présentent témoigne de la volonté (affichée) du scripteur de faire participer son allocutaire à un processus de réécriture. Dès le départ, un contrat s'établit entre le scripteur et le lecteur, faisant coopérer ce dernier tout au long du processus de lecture.

De ligne en ligne, de page en page et de chapitre en chapitre, le lecteur doit, en plus de son activité en tant que récepteur d'un texte censé avoir été produit à l'avance, ponctuer mentalement le texte afin d'élaborer le sens de celui-ci. *Anguille sous roche* et *Jouissance* sont faits chacun d'une seule et unique phrase. Les deux commençant par une majuscule (marquant le début de la phrase selon la définition usuelle), le premier s'achève sur un point d'exclamation, le second par un point d'interrogation. Entre ces deux extrémités, le seul signe de ponctuation est la virgule hormis le cas du discours rapporté au style direct (uniquement dans *Jouissance*), qui peut contenir par moments des majuscules et d'autres signes de ponctuation¹ et typographiques tels que les guillemets, l'une des marques distinguant le discours principal de celui des autres locuteurs. On peut citer à titre illustratif ce passage de *Jouissance* :

« mais ... bon Dieu ! C'est qui l'auteur ? », la femme lui répond d'une voix pleine, « personne ne le sait. C'est une énigme, ce livre. Peut-être qu'on devrait lancer un avis de recherche », mais les yeux dans les yeux, le jeune homme et la bibliothécaire m'ont déjà oublié, ils en sont à admettre que le moment est véritablement venu de se dire aurevoir, [...] (*J*, p. 71)

¹ Aspect analysé dans la section consacrée au discours direct.

Dans *Anguille sous roche*, il en est autrement. Le discours direct (nous y reviendrons) ne porte lui non plus d'autre signe de ponctuation que la virgule, comme le montre cet extrait :

quand ils seront au pied du badamier par exemple, en train de se confier leurs secrets, ces menteurs-là, ils diraient d'abord entre eux par ironie « *ah, la petite sait déjà conjuguer tous les verbes dans tous leurs temps et tous leurs modes, quelle nouvelle* », il y avait des espions partout, déjà à Mutsamudu les murs ont des oreilles, il suffisait d'un rien, d'un moindre battement d'ailes d'une mouche, pour en trouver une histoire complète, (ASR, p. 128-129)

Que ce soit durant la lecture de l'un ou de l'autre texte, on est soumis en permanence à une exigence qui ne relève pas du contrat classique auquel est habitué le lecteur. Se propose ici un pacte dont le principal terme repose sur l'achèvement du travail du scripteur par le lecteur qui peut sembler invité à rétablir une ponctuation dite normale – condition essentielle de la compréhension du discours. Cela laisse naturellement comprendre que d'un lecteur à un autre, cette ponctuation ne saurait être la même, et encore moins le sens dudit énoncé.

Nous avons réalisé une expérience portant sur un extrait tiré d'*Anguille sous roche* pour essayer d'évaluer les ressemblances et les divergences dans cet exercice de (re)ponctuation que Zamir propose à ses lecteurs. Le public ayant participé à cet exercice est composé de soixante-et-onze collégiens et étudiants de Mayotte¹, dont vingt étudiants de première année de lettres modernes et cinquante-et-un collégiens parmi lesquels vingt-cinq élèves de deux classes de quatrième et vingt-six d'une classe de troisième. D'une classe à l'autre, le niveau est plus ou moins hétérogène, sachant que le collège en question opte encore (pour diverses raisons) pour des classes de niveaux.

Voici l'extrait proposé pour cet exercice :

tout à coup, j'ai vu une silhouette semblable à celle d'un géant apparaître un peu plus loin, sur la route, elle suivait silencieusement la muraille qui séparait la plage de la route, elle s'approchait de chez nous, oh, nom d'une pipe, c'était Vorace, il s'approchait de notre maison, oui c'était bien lui, mais qu'est-ce que je voyais, il me regardait tout le temps, ou bien je me trompais, non, c'est certain, il ne regardait rien

¹ Respectivement du collège Ouvoimoja de Passamainty et du Centre Universitaire de Formation et de Recherche (Université de Mayotte depuis janvier 2024).

que moi, ensuite, il regardait devant, derrière, à gauche et à droite en s'approchant, qu'est-ce qu'il avait alors, à un moment donné il me semblait être un voleur qui guettait partout pour s'assurer qu'il pouvait attaquer là où il voulait, soudain, il s'était arrêté et me regardait furtivement, je tremblais lorsque je m'étais rendu compte que c'était bien Vorace qui me regardait, pour l'amour d'une anguille, qu'est-ce qu'il me voulait alors, je devais faire quelque chose non, mais quoi donc petite poule mouillée, (ASR, p. 105-106)

Il va de soi que nous avons dû trier pour retenir les copies présentant le moins de non-sens possible, c'est-à-dire dont les phrases (retravaillées, reponctuées) témoignaient d'un respect de la consigne et, donc, étaient assez lisibles (compréhensibles) pour nous permettre d'en effectuer une analyse. C'est ainsi qu'il nous est resté quarante-huit copies « acceptables » (tous niveaux confondus) parmi lesquelles :

- (a) dix-huit présentant un texte à quinze phrases ;
- (b) quinze présentant un texte à dix phrases ;
- (c) onze présentant un texte à quatorze phrases ;
- (d) trois présentant un texte à dix-sept phrases ;
- (e) une présentant un texte à dix-neuf phrases.

Notre attention a été particulièrement attirée par la diversité de ponctuations – au sein de chacune des sous-classes identifiées ci-dessus – dans la partie allant de « tout à coup » jusqu'à « en s'approchant ». Par exemple, dans la catégorie (b), nous avons eu :

- six copies portant sept phrases ;
- quatre copies portant cinq phrases ;
- trois copies portant huit phrases ;
- une copie portant neuf phrases ;
- une autre portant dix phrases.

Cette hétérogénéité dans la ponctuation de cette partie du texte implique naturellement des différences dans sa lecture et, logiquement, dans sa compréhension et (surtout) dans son interprétation stylistique. Voici quelques cas illustratifs :

- (a) Tout à coup, j'ai vu une silhouette semblable à celle d'un géant apparaître un peu plus loin sur la route. Elle suivait silencieusement la muraille qui séparait la plage de la route. Elle s'approchait de chez nous. Oh ! Nom d'une pipe ! C'était Vorace ! Il s'approchait de notre maison. Oui c'était bien lui ; mais qu'est-ce que je voyais ? Il me regardait tout le temps. Ou bien, je me trompais ? Non, c'est certain. Il ne regardait rien que moi. Ensuite, il regardait devant, derrière, à gauche et à droite en s'approchant.
- (b) Tout à coup j'ai vu une silhouette semblable à celle d'un géant apparaître un peu plus loin, sur la route ; elle suivait silencieusement la muraille qui séparait la plage de la route. Elle s'approchait de chez nous. Oh ! Nom d'une pipe ! C'était Vorace. Il s'approchait de notre maison. Oui c'était bien lui, mais qu'est-ce que je voyais ? Il me regardait tout le temps, ou bien je me trompais, non ? C'est certain. Il ne regardait rien que moi. Ensuite, il regardait devant, derrière, à gauche et à droite en s'approchant.
- (c) Tout à coup, j'ai vu une silhouette semblable à celle d'un géant apparaître un peu plus loin. Sur la route, elle suivait silencieusement la muraille qui séparait la plage de la route. Elle s'approchait de chez nous. Oh ! Nom d'une pipe ! C'était Vorace. Il s'approchait de notre maison. Oui c'était bien lui, mais qu'est-ce que je voyais ? Il me regardait tout le temps, ou bien je me trompais. Non, c'est certain. Il ne regardait rien que moi. Ensuite, il regardait devant, derrière, à gauche et à droite en s'approchant.

Nous constatons que de « Tout à coup » à « de la route », la diversité de ponctuations a conduit à une première différence qui est celle du nombre de phrases : deux phrases en (a) et (c) et une phrase en (b). Dans ce dernier cas, l'apparition de la silhouette et ses mouvements sont deux faits narrés dans la même phrase, chacun contenu dans une proposition juxtaposée. Il s'agit là d'une disposition qui, par son rythme binaire, ne laisse pas d'écart entre les deux faits et témoigne ainsi d'un lien (quoiqu'implicite) entre eux. Les énoncés (a) et (c) présentent, quant à eux, l'apparition de la silhouette et les mouvements de celle-ci comme deux actions distinctes, séparées qu'elles sont par la ponctuation forte qui marque le passage de la narration de l'une à celle de l'autre. L'indication spatiale « sur la route » est rattachée à l'apparition de la silhouette en (a), tandis qu'elle se comporte en (c) comme complément circonstanciel de lieu du verbe *suivre* qui porte l'action de la seconde phrase. Le groupe prépositionnel « sur la route »

est complément de lieu du verbe *apparaître* en (b), bien que séparé (par une virgule) d'une première indication spatiale (« un peu plus loin ») qui, sous l'effet de la ponctuation, se lirait comme un élément distinct de « sur la route » ; ce qui n'est pas le cas en (a) où les deux éléments restent associés et constitutifs du même syntagme à valeur spatiale.

Une telle diversité de lectures est aussi valable pour la partie « Il me regardait [...] que moi » : quatre phrases en (a), deux phrases en (b) et trois phrases en (c) pour exprimer les pensées d'Anguille à l'approche de Vorace. L'héroïne se décrit comme étant tiraillée entre deux pensées s'agissant de l'objet du regard de Vorace : tantôt elle manifeste la certitude d'avoir l'attention de celui qui fait battre son cœur dans le secret, tantôt c'est un doute qu'elle exprime. Néanmoins, cette situation reste différemment représentée d'une version à l'autre. Dans la première, l'idée d'être l'objet du regard de Vorace est davantage mise en valeur qu'ailleurs, étant donné qu'elle est contenue dans deux phrases indépendantes (« Il me regardait tout le temps. » ; « Il ne regardait rien que moi. »), alors que dans la deuxième version elle est portée par deux propositions juxtaposées, dont la première est associée à l'expression du doute et la seconde s'appuie sur une autre juxtaposée jouant le rôle de modalisateur de certitude (« C'est certain, il ne regardait rien que moi. »). Dans la dernière version, la certitude d'Anguille ainsi que son doute sont d'abord exprimés dans la même phrase constituée de deux propositions juxtaposées (« Il me regardait tout le temps, ou bien je me trompais. ») et où, sous l'effet de la ponctuation finale et de la position de la proposition exprimant le doute, l'idée d'être l'objet du regard de Vorace est présentée comme une pensée n'ayant traversé qu'un instant l'esprit d'Anguille avant d'être rapidement balayée, absorbée par une autre pensée probablement plus consistante.

Quant à la partie « ou bien [...] certain », elle se lit également différemment d'une version à l'autre. Ce qui est en (b) l'équivalent de la locution *n'est-ce pas* dans le deuxième énoncé (« [...], non ? ») et qui suit l'assertion « je me trompais » se comporte en (a) et (c), respectivement, comme la réponse à l'interrogation totale contenue dans la phrase précédente et comme le début de la réfutation d'une affirmation déjà faite. Que ce soit dans la première ou dans la troisième version, l'adverbe *non* apparaît dans une phrase qui, s'excluant de la narration du système temporel de laquelle elle se démarque (« c'est certain »), relève de l'énonciation et se lit comme le marqueur d'une certitude qui ne se révèle qu'au moment de l'énonciation, donc comme la prise de conscience d'une réalité qui était jusque-là niée ou tout simplement mise en doute. Dans la deuxième version, la même phrase (cette fois-ci sans l'adverbe *non*) porte les caractéristiques d'un discours direct libre rapportant, avec fidélité et en se libérant des

contraintes formelles du discours direct canonique, certaines des pensées d'Anguille regardant Vorace s'approcher d'elle.

Nous venons de voir que la conception que Zamir se fait du lecteur de ses textes est loin d'être en parfait accord avec l'image traditionnelle de récepteur, de "consommateur", du discours produit par le narrateur. Les résultats de l'exercice de ponctuation que nous venons de présenter témoignent du travail de co-énonciation que le lecteur se voit confier ; travail qui porte sur un texte non achevé, qui lui a été destiné et qu'il doit retravailler afin de pouvoir en constituer le sens.

IV.2. Un lecteur narrateur

Le passage du lecteur dans le récit du narrateur est rendu possible par une diversité de procédés chargés de gommer la délimitation de diverses situations d'énonciation. Ce passage, aussi transgressif qu'il puisse paraître, est lié à une étape précise du processus énonciatif, à savoir la réception (lecture et interprétation) d'un récit (de fiction notamment) dont l'action s'est déroulée dans un espace-temps différent de celui où se tient l'activité du lecteur. Or, dans *Jouissance*, le lecteur apparaît dans le discours du narrateur, non pas en tant qu'actant récepteur d'un discours préalablement produit et où il pourrait se faire introduire par quelque moyen que ce soit, mais en tant que personnage du récit qu'il est en train de lire. Se trouve là, selon notre compréhension, la métalepse la plus hardie qu'on puisse relever dans notre corpus.

Ce récit qui a le lecteur comme personnage porte sur des faits qui se déroulent en marge de l'action des personnages du monde fictif et qui sont mis en discours selon une narration simultanée faisant coïncider le temps du récit (T_r) avec le temps de l'histoire (T_h). Le lecteur voit alors son statut se redéfinir, et de la manière la plus troublante qui soit, d'autant plus qu'il passe ainsi du statut de lecteur d'une fiction, dont l'action est assurée par des personnages résultant de la pure invention du romancier, à celui de lecteur de son propre récit – lequel récit porte sur ses gestes et réactions dans son contact avec le discours du narrateur. C'est par ce type de récit que s'ouvre le processus énonciatif liant le narrateur au lecteur :

Vous voilà qui, de vos grands yeux affamés, commencez à me lécher après m'avoir ouvert d'un geste impérieux, moi qui sur l'espace pur de ces pages demeure perché,

épuisant toutes les tempêtes de plaisirs inépuisables, mordant sur la moindre souveraineté de grain de papier, (*J, op. cit.*)

Cet incipit provoque un brusque décrochage subi par le lecteur qui assiste au remplacement de l'univers fictif – dont il comptait commencer la découverte – par le monde réel où il se situe. C'est une métalepse dont l'effet est un entremêlement de deux univers différents, l'un (la réalité) se trouvant incorporé à l'autre (la fiction) et se comportant comme un récit inséré dans le récit initial. Cette reconfiguration des rapports du lecteur avec le récit du narrateur s'observe également ailleurs, avec une variation de contenu. Dans l'incipit que nous venons de citer, l'accent est mis sur l'action du personnage (le lecteur) qu'est la réception effective du discours, alors qu'à d'autres moments, ce sont ses pensées qui sont évoquées :

nom d'un verbe précocement éjaculé, regardez-moi cette tête que vous faites, ce regard qui piaffe d'impatience et qui dit, « mais bon Dieu, qu'est-ce que ce livre me raconte comme salades au juste, qu'il accouche enfin ou qu'il me laisse tranquille », [...] oui, retenez bien ceci, il ne faut point se lancer trop légèrement, si vous aimez votre pauvre petite vie de lecteur satisfait de lui-même et de tout ce qu'il a lu jusqu'ici, arrêtez votre lecture dès maintenant, inutile de vous crever les yeux, oui, vous feriez mieux de mettre d'emblée fin à ce déshabillage insolent, et de garder vos distances, faites-moi la charité de m'écouter, (*Ibid.*, p. 16-17)

Le lecteur est ainsi renvoyé à ses propres pensées, à sa propre réaction face au discours du narrateur peu de temps après son ouverture. D'emblée, on pourrait dire que cela repose sur une pure supposition de la part du narrateur qui se permet, d'ailleurs, d'imaginer un monologue que devrait tenir le lecteur (« mais bon Dieu, [...] tranquille »). Mais très rapidement, on se rend compte que la réaction dont il est question est susceptible d'être celle de tout lecteur désireux d'entamer la lecture de l'intrigue à proprement parler mais qui se trouve en face d'un long tête-à-tête avec le narrateur. Au cours de ce tête-à-tête qui l'interpelle sur ses intentions et attentes en tant que récepteur, le lecteur est invité à faire table rase de ses propres habitudes avant de poursuivre son activité qui le maintiendra en contact avec le narrateur tout au long du processus énonciatif. Disons plutôt que ces réactions potentielles ne correspondent pas nécessairement à celles de tout lecteur de *Jouissance*, mais qu'elles disent quelque chose de sa poétique : parlant du lecteur et de la lecture, elles énoncent en fait une “rhétorique de la lecture”

(répondant à la question implicite : comment ce récit doit-il être lu ?) et formulent donc indirectement une sorte d'art poétique.

Le discours du livre anonyme ne se contente pas de la seule invitation du lecteur à pratiquer l'introspection ; ce qui n'attirerait pas notre attention en tant que fait métaleptique. Avec insistance, il pousse le lecteur, par la suite, à réagir, à répondre à des questions précises qu'il pose :

[...] je repose donc avec entêtement ma question sans plus gaspiller de ma précieuse encre écumeuse, et j'ose espérer une réponse de votre part, précocement allez-vous comme mes possesseurs antérieurs tout faire partir en couilles, insulter mon intelligence et offenser ma réputation, sans chercher à aller jusqu'au bout pour me comprendre, car vous n'avez rien lu encore, je suis un verbe en gerbe de bave et d'écume, [...] (*Ibid.*, p. 17)

Ces propos – portant, entre autres éléments, un jeu entre l'écriture (« encre ») et l'oralité (« verbe », « bave ») – prouvent l'intention (a) de faire éclater les frontières délimitant l'univers du narrateur et celui du lecteur et (b) d'abolir la distance qui, logiquement, sépare le moment de la production de l'énoncé littéraire et celui de sa réception pour n'en faire qu'un seul, à l'image de toute situation d'énonciation où l'émetteur et le récepteur partagent le même cadre spatio-temporel et où la parole circule de telle manière que chaque actant est tour à tour locuteur et destinataire. Ne se contentant pas de son statut de narrateur, le livre anonyme manifeste, dès le début de son discours, son désir de devenir lecteur du récit qu'il invite son lecteur à faire :

à vrai dire, j'aimerais, moi aussi, m'enfourner à ma guise dans votre cœur comme dans une vieille armoire abandonnée, y fouiller à loisir, fourgonner, encore et toujours, jusqu'à déverser et à mettre sens dessus dessous tout ce qui se trouve dedans, vous déshabiller l'esprit, vous violer en somme, sur-le-champ, matin et soir, jusqu'à vous faire éjaculer précocement vos cachotteries endormies, c'est ça, jusqu'à vous faire vomir tous les secrets engouffrés dans le ventre de la vieille armoire que vous êtes, [...] (*Ibid.*, p. 15)

On lit une référence métaphorique à la place de l'écriture (littéraire) dans la vie de l'être humain, sa capacité à y faire irruption pour mettre en lumière le trésor amassé durant l'expérience de la vie et qui est fait de secrets, d'une certaine perception personnelle du monde,

etc. Ce passage se reçoit comme un écho du « gros meuble à tiroirs encombrés de bilans [...] de procès [et] de romances » de Charles Baudelaire¹. C'est donc une invitation à un récit de l'intime présenté ici comme moyen de percer le mystère de la vie intérieure, de libérer l'humain du poids du secret et des douleurs qu'il porte en lui. Le narrateur de *Jouissance* se désigne alors comme un témoin, futur destinataire du récit que son lecteur fera de sa propre vie :

oui, j'aimerais, en définitive, depuis mes pages solaires, **écouter** d'un demi-verbe vos cris nocturnes, assister au déchaînement et au crépitement de gouttelettes dans vos yeux, avant même qu'elles commencent à perler, à ruisseler, ou à défigurer vos joues de poupée, (*Ibid.*)

C'est ainsi qu'à la fin de son récit :

- (a) Il renouvelle, sur un ton menaçant (« avant que je le fasse à votre place » *Ibid.*, p. 234) le vœu de voir son lecteur prendre le relai de la narration :

voulez-vous continuer l'aventure, en accouchant vous-même, ci-après, de votre plein gré, vos cons de secrets, et enrichir de votre propre vie ma chair, ici même, sans euphémisme, ni circonlocution, [...] voulez-vous avouer quelques-uns de vos absurdes secrets, comme un grand, ou une grande, afin d'épuiser, sans trêve, les plaisirs intarissables de votre vie grotesque, et d'ensevelir dans ma veine la dépouille mortelle de la mort ? (*Ibid.*)

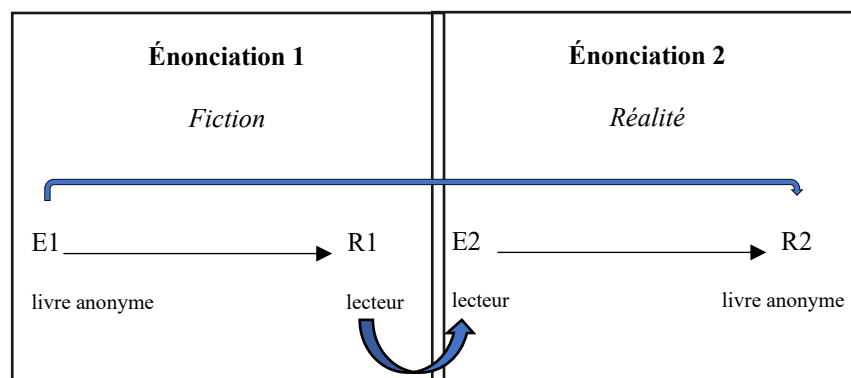
- (b) Il laisse treize pages vierges en guise de support pour permettre au lecteur de débiter son récit ; treize pages non numérotées pour signifier la fin du récit du livre anonyme.

Le type de lecteur que cherche à devenir le livre anonyme est celui d'un récit de l'intime, d'une confession, d'un récit de soi auquel devra le lier un pacte particulier imposant, entre autres principes, un esprit de sincérité au narrateur – quoiqu'un défaut de mémoire puisse se manifester et altérer plus ou moins le contrat liant tacitement l'auteur à son lecteur. Il s'agit là d'un basculement et d'un transfert (d'un autre niveau) que provoque le narrateur de *Jouissance*

¹ Baudelaire C., « LXXVI – Spleen », *Les Fleurs du mal*, 1857.

et qui mènent d'une situation d'énonciation marquée par la narration d'une fiction (narration prise en charge par un être fictif et mettant en scène des personnages fictifs) à une autre situation d'énonciation d'où est censé émerger un récit factuel – celui de la vie du récepteur du récit de fiction qui vient de s'achever.

De narrateur d'un récit de fiction, le livre anonyme s'institue futur lecteur du récit d'une vie réelle, exprimant ainsi le désir de faire s'entrecroiser deux univers foncièrement différents (fiction et réalité) dans un transfert de statuts et de fonctions qu'on peut représenter de la manière suivante :



IV.3. De personnages à lecteurs

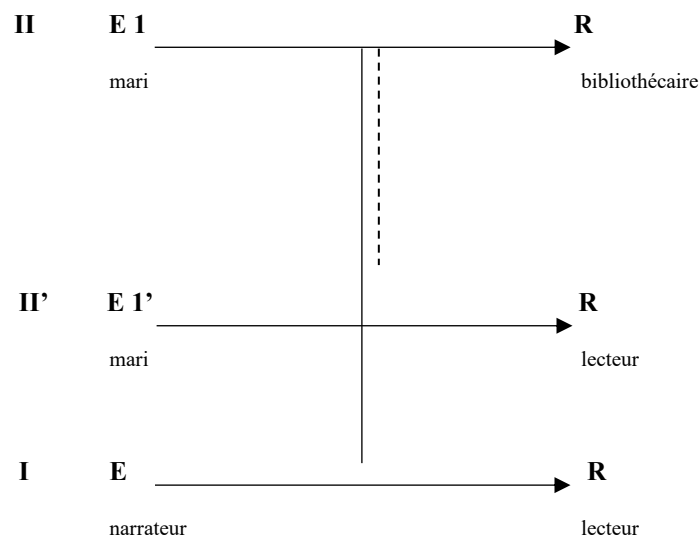
Il s'agit d'une métalepse qui provoque un entremêlement des niveaux I et II de la structure actantielle. Elle s'opère dans deux transferts de type vertical :

- (a) Un premier qui permet la conversion d'un composant de la diégèse en un actant de l'énonciation textuelle et en personnage-locuteur dans un récit relevant du niveau intradiégétique ;
- (b) Un second qui permet d'aligner le lecteur et deux personnages du récit intradiégétique.

Le poste de récepteur se trouve alors occupé en même temps par des composants issus de trois niveaux différents. Le premier cas est relevé dans ce passage où un personnage de *Jouissance* (le mari de la bibliothécaire) s'adresse à sa femme après avoir appris (par le livre anonyme dont il a commencé la lecture) son infidélité :

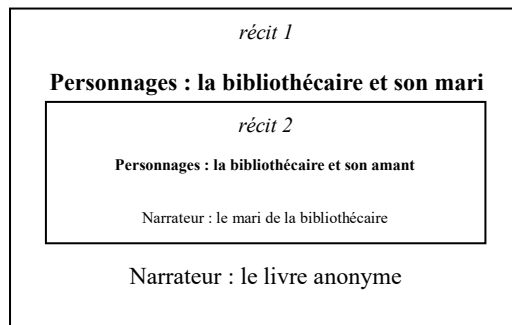
« [...] Des preuves ? J'en ai outrancièrement les oreilles cornées. Vous voulez donc des preuves, madame ? Je vous fais grâce d'un long discours et vais vous les chercher de ce pas », toutes affaires cessantes il me récupère au salon, [...] il commence chemin retour à feuilleter mes couilles, [...] quelques minutes plus tard, il exclame, « enfin ! Voici le passage diabolique. Tenez, là, on est dans votre maudite bibliothèque, un soir [...] Là c'est vous-même qui lancez des cris de bête sauvage en réponse aux chuchotements pervers de votre amant : “allez donc ! Prenez-moi tout entière, mon petit chat, ne vous arrêtez pas, mon petit chat !” [...] Quelle autre femme serait capable de dire des mots dans ce goût-là en plein acte ... “Prenez-moi tout entière”, c'est une parole que je croyais intimement nôtre. [...] » (*Ibid.*, p. 89-92)

Ce passage donne des détails qu'ignorait jusque-là le lecteur. En effet, le récit des ébats de la bibliothécaire et de son jeune amant ne s'attardait que sur leur aspect purement physique : les faits et gestes des personnages. À ce moment du récit, le lecteur découvre pour la première fois le contenu des échanges entre les deux personnages, leur discours, du moins les propos de la femme que son mari lui fait écouter et que lit pour la première fois le lecteur ; ce qui conduit à la reconfiguration suivante :



Il s'agit plus précisément d'un discours de troisième niveau, un discours rapporté dont le discours citant est, lui aussi, un discours rapporté : « [...] “allez donc ! Prenez-moi tout entière, mon petit chat, ne vous arrêtez pas, mon petit chat !” ». Cette situation implique l'éclatement des frontières entre le niveau extradiégétique (où se situe le lecteur) et le niveau

intradiégétique (où se passe la discussion entre la bibliothécaire et son mari). Le récit où la bibliothécaire et son amant agissent en tant que personnages et locuteurs – et qui est raconté au lecteur par la voix du mari de la bibliothécaire – se présente comme un enchâssement de type intradiégétique, un récit encadré par le précédent. La figure suivante essaie de schématiser l'imbrication de ces récits :



Ces niveaux se trouvent mêlés l'un à l'autre à travers un déplacement d'actants, dont la bibliothécaire qui, de sa position de personnage du récit premier, se voit confier deux autres rôles : celui de personnage d'un récit encadré par le récit premier et celui de réceptrice du discours tenu par un autre personnage (son amant) de ce récit encadré. Ces passages de frontières s'accompagnent de mutations répétées du système temporel dans le discours du narrateur ; variation qui fait passer – de la manière la plus brusque et la plus déconcertante qui soit – d'une narration au présent à une autre au passé, et inversement :

[...] depuis que je parcourais le monde humain, je ne les voyais se réunir qu'à table, le soir, mais toujours silencieux, la femme préparait d'un coup de zeste de quoi mettre sous la dent de chacun, mais ne parlait qu'à sa fille, qui ne répondait point, puis s'abandonnait inéluctablement dans les bras de Morphée, ronflait inévitablement à tout casser, le corps échevelé dans son lit, comme une ouvrière vouée à une vie de galérien, surgit alors ce matin où j'entends la femme et le mari se livrer à une virulente algarade dans leur chambre, c'est un dimanche [...] personne n'était sorti de sa chambre depuis que, sur les collines et les cimes, l'astre du jour avait pointé son nez, [...] les enfants d'alentour couraient [...] quand sur le coup de dix heures s'ajoutent donc intempestivement des vociférations du couple, depuis le salon où comme d'habitude je suis abandonné, j'entends le mari, [...] (*Ibid.*, p. 85-86)

Le choix de faire alterner deux systèmes temporels – dont le présent qui sert à actualiser des faits révolus – pour la narration du même événement peut se comprendre comme l’expression de l’intention (a) de rapprocher le monde réel où se situe le lecteur et le monde fictif en rétrécissant, voire en supprimant, la distance qui les sépare et (b) par conséquent de provoquer « chez le lecteur l’illusion que [les] événements [narrés au présent] se déroulent sous ses yeux¹ ». Le sentiment d’étrangeté qui naît de la lecture de cet extrait et qui est provoqué par l’alternance brusque de ces deux systèmes temporels est la preuve d’une narration transgressive et mettant à mal le principe de séparation de l’univers fictif occupé par les personnages et le monde réel occupé par le lecteur, qui se trouvent mêlés, incorporés l’un à l’autre.

Un autre cas de métalepse de personnage s’identifie au moment où la mère de Plume (dans *Jouissance*)

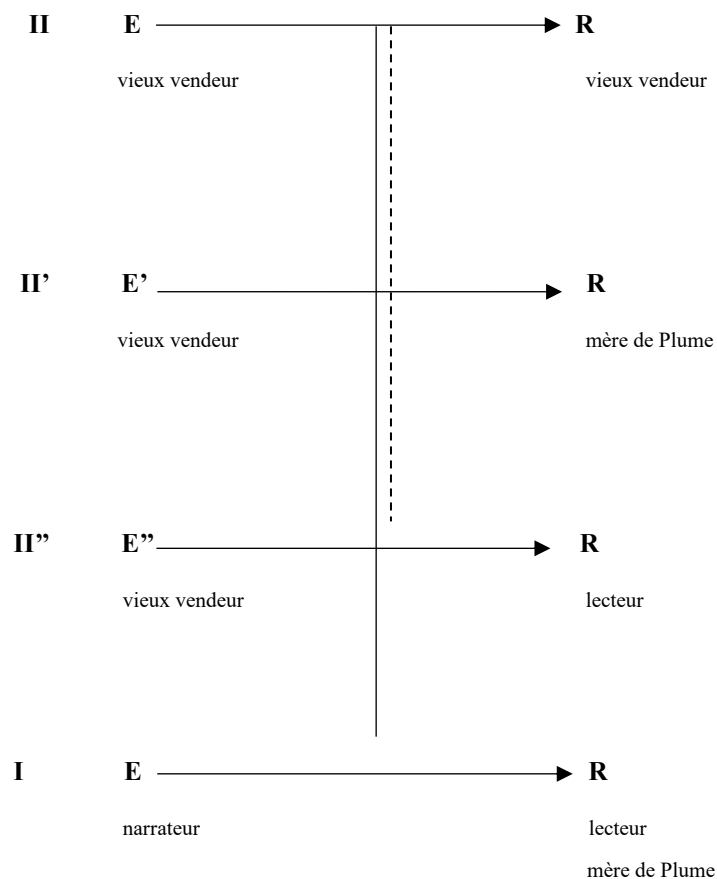
tombe sur une partie **que je vous ai jusqu’à maintenant cachée**, et où je peins les tourments du vieux vendeur qui, après m’avoir emporté avec lui dans sa sacoche, ne cesse de grommeler des injures entre ses dents, en pensant au mari de la bibliothécaire, « ce connard n’a même pas voulu me recevoir ! N’ai-je pas au moins le droit de voir ma petite-fille ? Bougre de merde ! », ses yeux sont striés de regrets, « qu’est-ce qui m’a pris d’avoir accepté tout cela ? », il déambule en poursuivant son obscur monologue, il souffle, comme pour apaiser son cœur et réchauffer un sang glacé, enfoui dans les entrailles de sa sacoche, je l’entends et me demande s’il n’a pas une araignée au plafond, comment cette pauvre enfant muette pourrait être sa petite-fille, tout au long de sa route, il écume d’autres poubelles, qui le toisent, et se dévoile sans fin par ses propos, souvent tristes et amers [...] (*Ibid.*, p. 133)

Dans ce passage, le narrateur manifeste son désir d’assimiler le lecteur à un personnage, de leur faire assurer le même rôle qui est de lire (au même moment) le discours² d’un autre personnage (le vieux vendeur). Il est clair que la coïncidence entre la réception (du discours du vieux vendeur) par le lecteur et celle de la mère de Plume manifeste le choix fait par le narrateur de brouiller les frontières au sein de l’énonciation narrative – qui porte aussi bien le discours du narrateur que les échanges entre les personnages eux-mêmes. Il s’agit de deux réalités

¹ Vuillaume M., *Grammaire temporelle du récit*, Minit, Paris, 1990, cité par Daunay B., 2017, *op. cit.*

² Initialement un monologue.

énonciatives situées respectivement aux niveaux I et II de la structure actantielle qui se reconfigure de la manière suivante :



Le brouillage de la démarcation de ces deux niveaux est facilité par l'adoption du présent comme temps de narration ; temps qui donne l'illusion d'une simultanéité entre trois dimensions temporelles : le déroulement des faits, leur narration et la réception de leur narration. On peut se permettre de croire que si les mêmes faits avaient été narrés au moyen d'un temps du passé, le lecteur ne serait pas pris par le même sentiment d'étrangeté (du moins son degré) vu l'effet d'éloignement qu'aurait produit le recours à un système temporel fidèle au caractère révolu des faits narrés.

V. Dédoublement

Nous retenons la définition du *Larousse* et du *Cnrtl* pour point de départ de l'analyse que nous comptons mener ici autour de la question du dédoublement. Pour le premier, c'est « [l'] action de dédoubler, de se dédoubler, de partager ou d'être partagé en deux ; résultat de ce partage¹ ». Pour le second, il s'agit du « fait de se diviser en deux [ou] d'être divisé en deux² ». Dans l'une comme dans l'autre définition, nous remarquons que le dédoublement peut, selon le cas, être le résultat (parlant d'un être humain) d'une initiative personnelle ou d'autrui qui vise – quelle que puisse être l'origine de cette initiative – à (se) faire apparaître (dans) une double personnalité. Intervient inéluctablement l'aspect psychologique du sujet ; aspect qui s'explique en termes de « variété d'état second hystérique où le rétrécissement du champ de la conscience permettrait l'apparition alternante de deux “personnalités” distinctes³ » ou de « trouble de l'unité de la conscience de soi, caractérisé par l'apparition en alternance d'une personnalité première et d'une ou de plusieurs personnalités secondaires chez un même sujet⁴ ».

L'aperçu terminologique qui vient d'être donné nous permet de saisir l'enjeu que prend le dédoublement dans notre analyse, étant donné que, non seulement il révèle un état psychique particulier du sujet parlant dont nous étudions le discours, mais il conduit aussi à s'interroger sur les impacts de sa présence sur l'aspect de l'énonciation – des impacts que nous nous devons de mettre en évidence. Révélateur de perturbations chez le locuteur dont la personnalité s'observe et se comprend désormais comme étant constituée (et exprimée) par deux entités opposées, le dédoublement implique un nouveau comportement (vis-à-vis du texte) chez un lecteur confronté à la tâche de distinguer les deux personnalités (voire plus) du même sujet alternant les unes avec les autres dans son discours. Ce fait apparaît notamment dans *Dérangé que je suis* et *Anguille sous roche*.

Dans le premier roman, c'est lors du tête-à-tête entre le héros et sa patronne que Dérangé se trouve pris dans une dissociation du corps et de l'esprit ; le corps de Dérangé étant attiré par la patronne et son esprit résistant à cette tentation⁵. Un conflit s'installe alors entre un *je*

¹ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9doublement/22557>.

² <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9doublement>.

³ Thinès-Lemp, 1975, cité par le *Cnrtl*, *ibid*.

⁴ *Le Larousse*, *ibid*.

⁵ Cf. Ethos du locuteur.

incarnant la vertu et un *il* impuissant face à la tentation, et le narrateur rend compte de ce conflit au lecteur ; ce qui n'est pas le cas – nous allons le voir – dans *Anguille sous roche*. Voici un des extraits rapportant la double lutte à laquelle fait face Dérangé :

Je voulais retenir mon insolente matraque par **ma** main pour éviter un scandale, mais **j'**avais honte de le faire, devant une femme surtout. **J'**ai donc laissé le petit serpent se déchaîner un moment. **Je** résistais en contractant les mâchoires et en tremblant comme si **j'**avais froid. Mais lui, ce n'était pas son affaire. Rien ne pouvait l'arrêter. C'était parti comme un animal sauvage ! Il était au pinacle et n'avait rien dans son petit crâne que l'idée de se faire baster. (*DQJS*, p. 53)

Ce dédoublement momentané de la personne du narrateur semble traduire son indécision face aux avances de sa patronne, le trouble qui définit son état et qui est dû aussi bien à la très grande surprise qu'il éprouve¹ qu'au fait de ne pas savoir quelle réponse y donner, quelle attitude adopter. La dislocation de son être en deux entités² est la preuve incontestable d'une intense hésitation, d'un vacillement de ses pensées entre satisfaire les envies de sa patronne et résister à ses avances, entre deux choix dont le premier semble occuper le plus de place mais qui sera écarté au bout d'efforts presque surhumains. Le dédoublement apparaît alors ici comme le moyen de dissimulation d'une certaine faiblesse que le sujet a du mal à assumer.

En mettant la tentation sur le seul compte de son corps, Dérangé cherche à faire passer le désir de répondre favorablement aux avances de sa patronne pour quelque chose de spontané, de naturel et (surtout) d'incontrôlable. Pour lui, tout est la faute de cette « furieuse bête indomptable » (*Ibid.*) qui ne parvient pas à se comporter dignement en la présence de cette « huitième merveille du monde » (*Ibid.*, p. 68) et qui a fini par vomir « son lait concentré » (*Ibid.*, p. 161). C'est de là qu'apparaît plus clairement que Dérangé a recours au dédoublement pour esquiver les responsabilités qui ne sont que siennes. Il se décrit comme victime du comportement inapproprié de son corps – comportement décrit au moyen de la métaphore dépréciative de la vomissure et assimilé à de l'abjection :

¹ Il ne s'attendait pas du tout à ce qu'une telle femme s'intéresse à lui.

² L'une tentée par le péché de la chair et l'autre incarnant la bonne conduite, la vertu.

C'était parti comme un coup de revolver, lorsque cette ensorceleuse avait fourré sa langue dans mon oreille. Voilà que j'étais dévirginisé bêtement. Quelle bassesse ! La vomissure avait mouillé mon pantalon presque tout entier. (*Ibid.*)

Dans *Anguille sous roche*, la narratrice se livre à plusieurs reprises à de brefs discours destinés à elle-même, dans des (auto)interpellations trop répétitives pour ne pas attirer l'attention du lecteur, pour en négliger l'analyse.

Tel qu'il a été présenté précédemment, le dédoublement témoigne d'un dérèglement, d'un état psychologique anormal souvent dû à la peur, à l'inquiétude ressentie face à quelque chose d'inévitable qui met à l'épreuve la tranquillité du sujet – comme la mort, l'impuissance de l'humain face à la force du temps, etc. En lutte contre les vagues, Anguille ne pense à la mort que comme à quelque chose dont ne la séparent que quelques instants. Le dédoublement auquel elle a recours dans son discours constitue l'un des signes de son état de total désarroi face à la mort en tant qu'événement qui marquera moins la fin de ses rêves de jeune fille qui avait vu dans son aventure (pour rejoindre Mayotte) la porte ouverte à sa liberté que l'interruption du processus énonciatif dont elle compte léguer le résultat. Le corpus des séquences exprimant le dédoublement de la narratrice est ainsi constitué :

- (1) il faut parler juste Anguille, revenons plutôt à Mjihari pour comprendre ce qui m'est arrivé, (p. 14)
- (2) ne bavarde pas trop Anguille, merde, il ne te reste pas beaucoup de temps, peux-tu cesser enfin de tourner autour du pot, espèce de nigaude, (p. 19)
- (3) [...] mais ne traînons pas comme ça, ah, je ne veux pas tomber dans mon dernier sommeil sans avoir su comment je suis arrivée à ce désastre, putain, continuons alors et ne bavarde pas trop Anguille, espèce de bidon vide il ne faut jamais avoir l'air godiche quand on périt, (p. 25)
- (4) Anguille tu perds du temps alors qu'il ne te reste que quelques minutes, ou peut-être quelques secondes, qui sait, ah, je fais toujours le diable à quatre, qu'est-ce qui me prend au juste, on était où déjà, oh, pour l'amour d'une anguille, pouvez-vous me rappeler, merde, (p. 47)

- (5) eh, Anguille, tu déconnes là, pourquoi tous ces détails inutiles, surtout que tu périss, merde, bon, j'arrête les conneries, il faut vite avancer non, à chaque fou sa marotte n'est-ce pas, (p. 69)
- (6) eh, Anguille, n'as-tu pas une araignée au plafond, dis sérieusement, à quoi bon jacasser comme ça, alors que tu as intérêt à en finir à toute vitesse avec tout ce que tu vois, ou tout ce que tu te rappelles, n'importe, allons-y donc, ne donne surtout pas trop de détails sur des futilités, d'accord, revenons à Mjihari alors, (p. 75-76)
- (7) donc chacun utilisera son mot comme il utilise son corps dans ce bazar-là qu'on appelle monde, c'est tout, c'est exactement ce que je fais *hic et nunc*, ah, et là je vais où déjà, eh Anguille, tout ça c'est à cause de ce pauvre professeur de français qui nous bourrait le crâne avec ses histoires d'instauration de règles et d'usages pour la langue française, menteur qu'il était aussi, celui-là, pourtant j'avais bien suivi mes deux images, et j'en avais vu d'autres, ceci prouve que je perds trop d'énergie, je perds donc le fil de mes souvenirs, mais j'ai toujours mes deux captures à la main, (p. 88)
- (8) [...] quand je me rappelle qu'il y a des gens qui n'arrivent à réfléchir qu'avec une paire de fesses et à déféquer qu'avec une paire de lèvres, j'ai envie de rire aux larmes, mais je n'ai pas le temps de le faire maintenant [ainsi ?], voilà, regarde-moi ça, d'où vient ce mot-là, je ne vais quand même pas parler comme cet ivrogne qui s'appelait Voilà et que nous verrons plus tard, essaie d'être sérieuse Anguille, voyons, (p. 109)
- (9) euh, mais non, je dis quoi là, comment je le sais que personne n'était au courant, pauvre Anguille, comment peux-tu savoir que personne ne le savait, voyons donc la suite avant de baratiner comme Voilà, dame, Crotale m'espionnait beaucoup et je ne le savais pas, (p. 156)
- (10) vous m'entendez comment je parle, au lieu de dire jusqu'à la fin de ce spectacle j'ai dit encore à la fin du monde, comme s'il avait vraiment une fin, ce monde qui est en train d'attendre que la comédie finisse pour demeurer toujours, arrête donc de péter les plombs Anguille, (p. 200-201)

(11) mais qu'est-ce que je dis là, eh, Anguille, ça fait un bon moment tu n'as pas pris ton verre, qu'est-ce qui te prend alors, tu n'es quand même pas toquée, qu'est-ce qu'il y a, oublies-tu où tu es, tu es foutue ma chère Anguille, tu récoltes ce que tu as semé, tu mérites de mourir comme une vraie anguille, [...] tu verras ce qui va suivre tout à l'heure, finiras-tu maintenant de baratiner, hein, espèce de bidon vide, il te reste juste quelques secondes, et toi tu ne fais que fanfaronner parce que tu es en vie, quel culot, ce n'est rien la vie, tu le sais très bien, sois ce que tu as toujours été pour crever comme il faut, pardi, alors puisque je sens le sapin pourquoi ne me dépêcherais-je pas, (p. 312-313)

(12) eh, mon Dieu, je suis où là, c'est quoi ça, donc, ça veut dire qu'il est temps que j'entre en coulisses ou quoi, c'est mon tour non, je sais que c'est fini, oui, même si vous ne me le dites pas, c'est fini pour toi Anguille, grosse bête, il n'y a pas à chercher midi à quatorze heures, ça y est, c'est ainsi que trépassé chaque anguille, (p. 318)

Le dédoublement s'exprime, dans tous ces passages, par le tête-à-tête entre deux personnalités de la narratrice : la première jouant le rôle de locutrice dont la présence est marquée par les indices de la première personne *je*, *moi*, *mon/ma*, et *me*, et la seconde le rôle d'allocutaire dont la présence est marquée par l'apostrophe « Anguille » appuyée par les marques de la deuxième personne *tu*, *toi* et *te* et le recours à la modalité jussive comme dans « regarde-moi » en (8) et « sois ce que tu as toujours été » en (11). Les passages répertoriés ci-dessus rappellent tous la nécessité impérieuse à laquelle est confrontée Anguille d'achever son discours et, surtout, de mettre à la disposition du lecteur toutes les informations qui lui permettraient de comprendre les raisons l'ayant conduite à ce voyage périlleux.

Ce dialogue (entre les deux entités de la narratrice) se trouve porté par un discours direct libre marqué par l'absence de marquage typographique et de patronage énonciatif susceptibles de préciser la distribution de la parole entre les deux interlocutrices et de délimiter le discours de chacune d'elles – absence de patronage et de marquage qui cadre avec l'état mental d'Anguille.

C'est ainsi que ces passages interviennent forcément pour interrompre une digression tout en rappelant, par une voix secondaire de la narratrice, leur caractère non essentiel dans l'élaboration du tissu (purement) narratif. Le dédoublement de la narratrice pourrait se comprendre comme le signe, en plus de l'impuissance face à la mort qui s'avère désormais inévitable, de la pression qu'elle subit et de la conscience qu'elle a du peu de temps qui lui reste

– temps qui lui semble insuffisant pour arriver au bout du processus énonciatif dans lequel elle a entraîné le lecteur. L'extrait (12) confirme cette hypothèse et constitue le début du dernier paragraphe du roman, sans pour autant (rappelons-le) qu'il puisse être pris pour un épilogue à proprement parler – malgré la formule de clôture « je vous tire humblement ma révérence » – du fait de son incapacité à renseigner sur le sort de l'héroïne dont voici les derniers mots :

je vous tire humblement ma révérence, j'ai perdu la savoureuse terre, je me perds dans ces tumultueuses vagues, pour disparaître en pleines foudres de ces cieux brumeux, **et maintenant que je, ouf !** (ASR, p. 318)

Comme chute de roman, ce passage est entouré d'un flou ; il ne fournit pas d'information précise sur le sort de l'héroïne. Le lecteur se trouve alors confronté à plus d'une éventualité : Anguille est-elle morte ainsi qu'elle l'avait annoncé ? A-t-elle survécu ? De quel soulagement l'interjection « ouf » – sur laquelle sa dernière phrase a été interrompue – est-elle l'expression ? Le dédoublement de la narratrice est plus visible en (4), (5) et (11). Ces extraits portent un tête-à-tête qui s'exprime au moyen d'un dialogue, une prise de parole successive de deux voix d'Anguille : la voix secondaire rappelant la durée trop longue de la digression, et la voix principale (celle qui assure le récit à proprement parler) acquiesçant à travers l'annonce (tout particulièrement faite dans l'extrait 12) de la mort du personnage et, par ricochet, de la fin de l'évènement énonciatif auquel a pris part jusque-là le lecteur ; fin qui empêchera la découverte complète de la vie de l'héroïne.

❖ *Dédoublement et monologue*

La rupture brusque du récit fait par Anguille (et que nous avons évoquée ci-dessus) implique la présence de deux différents types de discours, quoiqu'appartenant tous deux à la même locutrice :

- (a) un discours principal dont l'objet est la vie de l'héroïne ;
- (b) un discours secondaire qui, pour certaines séquences, plonge le lecteur dans la vie intérieure de l'héroïne au moment même de la narration.

Le discours secondaire porte plus d'une caractéristique du monologue intérieur qu'Édouard Dujardin présente comme le

discours du personnage mis en scène et [qui] a pour objet de nous introduire directement dans la vie intérieure de ce personnage sans que l'auteur intervienne par des explications ou des commentaires¹.

– quoiqu'il ne se présente pas véritablement sous la forme d'un « discours sans auditeur et non prononcé² » si on considère, comme on vient de le voir, les deux personnalités d'Anguille comme deux interlocutrices : l'une interpellant l'autre et interagissant avec elle, selon le cas.

Toutefois, il convient de se demander si par *auditeur* Dujardin pouvait également entendre une autre facette de la personnalité du locuteur, dans le cas d'un dédoublement où celui-ci se parle, s'engage dans un processus de communication avec lui-même. Il est clair que cette absence d'auditeur que Dujardin pose comme condition du monologue s'enracine dans l'étymologie (grecque) même du terme : de *monos* (« seul ») et de *logos* (« discours »). Aucun monologue ne saurait donc être envisagé comme (explicitement) adressé à un autre destinataire que l'émetteur lui-même, c'est-à-dire dans une situation de communication où, se trouvant dédoublé, celui-ci apparaît aussi comme le récepteur de son propre discours ; ce qui est exactement le cas pour les séquences d'*Anguille sous roche* que nous analysons ici.

Néanmoins, on trouve dans certaines des séquences répertoriées ci-dessus un *vous* qui ne peut qu'impliquer un autre destinataire auquel s'adresse la narratrice, sans aucun doute le lecteur (au sens collectif du terme) qu'elle interpelle incessamment tout au long du discours : « vous m'entendez comment je parle, » (extrait 10) ; « même si vous ne me le dites pas » (extrait 12). Il demeure en effet impossible de rattacher ce « vous » à la désignation de la « facette destinataire » d'Anguille dans la mesure où celle-ci est marquée par les indices de la deuxième personne du singulier alors qu'on retrouve l'usage du pluriel partout où est interpellé le lecteur, comme dans « je vous tire humblement ma révérence » (*op. cit.*), qui marque l'un des moments du discours où le lecteur est directement pris à témoin par la narratrice.

Quant au fait que le monologue n'est pas censé être proféré par le personnage pour pouvoir être considéré comme intérieur, cela laisse comprendre que le lecteur a accès à un tel

¹ Dujardin E., *Le monologue intérieur*, 1931, cité par Stolz C., 1998, *op. cit.*, p. 27.

² *Ibid.*

discours au moyen d'un travail de verbalisation (de la part du narrateur) et de transcription (de la part du scripteur) pour rendre perceptible (par le lecteur) la pensée « la plus intime, la plus proche de l'inconscient [du personnage], antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression du tout-venant¹ ». La narratrice d'*Anguille sous roche* étant autodiégétique et les séquences en question relevant de son propre discours en tant que personnage, la phase *verbalisation* ne demeure pas facile à cerner.

S'agissant du « minimum syntaxial », on le constate aussi bien dans certaines des séquences citées précédemment – telle que la (5) – que dans des séquences non porteuses d'un dédoublement. Tel est le cas du passage suivant :

c'était Vorace, il s'approchait de notre maison, oui c'était bien lui, **mais qu'est-ce que je voyais**, il me regardait tout le temps, **ou bien je me trompais, non, c'est certain, il ne regardait rien que moi**, ensuite, il regardait devant, derrière, à gauche et à droite en s'approchant, **qu'est-ce qu'il avait alors**, (*Ibid.*, p. 106)

Ce sont de courtes phrases² – pour la plupart interrogatives – qui, dans leur succession, conduisent le lecteur à travers les pensées d'Anguille, ses doutes et questions face à certaines situations. Le passage de la narration à la présentation du monde intérieur de la narratrice se fait de telle manière que lecteur est amené à croire à une continuité du même discours (celui de la narration initiale). La présence du *je* dans l'un et dans l'autre discours complique naturellement la distinction entre séquences de narration et séquences de monologue ; c'est leur contenu respectif – narration et restitution de pensées – qui fait office de critère distinctif auquel peut s'adjoindre un critère complémentaire, d'un autre ordre. Souvent dans *Anguille sous roche*, la séquence contenant un monologue s'ouvre après un retrait à la ligne pour marquer le début d'un nouveau paragraphe contenant un discours différent de celui formulé par le paragraphe qui vient de s'achever.

¹ Dujardin E., cité par Stolz C., *ibid.*, p. 27.

² Nous proposons une version plus ponctuée de l'extrait ci-dessus pour rendre plus perceptibles les modalités qui y sont exprimées : « C'était Vorace. Il s'approchait de notre maison. Oui, c'était bien lui. Mais qu'est-ce que je voyais ? Il me regardait tout le temps. Ou bien je me trompais ? Non, c'est certain, il ne regardait rien que moi. Ensuite, il regardait devant, derrière, à gauche et à droite en s'approchant. Qu'est-ce qu'il avait alors ? »

La typographie – sans la ponctuation forte que voudrait la grammaire en fin de paragraphe – sert ainsi de signe de démarcation entre le discours initial retraçant le passé de la narratrice-héroïne et le monologue transcrivant ses pensées pendant l'énonciation ou à un moment antérieur :

[...] c'est un monde où l'étoile d'un ciel obscur effarouche comme un loup-garou,
[...] parce que tout simplement les âmes se dessèchent terriblement, et ce n'est pas de
la même manière qu'une feuille d'arbre,

eh, mon Dieu, je suis où là, c'est quoi ça, donc, ça veut dire qu'il est temps que j'entre
en coulisses ou quoi, c'est mon tour non, je sais que c'est fini, oui, [...] (ASR, p. 318)

Par ailleurs, l'éviction de la syntaxe évoquée par Dujardin¹ comme critère de définition du monologue intérieur pose ici un problème qui concerne tout le roman. Celui-ci – comme on l'a déjà indiqué et analysé – est constitué d'une seule phrase. Entre la majuscule au début et le point d'exclamation à la fin, seule la virgule est utilisée comme signe de ponctuation ; ce qui nous permet de parler plus particulièrement d'une éviction relative de la ponctuation, ou du moins d'une très grande économie de la ponctuation. Il est alors impossible de mobiliser une ponctuation conforme aux normes typographiques pour prouver que les séquences que nous étudions ici relèvent, ou non, du monologue intérieur. Dans ce cas, c'est tout le roman qui serait à considérer comme monologue intérieur ; et par le fait que ce monologue se présente sans patronage narratif, nous parlerions de monologue autonome que Dorrit Cohn présente comme « dépourvu de toute médiation, apparemment spontané [et qui] constitue une forme de discours autonome, à la première personne, qu'il vaudrait mieux considérer comme une variante – ou mieux, un cas-limite – du récit à la première personne.² »

Le contexte énonciatif dans lequel s'inscrit *Anguille sous roche* – un discours produit quelque part dans l'océan, entre les vagues et sous une roche – témoigne de l'absence d'auditeur : il est donc question d'un discours non nécessairement prononcé et porté par une langue qui met notamment à mal un principe fondamental de la syntaxe, à savoir la ponctuation. On lit ceci dans le résumé du livre (en quatrième de couverture) : « Ses forces l'abandonnent,

¹ Cité par Stolz C., 1998, *op. cit.*

² Cohn D., *La transparence intérieure*, 1981, cité par Stolz C., *ibid.*, p. 29.

mais sa pensée, tel un animal sur le point de mourir, se cambre [...] » – une présentation qui prouve aussi et surtout que le discours contenu dans ce roman est fait des flux de pensées d'Anguille, que ce discours n'est pas initialement proféré.

Cette dernière observation est aussi valable pour *Mon Étincelle* et *Dérangé que je suis* dont le cadre énonciatif mis en scène annule, lui aussi, toute possibilité de présence d'un interlocuteur des narrateurs. L'énonciation de ces romans se tient, respectivement, dans un avion pris dans des turbulences et dans un conteneur abandonné au port. Tout comme celui d'Anguille, les discours d'Étincelle et Dérangé – bien évidemment si l'on se base sur les contraintes liées aux circonstances de l'énonciation que nous venons de présenter et que nous avons précédemment décrites comme rendant l'énonciation invraisemblable – portent, non pas les caractéristiques de discours proférés, mais celles de flux de pensées déclenchés, dans chaque cas, par un événement qui a fait que la narratrice ou le narrateur soit en butte à l'idée d'une mort imminente.

Plus clairement, tout laisse conclure que les discours contenus dans les trois premiers romans de notre corpus sont portés par une « parole intérieure », que ces romans sont le support sur lequel est faite la transcription, non pas de discours verbalisés, mais plutôt de discours résultant d'une énonciation endophasique, d'une « production verbale [...] non extériorisée¹ », d'une « énonciation où locuteur et allocutaire sont une seule et même entité² » ; ce qui concorde parfaitement avec la question du dédoublement et du monologue tels qu'ils sont présentés et analysés ci-dessus.

VI. Juron et identité de l'allocutaire

La confusion autour de l'identité du destinataire est perceptible à presque toutes les occurrences des jurons dans le discours. Le juron se comporte, alors, comme marqueur de la présence du destinataire dans le discours ou (mieux) de son identité inconnue ; ce qui prouve à la fois le désemparement du narrateur et le fait que le but de son discours soit moins dans sa réception que dans son émission.

¹ Jeandillou J.-F., Gilles Philippe, *Le discours en soi : la représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, Honoré Champion, Paris, 1997 », *L'Information Grammaticale*, n° 79, 1998. pp. 56-57, p. 57.

² Philippe G., cité par Jeandillou J.-F., *ibid.*

À l'entame de son discours, Dérangé s'adresse (visiblement) à la douleur au moyen de l'apostrophe « Cruelle et odieuse douleur qui me mord les veines » (*DQJS*, p. 7) suivie immédiatement par une question comportant le juron *diab*le ; lequel juron accompagne quasiment toutes les phrases interrogatives présentes au début¹ du discours :

- a) [...] pourquoi **diab**le courez-vous impétueusement dans mon sang comme une vipère ?
- b) Qui, **diab**le, n'a jamais eu envie de crier pour dire non ?
- c) Que **diab**le cherches-tu dans ma bouche [...] ?
- d) Pourquoi, **diab**le, faut-il que tout le monde conspire contre moi ?

En (a) et (c), l'énoncé semble être destiné à un allocataire précis, respectivement la douleur et l'une des mouches qui « dansent vertigineusement tout autour de [Dérangé] comme une escouade de tigresses résolues à accomplir l'irréparable » (*DQJS*, p. 12), les pronoms *vous* et *tu* renvoyant explicitement au destinataire. Le groupe nominal « ma chère bête » présent à la fin de la troisième phrase suivant (c) appuie l'hypothèse de la « mouche allocataire ». En (b) et (d), aucun indice lexical ni grammatical ne permet de dire à qui est destiné l'énoncé ; ce qui pousse à dire, à la première lecture, qu'il s'agit là de deux interpellations du même destinataire que serait le lecteur. Toutefois, une analyse de la ponctuation ramène à relever une tout autre information.

Dans les énoncés (a) et (b), le terme *diab*le est rattaché directement au morphème interrogatif (« pourquoi » ; « que ») et au verbe tandis qu'il s'en trouve isolé en (b) et (d) par deux virgules. La présence de celles-ci laisse comprendre que le destinataire de ces deux énoncés est donc (le) diable. L'apparition de *diab*le dans un énoncé interrogatif où est désigné le destinataire est également relevée dans *Anguille sous roche*, notamment dans cette interpellation du lecteur où elle justifie sa décision d'avoir entrepris son voyage pour Mayotte et dont elle ne regrette rien :

¹ De la page 7 à la page 12.

(e) c'est ici qu'il fallait que je m'arrête, que je crève et que je trépasse, [...] eh, mais que **diable** me voulez-vous, d'où vient ce noir amer qui envahit encore mon esprit jadis pépère, comme la maussaderie de la mer pour mon corps insouciant et inerte, (ASR, p. 317)

Dans *Jouissance*, on observe l'apparition de *diable* dans les deux environnements ci-haut identifiés :

- d'une part dans des énoncés où apparaît plus ou moins clairement le destinataire comme le prouvent ces passages qui portent une interpellation directe du lecteur :

(f) oui, votre insolent regard de gendarme en veut à mon corps défendant, vous prenez du plaisir à cela, n'est-ce pas, pensez-vous **diable** que c'est vivable, cette gymnophorie cuisante qui m'habite, me tourmente et me désarme, tressaillant de tout, et frissonnant quand vous m'empoignez sans soin, (J, p. 13)

(g) vous vous en battez complètement l'œil, je vois bien, mais savez-vous **diable** quel genre d'ouvrage vous tenez entre vos mains molles, et dans quel genre d'affaires vous vous engagez en parcourant de vos yeux voraces mon maudit verbe, (*Ibid.*, p. 16-17)

- d'autre part dans des énoncés dont l'identité du destinataire se trouve entourée de flou, d'incertitude :

(h) [...] Qui **diable** serait le traître qui m'aurait vendue ? Et à quel prix ? », l'esprit combatif, les poings serrés, et comme pour tâter le terrain, la femme rebèque, « je nie ces insinuations honteuses et ignobles. (*Ibid.*, p. 88-89)

Ces dernières observations montrent que le narrateur joue sur les diverses portées sémantiques du terme *diable*, selon qu'il est utilisé seul ou qu'il est associé à d'autres termes pour former des expressions. En (a), (c), (e), (f) et (g), *diable* est utilisé en sa qualité de juron marquant l'étonnement (ou l'incompréhension) du locuteur qui ne cesse de s'interroger sur ses rapports avec autrui. Il est alors remplaçable par *diantre* qui – comme *diable* – apparaît habituellement dans phrases exclamatives marquant l'étonnement, la perplexité ou l'admiration

et dans des phrases interrogatives marquant l'incompréhension. Les énoncés (b), (d) et (h), quant à eux, laissent apparaître le sens premier du mot, à savoir celui d'« esprit [et de] principe du mal¹ » ou celui du démon, de la personnification du mal. Cet usage² de *diable* dans le discours de Dérangé est signalé – outre la ponctuation dont nous avons fait part un peu plus haut – par les mêmes indices ; c'est-à-dire qu'il obéit au même schéma distributionnel.

En effet, *diable*, en tant qu'apostrophe de l'allocutaire de Dérangé, est toujours :

- précédé – non immédiatement toutefois – par le juron *bon Dieu* (énoncé b) et sa variante *bon Dieu de bon Dieu* (énoncé d) ;
- accompagné d'une autre apostrophe renvoyant soit à une certaine catégorie de personnes porteuses de croyances auxquelles s'oppose le narrateur, au lecteur ou à tout récepteur éventuel du discours (« Épargnez-moi [...] Oubliez-vous [...]» (*Ibid.*, p. 10)/« Voyez-vous [...] ») (*Ibid.*, p. 11) – ce qui repose la question de la confusion autour de l'identité du destinataire qui est l'idée de départ de cette section.

Conscient du caractère transgressif commun à *diable* et *bon Dieu* dans leur usage en tant que jurons, le locuteur joue sur leur sens originel respectif en les faisant apparaître dans des séquences (argumentatives) de son discours où il oppose son opinion à celle de ses adversaires. Une telle organisation argumentative – dont le but est de réfuter la pensée des adversaires tout en cherchant à prouver le bien-fondé de celle du locuteur – pousse le lecteur à conclure qu'à travers cette confrontation d'idées il y aurait opposition de Dieu au diable, du bien au mal, de la pensée vertueuse à la pensée vicieuse.

Par ailleurs, le jeu sur le terme *diable* se poursuit à un autre niveau plus complexe, à savoir celui de l'expression figée. Dans le but de brouiller davantage les frontières entre les diverses portées sémantiques de *diable*, Dérangé fait apparaître dans le même énoncé une expression dont la base est *diable* et une formule qui (dans son usage originel) sert de serment mais qui, ici, permet de renforcer une affirmation, de solliciter la croyance de l'allocutaire à la véracité de ce qui n'est, d'ailleurs, qu'une pure hypothèse, l'imagination d'un fait qui aurait pu avoir lieu :

¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/DIABLE>

² En (b) et (d).

(i) Si je n'avais pas encore **le diable au corps** pour fermer hâtivement ma bouche et détourner *in extremis* ma tête, je vous jure qu'elle allait tout droit dans ma gorge comme dans ses toilettes. (*Ibid.*, p. 12)

Il apparaît clairement que l'expression *avoir le diable au corps* est utilisée ici dans son sens initial qui remonte au XIV^{ème} siècle¹ et qui permet, ici, à Dérangé de décrire son geste comme un acte ayant nécessité une force surhumaine, étant donné qu'il était ligoté après avoir été battu par les Pipipi. Avoir pu fermer sa bouche et éviter la mouche en détournant la tête sont, selon lui, deux gestes porteurs de courage et ayant provoqué l'exaspération de son adversaire qui a été contraint à faire « appel à sa famille » (*Ibid.*) afin de lui faire « une déclaration de guerre » (*Ibid.*) en attendant sa mort pour commencer leurs « thrènes » (*Ibid.*). Le champ lexical de la guerre – servant à exprimer le conflit opposant le narrateur aux mouches – se développe, par la suite, à travers la comparaison « comme une escouade de tigresses résolues à accomplir l'irréparable » (*Ibid.*).

D'autres expressions apparaissent également dans le discours de Dérangé. Tel est le cas de *à la diable* qui, dans ses deux occurrences, se trouve associée à un verbe de mouvement et met l'accent sur le caractère désordonné du mouvement en question :

(j) Il fallait que je me jette furieusement sur eux pour qu'ils sautent enfin **à la diable** et s'éparpillent, de part et d'autre. C'était le seul moyen pour mettre fin à ce feuilleton romantique et sauver le peu qui restait de la couleur de mes vêtements. (*Ibid.*, p. 77)

(k) Je ne savais même plus ce que je devais faire. Je courais seulement **à la diable** : je me cognais sans cesse sur les murs et les voitures garées aux environs. Je tombais et retombais par terre. Je me relevais sans relâche. (*Ibid.*, p. 181-182)

La même expression apparaît également deux fois dans le discours du livre anonyme où elle exprime particulièrement la précipitation avec (néanmoins) la particularité d'être précédée

¹ <https://www.linternaute.fr/expression/langue-francaise/15213/avoir-le-diable-au-corps/>

chaque fois par le terme *diab*le utilisé en sa qualité de juron ; ce qui ne laisse aucun doute quant à l'intention du narrateur de jouer sur ledit terme :

(l) c'était une voix que j'avais déjà entendue dans un passé tortueux, mais où diable, c'est le vide dans mes lettres pourtant bavardes, sans me laisser le temps de délabrynter ce mystère, elle s'est mise à feuilleter un peu plus mes couilles à **la diab**le, comme si elle cherchait quelque chose de particulier dans le creux de mon corps entêté et bavard, (*J*, p. 34)

(m) « [...] Où diable est le frère que vous étiez ? », à ces mots, le faquin, les traits défaits, comme arraché d'un rêve, s'éveille en sursaut, il se penche, tient ses genoux par ses deux mains, comme s'il avait couru toute la journée, dans un mouvement panique il se relève et fonce, à bride abattue, vers le salon, il tire le verrou de la porte avec des mains furieuses pour prendre la fuite, il arrive à ouvrir la porte, à **la diab**le, la claque derrière lui, et se met à courir, comme un cheval, (*Ibid.*, p. 174)

Dans le discours d'Anguille, il y a vingt-deux occurrences du terme *diab*le dont trois sous forme de juron (p. 153, p. 167 et p. 317) et dix-neuf dans les expressions suivantes : *aller au diab*le (*Vauvert*) (p. 46 et p. 245), *faire le diab*le à quatre (p. 47 et p. 123), *le diab*le m'emporte si [...] (p. 56, p. 196, p. 277, p. 308 et p. 317), *avoir le diab*le au corps (p. 122), à *la diab*le (p. 149 et p. 314), *tenter le diab*le (p. 214, p. 260, p. 276 et p. 312), *petit diab*le (p. 240), *ce serait bien le diab*le (p. 244), *vent du diab*le (p. 313). Il demeure évident que cette pléthore d'expressions ainsi que leurs répétitions expriment l'intention (de la part de la narratrice) de faire apparaître dans son discours le maximum d'usages possible du terme *diab*le et, par conséquent, de faire découvrir et/ou percevoir par le lecteur la diversité des portées sémantiques susceptibles d'être véhiculées par ledit terme, employé seul (en tant qu'unité lexicale indépendante) ou associé à d'autres unités lexicales (pour former une expression).

Le lecteur se trouve alors dans la légitimité de s'interroger sur la visée d'un tel travail dans un discours retraçant les déceptions et trahisons subies par la narratrice, sachant que la particularité du terme *diab*le est de (presque toujours) porter un sens négatif à quelques exceptions près, tel que dans les expressions :

- *petit diable* qui, dans l'un des usages familiers du terme, désigne affectueusement « jeune enfant¹ » ;
- *c'est/ce serait bien le diable* qui marque la certitude d'Anguille quant au fait que Connaît-Tout, qu'elle savait incapable de « faire preuve de clémence » (*ASR*, p. 244), n'a pas regretté de l'avoir chassée du foyer familial et qu'il n'a pas pu envoyer Crotale la « chercher après avoir changé d'opinion » (*Ibid.*).

Conclusion

Au terme de ce chapitre, rappelons que l'intérêt y était de montrer quelle place occupe le destinataire, quel rôle il joue dans l'énonciation ayant permis la production du discours contenu dans chacun des romans de notre corpus d'étude. Il en est sorti, en somme, la figure d'un lecteur très actualisé et, même, sollicité pour poursuivre le travail de l'auteur. Il est donc question d'un lecteur que nous nous permettons de qualifier de « hors-normes ».

¹ Ici, l'expression renvoie à l'enfant caché de Vorace.

Chapitre III : Discours des personnages

Nous nous intéressons ici au niveau II de la structure actantielle de l'énonciation des romans formant notre corpus, niveau prenant en charge les « échanges entre les personnages [...] du roman ou de la poésie narrative ou dramatique, [...] ou toute production de genre mêlé impliquant des prises de parole intrafictionnelles¹ ». Plus précisément, il est question d'analyser le discours de personnages qui interagissent avec le narrateur (celui-ci étant alors considéré dans son rôle de personnage) ou avec d'autres personnages. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'actants dont l'apparition dépend de la décision du narrateur et de l'auteur qui les font intervenir aussi bien dans l'action que dans l'énonciation.

Avec Christelle Reggiani², nous dirons que les discours des personnages occupent une fonction fondamentale, indispensable, dans la conception des récits de fiction. Si l'on considère que le personnage (romanesque, en l'occurrence) est pensé à l'image de la personne – qui « se constitue comme *sujet*³ » au moyen du langage qui, lui, se manifeste par la parole et la pensée, sa « construction [...] implique l'élaboration de *discours rapportés* (très largement définis comme représentations de la parole ou de la pensée).⁴ » Avant de procéder à l'analyse des formes de discours rapportés qui apparaissent dans notre corpus, nous proposons une présentation de leurs locuteurs.

I. Essai de caractérisation

Les personnages que les narrateurs de Zamir font apparaître dans leur discours en qualité de locuteurs (secondaires ou tertiaires)⁵ sont pour l'essentiel des membres de leurs familles, des amis, des amoureux, des personnages relevant de la même catégorie socioprofessionnelle qu'eux (collègues de travail, camarades de classe, etc.) ainsi que d'autres personnages entretenant avec eux des liens moins intimes. Il s'avère important de souligner que la qualité de ces relations ne dépend aucunement de leur nature ; il est possible (comme on va le voir) que les rapports des narrateurs avec certains proches parents soient plus tendus qu'avec des personnages présentés comme presque des inconnus. En d'autres termes, les narrateurs-héros

¹ Molinié G./Viala A., 1993, *op. cit.*, p. 51-52.

² Reggiani C., « Le texte romanesque : un laboratoire des voix », *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Philippe G./Piat J. (dir.), Fayard, Paris, 2009, p. 121-154.

³ Benveniste E., 1958, cité dans Reggiani C., *ibid.*, p. 121.

⁴ Reggiani C., *ibid.*

⁵ L'inventaire qui suit a été établi sur le critère de la fréquence. Il tâchera de faire apparaître les personnages qui reviennent le plus souvent dans le discours des différents narrateurs.

peuvent avoir des opposants parmi leurs proches, et des alliés (ou adjuvants) parmi des personnages avec lesquels n'existe aucun lien d'ordre naturel.

1.1. Dans Anguille sous roche

1.1.1. Connaît-Tout

Pêcheur et père d'Anguille (la narratrice), il occupe dans le discours une place importante en tant que locuteur secondaire dont (presque) toutes les interventions servent à rappeler les règles de conduite au moyen d'un discours puisé dans la sagesse populaire. La source de son discours fait de lui un actant de l'énonciation portant un double statut : un locuteur secondaire convoqué par la narratrice et un locuteur relais de la sagesse populaire dont il « n'arrê[t] pas de rabâcher des formules comme “*un soleil qui se lève accablant ne tarde pas à se coucher*” » (ASR, p. 189). On constate alors que Connaît-Tout assume surtout le rôle de canal d'expression de la pensée populaire : dans ses interventions accordées par la locutrice principale, il reprend à son tour un autre locuteur de type tertiaire qui est la *doxa* dont il présente l'origine en ces termes, immédiatement après avoir énoncé le proverbe cité ci-dessus : « *nos ancêtres savaient des choses* » (Ibid.)

Entre Anguille et son père, c'est un rapport complexe. Contrairement à sa sœur jumelle (Crotale), Anguille fait preuve d'un comportement apprécié par Connaît-Tout, notamment son attitude studieuse. De son côté, Anguille semble supporter difficilement la personnalité de son père. Elle ne cesse, durant son discours, de fustiger sa culture, qu'elle trouve poussée à outrance et qui lui fait avoir un avis sur tous les sujets possibles, aussi bien dans le cercle familial que sur la place publique, avec les autres pêcheurs du quartier.

Connaît-Tout est ainsi décrit comme un hâbleur, un loquace qu'on a du mal à suivre « dans ses propos, parce qu'il [fait] sans cesse des coq-à-l'âne » (Ibid., p. 78). La narratrice montre que le discours de son père manque de cohérence au point qu'il peut dans le même temps parler « du temps qu'il [fait] [...] de lui-même, de son expérience de la mer [en se vantant] de connaître la mer comme sa poche, et d'avoir la bosse de la pêche, » (Ibid.). Dans cet extrait, un point essentiel de la personnalité de Connaît-Tout est mis en évidence : son égotisme. Quel que soit le sujet de la conversation, il trouve le moyen de parler de lui-même, de faire référence à sa propre personne.

1.1.2. Crotale

C'est la sœur jumelle de la narratrice. Il lui est assigné dans l'histoire d'*Anguille sous roche* le rôle d'une jeune fille trouvant peu d'intérêt à ses études et dont le comportement défie l'autorité parentale. C'est ainsi que Connaît-Tout la rappelle incessamment à l'ordre, comparant son attitude à celle d'Anguille qui semble assimiler au jour le jour les leçons de bonne conduite, chargées de faire d'elle une fille bien éduquée :

comme d'habitude, avant qu'il m'adresse directement la parole, [Connaît-Tout] demandait d'abord, sans même me donner la face, comme s'il s'adressait aux murs, « *et Crotale, elle n'est pas toujours rentrée, qu'est-ce qu'elle peut faire au lycée à cette heure-ci* », il commençait à parler de ma sœur Crotale en me prenant pour témoin de ses avertissements, et là il ressemblait à un petit enfant qui était sans solution, il s'interrogeait sans cesse sur le comportement de Crotale, il ne se fatiguait jamais de la gourmander ou de dire tous les jours lorsqu'elle n'était pas là « *j'aime pas ça moi, ta frangine joue un mauvais jeu avec moi, elle ne sait pas qu'elle joue avec le feu, je te le fais remarquer, mais elle le saura plus tard, nous verrons bien qui est cabochard et qui ira vraiment jusqu'au bout,* » (*Ibid.*, p. 21-22)

L'attitude de Crotale semble avoir sa source dans un désir de liberté, de se démarquer de la masse et de se frayer sa propre voie sans que celle-ci soit le fruit des consignes de tel ou tel. La perception qu'elle a de la vie se résume par ces propos auxquels, d'ailleurs, sa sœur avoue ne pas comprendre grand-chose :

« *l'essentiel n'est pas de suivre tel ou tel pas, mais de savoir réaliser sa propre marche, de savoir traverser les rochers avec toutes leurs diverses anicroches, c'est-à-dire de savoir sentir la vie loin de ses entraves quotidiennes, sans devenir une épée [...] la vie est là, entre nos bras comme un enfant innocent qui attend d'être bercé par tous les sens, il faut donc savoir bercer cet enfant de manière à ce qu'il fasse une espèce de sourire* » (*Ibid.*, p. 170-171)

De cet extrait se dégage le caractère d'une jeune fille encline à profiter de la vie ; quelque chose qui la place aux antipodes de sa sœur qui manifeste une certaine méfiance à son égard, qui prend « garde de ne pas tomber dans ses filets » (*Ibid.*, p. 170).

1.1.3. Tranquille

Elle est la tante maternelle de la narratrice et de Crotale. Après le décès de sa sœur, elle s'est occupée de ses deux nièces qu'elle avait « *élevées comme [ses] propres filles* » (*Ibid.*, p. 51) avant que Connaît-Tout ne décide de les prendre en charge seul. Son attitude n'a jamais laissé Anguille indifférente ; elle s'interrogeait incessamment sur ses visites de courtes durées, réglées comme par un rite et qui avaient lieu « toujours à des moments où [...] Connaît-Tout se trouvait en mer » (*Ibid.*, p. 50). Ce n'est que vers la fin de l'histoire qu'Anguille aura réponse à ses nombreuses questions sur l'attitude de sa tante : le lourd secret qu'elle porte au sujet de la paternité de ses nièces dont Connaît-Tout n'est pas le père biologique.

1.2. Dans Mon Étincelle

1.2.1. Douceur

Mère d'Étincelle (la narratrice), Douceur incarne la lutte pour la libération de la femme comorienne du carcan des traditions ancestrales. Instruite et déterminée à défendre bec et ongles sa liberté, elle s'est farouchement opposée au choix de mariage fait par sa famille et s'est toujours battue pour l'amour de sa vie qu'est Douleur. Elle a assumé avec fierté son statut de mère célibataire pour rester fidèle à ses principes, non sans bousculer nombre des codes d'une société où la femme, à un certain âge, devait son respect (plus qu'à tout) au fait d'être mariée.

Douceur est le personnage dont l'action et les propos occupent le plus d'espace dans le discours de la narratrice.

1.2.2. Douleur

Père de la narratrice, Douleur est instruit comme sa bien-aimée. Tous deux se sont connus pendant leur séjour à Madagascar où ils effectuaient leurs études universitaires, en compagnie d'autres jeunes compatriotes comme la sœur de Douleur qui était l'amie de Douceur. De retour au pays natal, il n'a pas échappé à la lourde épreuve du chômage des jeunes diplômés et, à l'instar de bien des autres, il s'est mis au commerce de vêtements et de produits cosmétiques ; activité qu'il a su développer au point de tenir un magasin digne de ce nom ; il partait acheter lui-même les produits à Dar es Salam :

Dès le jour de son arrivée, tout le quartier affluait chez lui pour voir les nouveautés qu'il avait apportées, car il connaissait tout ce qui était au goût du jour. Les femmes n'arrêtaient pas de s'émerveiller devant ses articles. Elles allaient et revenaient avec des amies pour en acheter encore et encore. Jusqu'au lendemain la bousculade de femmes n'avait pas cessé de se faire remarquer chez lui. (*ME*, p. 185)

Malgré la détermination dont il avait fait preuve dans sa vie de jeune diplômé afin d'être financièrement autonome, il a été confronté au refus implacable des parents de Douceur de lui accorder celle-ci comme épouse, son père ayant « prévu de la marier à son cousin qui vivait en France [...] un oncle pour Douceur » (*Ibid.*, p. 112). Se sentant complètement trahi par la vie, Douleur plongera de jour en jour dans un mutisme et une réclusion qui lui feront perdre le sens de la vie en communauté avant de se muer en une folie avérée.

Dans le discours de la narratrice, Douceur occupe la place d'un locuteur tertiaire, étant donné que ses propos – tels qu'ils sont reçus par le lecteur – se présentent sous la forme d'un discours antérieurement rapporté par Douceur à sa fille.

1.2.3. Vitamine et Calcium

Jeune collégien, Vitamine est le « seul et unique ami [de la narratrice] depuis [son] arrivée en troisième du collège » (*Ibid.*, p. 48). Passionné de littérature, il a à tout moment un livre à la main ; fait qu'Étincelle commente (ironiquement) comme étant une manière de « montrer aux gens qu'il était le plus poétique des garçons au collège » (*Ibid.*, p. 49). Dans son

discours, la narratrice se présente comme étant surtout une confidente pour Vitamine qui lui rapporte des faits plus ou moins sensibles concernant la vie de couple de ses parents ; faits qu'elle rapporte à son tour au lecteur, faisant ainsi de son ami un lecteur tertiaire au même titre que Douleur et Calcium.

Surnommé (par moquerie) « l'intello » par les jeunes de son quartier, Calcium est un jeune « qui devait avoir le même âge » (*Ibid.*, p. 224) que la narratrice. Celle-ci a fait sa connaissance durant ses vacances à la Grande Comore. Peu bavard, Calcium a stupéfait Étincelle par le niveau de ses réflexions sur différents sujets de la vie ; niveau qu'elle trouvait trop profond pour un jeune de son âge et qu'elle a fini par nommer « Calcium, mon moraliste » (*Ibid.*, p. 217).

1.3. Dans Dérangé que je suis

1.3.1. Les Pipipi

« Pipipi » est l'acronyme reprenant les surnoms de trois dockers travaillant au port de Mutsamudu : Pirate, Pistolet et Pitié. C'est à eux que Dérangé devra se mesurer dans une course de chariots dont il sortira vainqueur, et c'est eux qui seront chargés de l'agresser après son refus d'assouvir les désirs charnels de la dame pour qui (en compagnie des Pipipi) il a travaillé en déchargeant ses marchandises au port. Se prenant pour des maîtres des lieux, ils usent de tout moyen pour marquer leur espace et attirer l'attention aussi bien des usagers du port que des automobilistes croisés dans les rues et qu'ils se plaisent à déranger par leurs chariots baptisés chacun du nom d'un athlète de renommée internationale (Usain Bolt, LaShawn Merritt, Michael Johnson, etc.) :

Il était impossible de ne pas les reconnaître, où qu'ils se trouvaient : en guise d'avertissement sonore de leur chariot, dès qu'ils apparaissaient au loin dans les venelles, ils ne cessaient de donner des coups de klaxon à commande orale pour qu'on leur cède le chemin. On entendait Pi ! Pi ! Pi ! On aurait dit des automobilistes en plein embouteillage dans les entrailles de la médina. (*DQJS*, p. 20)

La relation entre ces trois dockers et les habitants de Mutsamudu est caractéristique de l'intérêt profond que la société comorienne peut accorder à des futilités tout en faisant preuve d'une indifférence quasi totale pour ce qui devrait lui importer. Le comportement des Pipipi, décrit dans le passage ci-dessus, n'est rien d'autre que de l'incivilité, mais il leur permet de se faire remarquer, de gagner l'attention d'autrui, de se faire entourer d'une aura de célébrité. Le narrateur présente ce trio de dockers comme un groupe de perturbateurs :

Ils ameutaient la ville comme des bêtes sauvages avec leurs chariots et leurs cris qui faisaient mal aux oreilles, sans raison, alors qu'ils n'étaient pas les seuls dockers de cette ville. (*Ibid.*)

Par ailleurs, nous nous permettons de rapprocher cet envahissement sonore de la place prépondérante accordée à l'oralité (donc aux sons) par ce roman – ainsi que par les trois autres. Le discours que contient *Dérangé que je suis* est traversé de part et d'autre par le bruit, que celui-ci soit provoqué :

- par l'humain – comme c'est le cas des Pipipi et de Casse-pieds qui dérange sans cesse ses voisins, dont le narrateur qui le qualifie de « virus envahisseur de sommeil » (*Ibid.*, p. 76) ;
- ou par des éléments de la faune – comme on peut le constater dans le passage suivant : « Parfois, c'était exceptionnel, le gazouillement des oiseaux me chatouillait à ravir [...] j'entendais dès le réveil des gloussements ou des cocoricos [...] » (*Ibid.*).

1.3.2. La patronne

Mariée et mère d'un garçon, elle apparaît dans l'histoire comme l'incarnation de cette génération de femmes (et d'hommes) parvenant à mener une vie au confluent de la tradition et de la modernité. Le cadre de vie qui est le sien (et qui reflète une certaine aisance matérielle) n'a pas eu raison d'un attachement à quelques valeurs de la tradition, tel que le *shiromani*, « ce tissu de coton, formé de six grands carreaux répétant le même motif » (*Ibid.*, p. 54) dont elle était couverte le jour où elle faisait connaissance avec Dérangé au port :

C'était une très belle maison à l'intérieur. [La dame] m'a indiqué une pièce où je devais la suivre. Je m'y suis engouffré. C'était la cuisine. Elle a tourné le robinet et m'a fait signe de laver mes mains avec du savon. Après m'être exécuté, je pensais que je pouvais m'en aller. Mais la dame m'a fait l'honneur de m'asseoir confortablement sur l'un des fauteuils bien rembourrés de son splendide salon. (*Ibid.*, p. 62)

Élément perturbateur dans l'histoire, l'entrée de cette femme dans la vie de Dérangé a ouvert la porte à son malheur ; elle a radicalement bouleversé le cours de son destin. Face à la résistance du protagoniste – le refus d'assouvir ses désirs charnels, elle n'a eu pour réaction, comme elle l'avait clairement annoncé, que d'engager les trois autres dockers pour se venger de l'humiliation d'avoir été éconduit par un docker qui faisait, de surcroît, l'objet de la risée de tous : « [...] Je devrais vous tuer si je n'obtenais pas ce que je veux de vous. » (*Ibid.*, p. 160)

1.4. Dans Jouissance

1.4.1. La bibliothécaire

Elle est l'un des personnages occupant une place de choix dans la diégèse de ce roman. Mariée, elle fait partie de l'équipe en charge de la bibliothèque communautaire où elle croisera le chemin d'un « jeune dévoreur de verbes divers » (*J*, p. 42) qui ne tardera pas à lui déclarer sa flamme. Au début, elle a manifesté un certain désintérêt face aux avances du jeune homme, visiblement par respect de son statut de femme mariée ; mais au fond d'elle-même elle se savait la proie des mêmes désirs que lui, comme en témoigne sa réaction après que le jeune homme lui a avoué son désir de l'embrasser :

ces mots résonnent en elle jusqu'aux ongles, son cœur, en battant la breloque, défonce sa poitrine, sa lèvre inférieure s'agite comme une aile de papillon, elle cède, et c'est presque morte qu'elle balbutie en toute inconscience ces mots fatidiques, « qu'est-ce qui fait obstacle à votre audacieux dessein? Dites alors, qu'est-ce qui vous barre la route, puisqu'on y est ? », et Dieu seul sait si je mens, c'est là que j'ai vu pour la première fois de ma vie deux paires de lèvres s'empêtrer comme des limaces [...] (*Ibid.*, p. 52)

Cette relation extraconjugale de la bibliothécaire occupe une place importante dans le discours du narrateur qui la décrit comme une relation fondée (presque) uniquement sur les désirs de la chair, les informations mises à la disposition du lecteur se limitant quasiment au récit des ébats au sein de la bibliothèque, au milieu de livres qui ne cessaient de « siffler et [de] huer » (*Ibid.*, p. 63). Outre l'importance qui lui est accordée en tant que personnage, cette femme est perçue par le lecteur comme étant une locutrice secondaire de choix ; elle occupe un espace important dans le discours autre apparaissant dans celui du narrateur.

1.4.2. Le mari de la bibliothécaire

Le lecteur de *Jouissance* le découvre sous l'apparence d'un personnage subissant un manque de respect et de considération de la part de son épouse. Le récit de la liaison que celle-ci entretient avec le jeune habitué de la bibliothèque fait passer son mari pour une victime, et elle pour une femme indigne. Mais, en réalité, ces soirées – où tous les deux restent emmurés chacun dans son petit monde et où ils ont à peine le temps d'échanger quelques salutations après que la femme est rentrée du travail et avant qu'elle ne s'endorme et qu'elle soit emportée par des ronflements qui font vibrer les murs « à l'instar d'une toupie d'Allemagne » (*Ibid.*, p. 80) – ne sont que les apparences qui cachent l'animosité d'un homme qui pratique le rituel le plus cynique et le plus inhumain qui soit : « attendre minuit trente, chaque soir, pour abuser » (*Ibid.*, p. 174) de l'orpheline que sa femme et lui ont adoptée.

Ce personnage fait partie de ceux dont les propos apparaissent le plus dans le discours du narrateur où – comme analysé précédemment – il est notamment concerné par une métalepse qui le place, au même niveau que le narrateur.

II. Types de discours

On voudrait ici inventorier et analyser les différents procédés auxquels ont recours les narrateurs des romans de Zamir pour rapporter les propos des personnages qu'ils convoquent, en qualité de locuteurs, tout au long de leur discours. Comme indiqué plus haut, ces romans sont, par excellence, un terrain où se croisent une multitude de discours, allant de celui du

narrateur à ceux qui apparaissent sous la forme de discours tenus antérieurement par des personnages investis du statut de locuteurs de niveau secondaire (dont le discours est repris par la voix du narrateur) ou tertiaire (dont le discours est repris par un locuteur de niveau secondaire).

La réception des textes de Zamir est donc une activité qui met le lecteur face au repérage quasi permanent des séquences en discours rapporté que Rosier, proposant une synthèse des choix terminologiques des uns et des autres, présente en ces termes :

Étiquette importée de l'anglais (*reported speech*) et déplacée sémantiquement (*reported speech* ne désigne initialement que le discours indirect), le *discours rapporté* recouvre les formes linguistiques permettant de rapporter ou de représenter, sous une forme directe ou indirecte, le discours d'autrui (*il a dit que*) ou son propre discours (*je lui ai dit que*). Rapporter signifie donc à la fois citer, c'est-à-dire reproduire intégralement un segment dit ou écrit, mais aussi résumer, reformuler, voire évoquer ou interpréter un discours¹.

Cette définition est complétée – pour plus de précisions – par une distinction entre *discours rapporté* et *discours représenté*, le premier étant la reprise d'un discours produit lors d'une énonciation antérieure réelle, et le second la « mise en scène fictive d'une parole supposée² » être le discours tenu par un autre locuteur dans le cadre d'une énonciation antérieure à celle liant le narrateur au lecteur. Il devient alors évident que c'est ce dernier type qui correspond le mieux à notre corpus de travail et que le but de cette analyse est de faire ressortir les différentes formes qu'y prend la parole ou la pensée d'autrui, que ce soit sous forme de citation, de reformulation, de résumé ou d'allusion.

Le terme *rapporté* ne semble pas approprié pour désigner le discours inséré dans celui du narrateur d'un récit de fiction, dans le sens où il est censé caractériser la reprise de propos tenus durant une activité énonciative effective ; ce qui n'est pas le cas. C'est dans ce cadre qu'entre en jeu cette précision de Maingueneau (cité par Sophie Marnette³) : « Il n'y a discours rapporté [...] que si l'on accepte le cadre instauré par l'illusion narrative. La narration ne

¹ Rosier L., 2008, *op. cit.*, p. 3.

² *Ibid.*, p. 4.

³ Marnette S., « Aux frontières du discours rapporté », in *Revue romane*, n°37, 2002, [En ligne] https://tidsskrift.dk/revue_romane/article/view/31057/28596, [consulté le 11/08/2023].

rapporte pas de propos antérieurs qu'elle altérerait plus ou moins, elle les crée de toutes pièces, au même titre que le discours citant¹ ».

Cela revient à dire que, pour ce qui est de notre corpus de travail, *rapporté* n'est plus ni moins qu'un terme globalisant, essayant de prendre en charge toute apparition dans le discours du narrateur (sous quelque forme que ce soit) d'un discours autre, d'un discours attribué à un locuteur autre que le narrateur ; les deux étant les produits du même processus qu'est la fiction.

Ayant déjà traité du discours direct libre – dans la section « dédoublement du narrateur », nous nous intéressons ici aux autres formes de discours rapporté inventoriées dans notre corpus, à savoir le discours direct, le discours indirect et le discours narrativisé.

II.1. Discours direct

Le discours direct permet à un locuteur de reprendre directement – avec une supposée fidélité dans le cas d'un discours factuel – les propos tenus (antérieurement) par autrui qu'il choisit de faire apparaître dans son propre discours et à qui, par la même occasion, il fait porter le statut de locuteur secondaire. C'est sur cette base que le discours direct s'impose comme la forme de reproduction de discours la plus proche de la notion usuelle de *citation*, dont voici deux des définitions données par le *TLFi*, toutes deux relevant de la même entrée (« Domaine *didact.* ») :

- (a) Action de citer un passage d'auteur, de **reproduire exactement** ce qu'il a dit ou écrit, oralement ou dans un texte.²

- (b) Paroles, ou phrase, passage, texte empruntés à un auteur et que l'on **reproduit textuellement**, de vive voix ou par écrit, pour illustrer, éclairer ou appuyer ce que l'on veut dire.³

¹ Maingueneau, D., *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod, Paris, 1993, p. 96.

² <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3191988255>.

³ *Ibid.*

II.1.1. Discours direct et authenticité

Dans la définition du *TLFi*, l'accent est mis sur l'usage de termes faisant référence à l'exactitude qui définit la citation, le discours direct. Une typographie particulière signale et encadre celui-ci, accentuant l'écart entre l'énonciation du discours citant et celle dont relève le discours cité et se comportant en signaux visuels du caractère fidèle voulu de ce type de discours rapporté. Le deux-points, les guillemets et (éventuellement) les tirets encadrent « les paroles et pensées attribuées à des personnages et rapportées au style direct, isolées ou constituant des dialogues – avec les explications, jeux scéniques, traductions pouvant s'y rapporter –, les lettres citées, les vers cités, les devises, dictons, maximes et proverbes.¹ » Illustrons cela par ce passage de *Mon Étincelle* :

La maman, qui savait que son fils s'emparait des jouets de ses amis et disait que c'était à lui, n'avait pas cru son enfant, mais l'autre. Alors, elle leur avait dit à tous les deux :
« **Ne jouez jamais avec ce truc. Quand vous le voyez un autre jour, ne la touchez même pas, parce que ce n'est pas un ballon, mais du poison. Ça tue. Et ne vous approchez même pas des sacs d'ordures. Avez-vous entendu ?** » (*ME*, p. 69)

Cet extrait comporte deux énoncés issus de deux situations énonciatives distinctes. Le premier (« La maman, qui savait [...] dit à tous les deux ») est de la narratrice (s'adressant au lecteur). Le second (« Ne jouez jamais [...] entendu ? ») est attribué à une dame qui apparaît dans le discours de la narratrice et dont sont rapportés les propos tenus à l'endroit de son fils et d'un autre jeune garçon surpris en train de jouer avec un préservatif usagé.

Les marques typographiques mobilisées semblent se porter garantes de la fidélité de la reprise du discours d'autrui. C'est dire en somme que la fidélité, l'authenticité sont construites par l'énoncé (et ses marques typographiques) : on peut donc considérer que, quelle que soit la forme sous laquelle il se présente, un discours rapporté ne peut qu'être (même partiellement) retouché, reconstitué. Dans son article cité plus haut, Marnette se réfère à Deborah Tannen² qui considère tout discours repris comme étant construit, qu'il soit direct ou indirect, que le discours

¹ Imprimerie nationale, *Lexique des règles typographiques*, 2002, p. 48.

² Tannen, D., « Talking Voices. Repetition, Dialogue, and Imagery », in *Conversational Discourse*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

citant soit un texte de fiction ou non. Cette réflexion s'appuie – entre autres arguments – sur le changement de sens favorisé par la décontextualisation d'un discours initialement tenu dans un cadre spatio-temporel différent de celui où il est rapporté et qui lui donne une seconde vie.

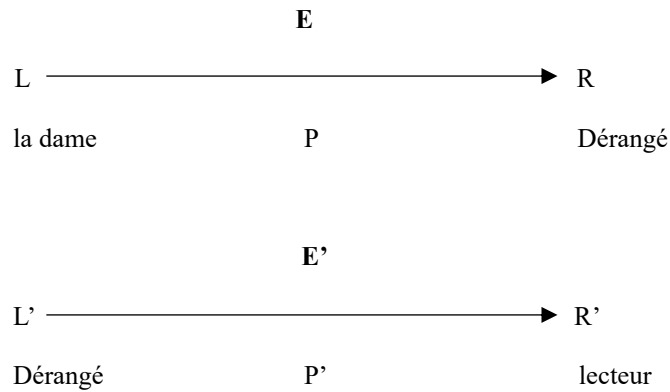
La question (légitime, à notre sens) qui se pose est de savoir si un propos (P) se reçoit et se comprend de la même manière dans son contexte énonciatif originel (E) et dans un contexte de réénonciation (E') où il se comporte comme un discours cité, et son locuteur en locuteur secondaire, situé à un niveau énonciatif inférieur à celui du discours citant – ou bien s'il est reçu comme une image (P') de ce qui a été énoncé antérieurement. Sortir un énoncé de son cadre énonciatif originel le soumet à une forme d'altération de son contenu, de la compréhension et de l'interprétation de celui-ci. Les actants et les circonstants n'étant pas identiques en E et E', P a peu de chances de rester tel quel dans son passage du premier au second. Cela est particulièrement vrai s'agissant d'un contexte énonciatif relevant de l'oralité, où l'on peut en permanence s'interroger sur l'authenticité de la forme du discours rapporté, sur le caractère effectif des termes utilisés en son sein.

L'action du temps et le défaut de mémoire étant des facteurs loin d'être négligeables, rapporter un discours originellement tenu à l'oral semble être – plus que tout autre chose – une opération de représentation, de reproduction dudit discours. Telle est la réflexion qu'il est légitime de mener sur tout discours rapporté. S'interroger sur le caractère authentique des termes employés exprime la conscience d'une possible modification favorisée par le temps écoulé entre E et E' ainsi que par l'évolution des dispositions dans lesquelles se trouvaient les actants pendant l'émission de l'énoncé originel. Examinons cet extrait :

[La dame] m'a accompagné jusqu'à la porte et m'a souligné, comme pour me rassurer, avec une désinvolture à couper le souffle : « Mon mari ne sera pas là. Il part dès potron-minet pour Moroni jusqu'à la semaine prochaine. Ne cédez pas à la peur. Détendez-vous donc quand vous venez. Nous serons seuls au monde. » (*DQJS*, p. 68)

La précision apportée sur l'endroit où se trouvaient le locuteur et le destinataire – ainsi que sur l'attitude du destinataire est loin d'être anodine ; elle invite à une interprétation particulière des propos de la dame – délimités (en E') par des guillemets – étant donné qu'ils sont repris par un autre locuteur (L') ou réénonciateur dans un cadre énonciatif autre que celui où ils ont été initialement tenus. Le récepteur de ce discours (R') se voit en droit de se demander si le ce discours n'a pas fait l'objet d'une altération quelconque qui serait rendue possible par

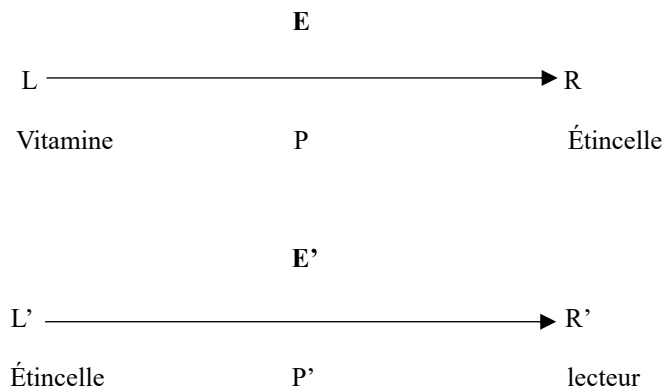
une audition de mauvaise qualité favorisée par l'étonnement de Dérangé face à la liberté excessive qu'il voyait se permettre son interlocutrice – attitude qu'il présente comme étant de la « désinvolture à couper le souffle » – et par la peur ; d'où l'assurance qu'elle cherchait à lui apporter. Dans ce cas précis, les deux situations d'énonciation peuvent être représentées ainsi :



Pour ce qui est de l'extrait de *Mon Étincelle* cité plus haut, P se projette sous deux formes, P' et P'', du fait que pour le lecteur il est un discours rapporté (de deuxième rang) dans un autre discours rapporté de niveau supérieur (de premier rang). Plus précisément, les paroles de la dame (s'adressant à son fils) apparaissent entre guillemets et sont introduites par un *verbum dicendi* (« dit ») suivi d'un deux-points marquant, typographiquement, le passage du discours citant au discours cité. Ce discours citant est d'abord un discours cité par la narratrice sous forme de discours direct, mais occupant une durée beaucoup plus longue – comportant plusieurs paragraphes marqués chacun par des guillemets ouvrants – et dont le locuteur initial est Vitamine. Étincelle a donc fait le choix – tout comme pour le discours de sa mère – du style direct pour rapporter les propos que lui avait tenus son ami et à la réception desquels elle invite le lecteur au moyen de formules qui assurent, de surcroît, le rôle d'un balisage introductif du discours direct :

Alors, je vous dis : [...] accrochez-vous, et suivez ce que Vitamine m'a confié avec une voix fraîche. Vous ne le regretterez pas. Ce n'est pas pour vous inciter à me suivre, mais je le sens, vous avez besoin de ça. Vous en mourez d'envie [...] Bref, accrochez-vous et continuons : (*ME*, p. 52)

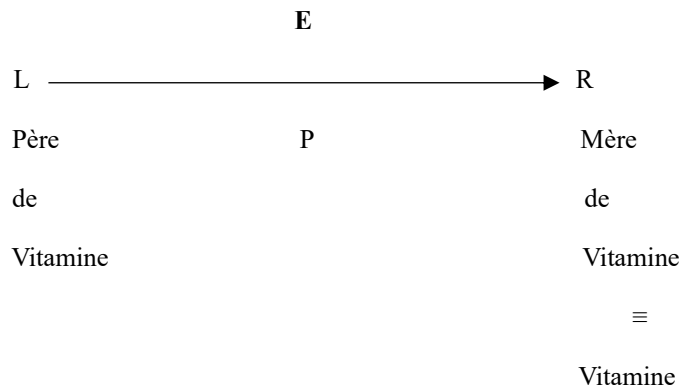
On comprend alors qu'Étincelle s'en tient au statut de passeuse de paroles dans son choix de faire intervenir Vitamine dans son discours : « Il y a quelques jours, **commence Vitamine**, la femme en robe décolletée bleue [...] » (*Ibid.*, p, 53). L'énonciation du discours de Vitamine peut être représentée comme suit :



Cette configuration permet de comprendre que tout propos (P) rapporté par Vitamine est à représenter selon une double projection : P' (de Vitamine à la narratrice) et P'' (de la narratrice au lecteur). Tel est le cas des propos de la femme – apparaissant dans le discours de la narratrice comme une locutrice de niveau tertiaire – qui s'est présentée devant la maison familiale de Vitamine :

Mais elle m'a répondu en braillant : « Hé ! Je ne veux pas des saluts. Mets tes salutations et tes politesses d'abord dans ta poche. Ce n'est pas ce qui m'a fait venir ici. C'est ton papa que je veux voir. Toi, tu n'as encore qu'une chétive poitrine qui ne peut rien porter ». (*Ibid.*)

Une autre analyse est possible pour certains discours d'autrui apparaissant dans les propos de Vitamine (locuteur de niveau secondaire), comme le premier extrait dont il n'a pas véritablement été le destinataire en E. Il n'a en effet été qu'une sorte de récepteur fortuit des propos de son père qu'il a « entendu [...] se défendre [...] comme un voleur attrapé la main dans le sac » (*Ibid.*, p. 60) face à sa mère qui, elle, occupe le pôle R durant la narration de l'anecdote où, enfant, son mari avait été surpris avec son meilleur ami) en train de jouer avec un préservatif usagé qu'il prenait pour un ballon. Cette situation d'énonciation peut se représenter de la manière suivante :



Tout cela conduit à conclure :

- que les propos du père de Vitamine, quelle que soit la forme sous laquelle ils apparaissent dans le discours de la narratrice, ont fait un trajet énonciatif assez long pour leur faire subir une modification formelle ;
- que les conditions dans lesquelles Vitamine a reçu lesdits propos n'en garantissent pas l'authenticité.

Sur la base de toutes ces observations, il est légitime d'adhérer avec réserve à la présentation du discours direct comme étant une reprise fidèle des propos d'autrui lorsque (surtout) ceux-ci ont été tenus dans un contexte énonciatif d'oralité. Il demeure important de rappeler que cette question concerne, à proprement parler, l'énonciation effective.

II.1.2. Discours direct et traduction

La question de l'authenticité du discours rapporté doit également être posée pour ce qui est des séquences présentées sous forme de discours direct, mais étant le résultat d'une traduction. La notion de (re)construction mobilisée par Tannen pour décrire le discours rapporté (dans sa généralité) trouve ici toute sa portée. Comme l'attestent son étymologie et ses différentes acceptions en linguistique, *traduire* est associé à la notion de déplacement, de transfert (d'une langue source à une langue cible) ; lequel transfert provoque une forme de dénaturation de l'énoncé initial en raison (comme il a déjà été dit) de sa décontextualisation et

des éventuels problèmes pouvant être posés en termes de compatibilité ou d'incompatibilité lexicale entre langue de départ et langue d'arrivée.

Chaque langue ayant ses spécificités, il est difficile de croire à l'authenticité d'un discours traduit d'une autre langue, quand bien même il serait encadré par les signaux visuels, typographiques, propres au discours direct. On est plutôt amené à y voir ce que Barbara Folkart a appelé un « conflit des énonciations¹ ». La question se pose avec légitimité pour les trois premiers textes de notre corpus de travail. *Jouissance* ne portant pas en son sein d'indications sur le cadre spatial où se déroule l'histoire, le problème de la traduction du discours rapporté reste inévitable s'agissant d'*Anguille sous roche*, *Mon Étincelle* et *Dérangé que je suis*, dont le cadre spatial est constitué par les Comores, pays où le français (langue dans laquelle se présente le discours des personnages convoqués par les différents narrateurs en qualité de locuteurs secondaires ou tertiaires) n'est pas véritablement une langue d'usage pour les situations de communication courante.

Les Comores disposent d'une seule langue nationale (le shiKomori ou comorien) composée de quatre dialectes qui ne posent pas de grandes difficultés d'intercompréhension entre leurs locuteurs respectifs ; ce qui signifie que le recours à une langue étrangère (le français en l'occurrence) pour les échanges entre Comoriens peut être possible dans certaines situations de communication :

- administrative (le français étant une langue officielle, avec le shiKomori et l'arabe) ;
- scolaire (le français étant la principale langue d'enseignement en milieu scolaire et universitaire).

Sur la base de cette dernière observation, on pourrait – malgré le fait que cela ne relève pas d'une énonciation réelle – se permettre de considérer le discours de Vitamine², comme le seul susceptible d'avoir été tenu en français, étant donné le statut socioprofessionnel (élève) qui est le sien (et celui de la narratrice) et l'endroit (la cour du collège) où a eu lieu leur échange. Cela reste tout de même loin d'être une affirmation, sachant que l'échange en français entre élèves n'est pas un phénomène généralisé, mais plutôt la réalité de quelques établissements scolaires sur toute l'étendue du territoire de l'archipel des Comores.

¹ Folkart B., *Le Conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*, Éditions Balzac, Québec, 1991.

² Parmi tous les discours rapportés au style direct que nous avons à analyser ici et qui sont issus des trois premiers romans.

Toutes ces précisions ont pour but de montrer que le discours de presque tous les personnages des trois premiers romans de Zamir ne saurait être que le résultat d'une traduction de séquences discursives qui auraient¹ été produites en langue comorienne et seraient ainsi présentées au lecteur en français, langue d'expression des différents narrateurs. Tout connaisseur des réalités socioculturelles des Comores saura par exemple que, tels qu'ils apparaissent dans le texte destiné au lecteur, les discours des pêcheurs – y compris Connaît-Tout, dans *Anguille sous roche* et des Pipipi dans *Dérangé que je suis* (aussi encadrés de guillemets qu'ils puissent être) ne sauraient en aucun cas être considérés comme étant authentiques. Du shiKomori au français, le chemin est suffisamment long pour altérer (ne serait-ce qu'en partie) le contenu de ces discours. Si, de manière générale, le locuteur du discours citant (L') se comporte en rénonciateur de P, nous nous permettons de lui faire porter, dans ce cadre précis de la traduction, le statut de reproducteur, dans le sens où :

- (a) Il ôte (par la décontextualisation) à P sa valeur d'énoncé pour n'en faire qu'un syntagme qui sera « rembrayé sur l'énonciation rapporteuse par l'intermédiaire de la marge interne² », indiquant le caractère reproduit de P'³ au moyen de marqueurs typographiques (les guillemets et/ou les tirets) ou linguistiques (les verbes de parole, de pensée, etc.) ;
- (b) Il s'approprie P qu'il transfère d'une langue à une autre, avec le risque de lui faire perdre sa "saveur" énonciative et sémantique originelle.

Examinons les extraits suivants :

- (a) il y avait également trop de soleil, en portant ma main en visière je voyais bien Connaît-Tout en train de rire aussi lorsque son camarade avait lancé au client, ce dernier était un vieux, « *allez voir ce que nous endurons tous les jours en pleine mer, vous saurez que vos maigres sommes ne peuvent guère nous enchanter, c'est presque de la charité qu'on vous fait parce que vous n'arriverez pas à nous payer, nous n'avons rien à perdre de toute façon* », (ASR, p. 17)

¹ Rappelons qu'il s'agit de textes de fiction.

² Folkart B., 1991, *op. cit.*, p. 46.

³ Cela concerne tout discours rapporté.

- (b) Le vendeur avait fini par lui donner le paquet de cigarettes. [...] Après cette longue gesticulation du chauffeur, le vendeur le voit lui présenter un gros billet par rapport à ce qu'il devait payer. Il dit alors à son client : « Non, je n'ai pas de monnaie Monsieur. Je viens juste de m'installer. » (*ME*, p. 129-130)
- (c) Un silence. Puis Pitié s'était approché de moi et m'avait glissé à l'oreille : « On préférerait abandonner ce jeu, camarade, qu'est-ce que vous en pensez ? » (*DQJS*, p. 11)

Nous proposons ici de confronter le niveau de langue dont relève chacun des discours rapportés au style direct, ci-dessus présentés, à ce qui aurait pu être leur situation d'énonciation initiale (dans le cadre d'une énonciation effective). Le but est de vérifier si ce discours est susceptible (ou non) d'avoir été tenu par le locuteur (L) auquel il est attribué, ou bien s'il est (ou non) le produit d'une quelconque adaptation ou reproduction de la part du narrateur (R/L') dans son discours adressé au lecteur (R').

L'extrait (a) contient les propos d'un pêcheur adressés à l'un de ses clients. Le contexte énonciatif, que la narratrice décrit comme « une attaque d'un pêcheur vis-à-vis d'un client » (*ASR, ibid.*), ne semble pas conforme au registre utilisé, qui mobilise des termes auxquels on ne s'attendrait absolument pas, totalement invraisemblables, pour ce genre de situation d'énonciation. Il semble qu'au lieu de *endurer* et *enchanter* le contexte aurait imposé, respectivement, des termes comme *supporter* et *satisfaire*. À cela s'ajoute un autre constat concernant le registre syntaxique, lui aussi fait de tournures en principe inappropriées à un tel contexte énonciatif. À la place de la locution *ne ... guère*, on s'attendrait plutôt à des formulations d'un niveau plus courant, d'une qualité moins recherchée.

À titre d'exemple, nous pouvons dire qu'un échange plus ou moins violent entre un pêcheur et un client imposerait, au lieu de « vos maigres sommes ne peuvent guère nous enchanter », un énoncé comme *Vos petites sommes d'argent ne nous satisfont pas beaucoup/nous satisfont peu/ne nous satisfont presque pas*. La discordance que nous venons de relever nous conduit à avancer l'hypothèse selon laquelle les guillemets, agissant « comme un gage de véracité des propos¹ » du pêcheur, signaleraient alors un discours plus reconstruit que

¹Artyushkina O., « Du discours rapporté au discours inventé. L'histoire de la citation fidèle et infidèle », *Le plurilinguisme à l'épreuve de la traduction*, Olga Artyushkina, Yurchenko Y./Zarembo Ch. (dirs.), 2020, [En ligne] <https://books.openedition.org/pup/11678>, mis en ligne le 07 décembre 2020, [consulté le 25 septembre 2023].

rapporté/repris, un discours revu, retouché dans son cheminement de la langue source à la langue cible.

L'extrait (b) rapporte les propos d'un vendeur faisant savoir à un client qu'il n'est pas (encore) en mesure de lui rendre la monnaie sur le billet que celui-ci lui a tendu pour payer son paquet de cigarettes. Globalement, la forme du discours du vendeur correspond à son contexte d'énonciation ; si l'on s'en tenait à cette version en français, aucun constat particulier ne s'imposerait. Cependant, ce discours étant supposé avoir été initialement tenu en shiKomori avant d'être traduit en français, une attention particulière se porte sur le choix du verbe *s'installer* pour désigner le début de la journée de travail du vendeur. Pour exprimer cette idée en langue comorienne, le choix du signifiant se porte habituellement sur l'équivalent de *commencer*, de *venir* (accompagné du déictique *ici*) ou d'*ouvrir* (lorsque le commerce est tenu dans un lieu clos). Du fait qu'il s'agit d'un commerce aux abords de la route, sous un parasol, P ressemblerait plutôt à un énoncé comme [...] *Je viens juste + de commencer/de venir ici [...]*. La forme *Je viens juste + de m'installer* semble donc plus proche d'une reconstruction que d'une reprise, de surcroît voulue fidèle.

Dans l'extrait (c), le narrateur fait savoir au lecteur qu'il rapporte les propos censés être ceux d'un autre personnage de la même catégorie professionnelle que lui : un docker. La tournure *on + conditionnel [+infinitif]* relèverait davantage d'une adaptation à la langue cible, la langue source (surtout pour un échange entre personnes plus ou moins familières) privilégiant l'équivalent de la tournure française *mieux vaut + subjonctif* :

bora rilishe dagadzo lini

bora ri lishe dagadzo lini

mieux personne 4 abandonner jeu démonstratif

« Mieux vaut que nous abandonnions ce jeu. »

L'analyse que nous venons de mener à propos de ces trois énoncés¹ rend compte d'un des aspects de la vaste problématique à laquelle sont confrontés les écrivains (le romancier en l'occurrence) s'exprimant dans une autre langue que leur langue maternelle – maternelle aussi

¹ La même analyse pourrait être conduite sur plusieurs autres séquences de discours direct tirées de notre corpus de travail.

bien pour eux-mêmes que pour les êtres apparaissant dans le tissu énonciativo-narratif en qualité de personnages et de locuteurs secondaires, tertiaires, etc.

Le caractère *sui generis* des langues imposant son cadre, faire parler des personnages dans une langue qui leur est en principe étrangère demeure une opération d'une grande complexité, puisqu'elle doit tenir compte d'une multitude de paramètres liés au contexte énonciatif où le scripteur fait intervenir ces personnages : le statut social et/ou socioprofessionnel des actants, la nature des circonstances et de l'événement énonciatif, etc. Au confluent de deux langues différentes (le comorien et le français), Zamir – en sa qualité de scripteur – devait rendre compte par l'une d'elles de réalités initialement exprimées dans l'autre. Pour une vision plus large de la question, on citera Lise Gauvin, qui parle du travail de l'écrivain (francophone en l'occurrence) se trouvant à l'intersection de plusieurs langues comme d'un

[...] véritable « acte de langage », car le choix de telle ou telle langue d'écriture est révélateur d'un « procès » littéraire plus important que les procédés mis en jeu. Plus que de simples modes d'intégration de l'oralité dans l'écrit, ou que la représentation plus ou moins mimétique des langages sociaux, on dévoile ainsi le statut d'une littérature, son intégration/définition des codes et enfin toute une réflexion sur la nature et le fonctionnement du littéraire¹.

Quelle que soit l'analyse qu'on peut en faire, cette discordance – entre les termes (censés avoir été) utilisés lors de l'énonciation originelle et ceux apparaissant dans la traduction – constitue un indice de la présence du scripteur dans le discours du narrateur rapportant les propos des personnages².

II.1.3. Discours direct et marquage

La question du marquage du discours direct trouve toute sa place dans notre travail. Les textes de notre corpus comportent une variété de présentations de ce type de discours rapporté, notamment pour ce qui est de ses rapports avec le discours citant spécifiquement appréhendé dans sa dimension attributive que Rosier présente en ces termes :

¹ Gauvin L., *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Karthala, Paris, 2006, p. 7.

² Une analyse plus détaillée y est consacrée dans la section « Discours du scripteur ».

[...] étiquette sémantique accueillante des formes lexicales et syntaxiques diverses. Ainsi les formes comme *selon X, d'après X*, les incises, les verbes introducteurs suivis de complétive, les noms propres, des syntagmes introducteurs, du discours narrativisé... tous peuvent candidater au poste d'attributeur du discours rapporté¹.

Cela permet de comprendre que l'analyse que nous comptons mener dans cette section s'attachera plus particulièrement à interroger l'outillage lexical et typographique mobilisé pour marquer les frontières séparant le discours du narrateur de celui d'autrui (c'est-à-dire celui des personnages qui portent le statut supplémentaire de locuteurs), rapporté sous forme de discours direct. Dans *Qui raconte dans Anguille sous roche d'Ali Zamir*, nous avons (en particulier) interprété le choix du style direct (canonique) comme « le souci de marquer la rupture d'énonciation entre les deux niveaux de discours et, logiquement, [d'] insister sur le genre de chacun d'eux : récit pour l'énoncé [du narrateur] et discours pour celui des autres locuteurs² ».

Le but est ici de confronter la réalité des textes de Zamir aux recommandations de la grammaire normative traditionnelle – grammaire scolaire, présentant la langue transmise par l'institution scolaire – à seule fin de constater le degré d'alignement et/ou d'émancipation dont font preuve les premiers vis-à-vis des secondes s'agissant de la signalisation du discours rapporté direct. Par « recommandations de la grammaire » nous désignons ici les marques canoniques de nature lexicale et graphique que sont le syntagme introducteur, le deux-points, les guillemets et les tirets.

II.1.3.a. Signalisation canonique

La signalisation du discours direct dans *Mon Étincelle* et *Dérangé que je suis* se conforme, globalement, aux normes traditionnelles – quoique très généralement remises en cause par la littérature contemporaine d'expression française. On y trouve donc le deux-points et les guillemets :

- soit précédés par le syntagme introducteur :

¹ Rosier L., 2008, *op. cit.*, p. 49-50.

² Nadjloudine A., 2021, *op. cit.*, p. 88.

Alors sa femme avait trouvé un prétexte pour le chasser la nuit même où elle revenait de chez le cousin d'Espoir. Le mari disait : « Ceux qui cherchent à justifier l'infidélité de leur femme finissent par devenir des malades mentaux. Il ne faut pas accepter de jouer à ce jeu, parce qu'il est difficile de voir ce que les yeux eux-mêmes ne veulent pas affronter sans protection. Il faut toujours penser aux conséquences avant. » (*ME*, p. 116)

Pistolet interrompit brusquement Pirate : « C'est quelqu'un qui n'éprouve pas la moindre pitié : il a un cœur de marbre. La preuve, Dieu m'en préserve, il a osé déchirer par ses dents la partie génitale de sa femme comme un cannibale ! Tu imagines encore s'il venait à apprendre ce qu'on lui a fait ? Nous serions réduits en charpie comme une viande de bœuf. » (*DQJS*, p. 141)

- ou suivis par le syntagme introducteur sous forme d'incise, permettant ainsi « une [certaine] description de l'acte de parole¹ » ; dans le discours de Dérangé et d'Étincelle l'incise laisse souvent apparaître une certaine promptitude du discours autre – promptitude qui ne saurait être ni plus ni moins que l'une des « manière[s] de dire² » que l'incise peut mettre en évidence pour rendre claires certaines circonstances relatives à l'énonciation du discours rapporté

Tout à coup nous avons vu tous ceux qui étaient assis aux gradins se précipiter à l'entrée de l'auditorium. « Allons ! Allons ! Allons ! Ça va commencer », m'avait-il dit à la hâte. (*ME*, p. 209)

Mais j'ai vu cette femme s'abandonner sur un autre fauteuil, les jambes croisées, et attendre que je fasse de même. « Asseyez-vous et mettez-vous à l'aise, s'il vous plaît », m'avait-elle laissé entendre. (*DQJS*, p. 63)

Quelques exceptions ont été relevées concernant les marques typographiques dans *Mon Étincelle et Dérangé que je suis*.

¹ Rosier L., 2008, *op. cit.*, p. 66.

² Lacaze G., « Aude Laferrière, *Les incises dans les genres narratifs* : « Certaines formules des plus prometteuses » », *E-rea*, 16.2 | 2019, [En ligne], <http://journals.openedition.org/erea/7939>, mis en ligne le 15 juin 2019, [consulté le 24 février 2024].

Nous ferons ainsi l'hypothèse que dans *Mon Étincelle* se trouverait un discours rapporté direct (a) non encadré de guillemets et (b) annoncé par un syntagme introducteur à la forme moins habituelle et très isolé du discours cité : « Je vais vous raconter cette histoire comme je l'ai entendue de maman ce soir-là. » (*ME, op. cit.*) Il s'agit du discours de la mère de la narratrice qui serait, dans ce sens, la locutrice (à proprement parler) d'une très bonne partie du discours dont est fait ce roman qui – comme déjà mentionné – est à vrai dire un relais de discours directs. La mise en scène de l'énonciation dont *Étincelle* est locutrice n'est au fond que l'occasion de reprendre le récit d'événements qui lui a été fait par sa mère, Vitamine et Calcium dans des cadres spatio-temporels différents¹. Les séquences du discours dont *Étincelle* est la véritable locutrice apparaissent dans un décrochage énonciatif qui :

- peut être linguistiquement porté par une rupture de la narration qui cède la place à une interpellation du lecteur :

C'était sa propre histoire. Pourquoi porterais-je un jugement là-dessus : je ne suis pas comme ceux qui entrent dans les aisselles d'autrui. Je le dis [...] (*Ibid.*, p. 236)

- peut être typographiquement signalé soit par des parenthèses², soit par un texte se présentant comme un bloc isolé du discours du locuteur secondaire et contenant le récit de faits s'étant déroulés pendant qu'*Étincelle* recevait le discours des autres locuteurs :

[...] C'est une histoire qui ne concerne que papa et maman. Oui. Même si cette histoire me casse la tête. Je respecte leur choix. »

À ce moment-là, Calcium avait complètement fermé son livre. Il continuait à me parler naturellement comme si on ne se connaissait depuis très longtemps. [...]

¹ Une première analyse a été faite dans le chapitre « Narrateur ».

² « Mais elle s'était dit qu'elle n'allait pas le laisser cuire dans son jus. Qu'elle devait se battre par tous les moyens possibles pour avoir Douleur comme époux. (Ce voyage est plein de ballotements. Mais accrochez-vous quand même.) » (*MÉ*, p. 150)

« J'ignore jusqu'à maintenant qui est vraiment cet homme que je ne voyais venir à la maison que rarement [...] (*Ibid.*, p. 235-236)

- marque une rupture du récit porté par un discours relevant d'un autre niveau d'énonciation (antérieur à la situation d'énonciation mettant la narratrice en contact avec le lecteur).

Cette précision nous permet de croire que, vu la place de son histoire et de son discours dans le discours général du roman¹, Douceur (la mère d'Étincelle) est la locutrice initiale (L) du discours (P) dont Étincelle passe pour une réénonciatrice (L'). Or, devenu P', le discours de Douceur n'apparaît pas encadré de guillemets. Il est dispensé de toute contrainte typographique ; ce qui n'est pas le cas du discours des locuteurs de même niveau énonciatif ou d'un niveau hiérarchiquement inférieur. Tel est le cas des propos de Douleur (locuteur tertiaire) rapportés au style direct – clairement annoncé par un verbe attributeur et encadré par des guillemets – et qui se présentent, du fait qu'ils sont rapportés par Douceur, sous la forme d'un discours direct inséré dans du discours direct :

Soudain, il [Douleur] il avait dit : « Et ce n'est pas tout. » En disant cela il avait baissé la tête, puis continué ainsi :

« La même année, quelques mois après cette humiliation, j'étais en train de jouer dans les ruelles de la médina avec des amis [...] (*Ibid.*, p. 160)

D'emblée, l'argument fondé sur la longueur semble assez solide pour justifier ce choix de présentation du discours d'autrui (rapporté au style direct) par la narratrice. Mais, face aux discours de Vitamine et de Calcium², cet argument se vide très vite de sa pertinence. Les discours de Vitamine et de Calcium sont en effet respectivement annoncés de la manière suivante :

¹ Le discours de Douceur est celui qui constitue la plus grande partie de l'histoire du roman.

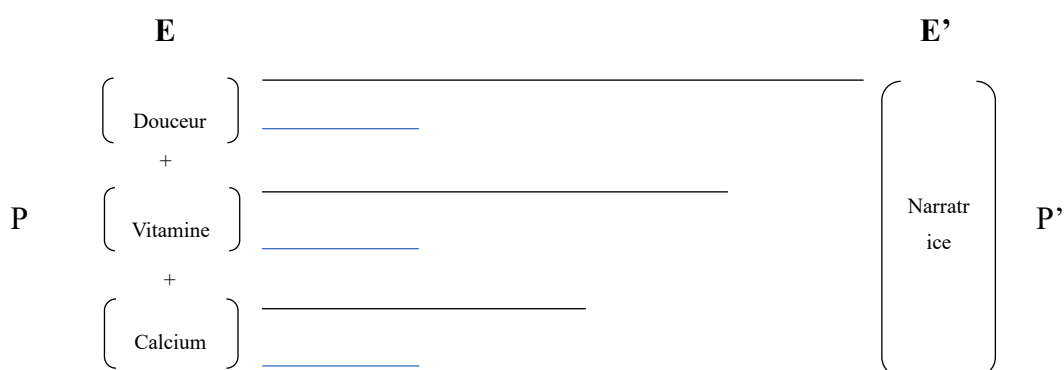
² Locuteurs secondaires dont le discours, s'étalant sur des dizaines de pages, est marqué par des guillemets (ouvrants à chaque début de paragraphe) et annoncé par un syntagme introducteur.

(a) « Il y a quelques jours, commence Vitamine, [...] (*Ibid.*, p. 53)

(b) Et il avait poursuivi ainsi, en me parlant des conseils de sa maman et des histoires qu'elle lui racontait :

« Maman m'a dit que la vie privée [...] (*Ibid.*, p. 229)

L'absence de signalisation du discours de Douceur pourrait être interprétée comme étant un procédé d'effacement de la narratrice qui lui permettrait d'accorder plus de place à la locutrice du discours originel le plus important de tous ceux qui constituent le texte de *Mon Étincelle* ; effacement dont elle ne fait pas preuve face au discours des autres locuteurs secondaires. De ce fait, Étincelle reprendrait les propos de sa mère, quoique celle-ci soit désignée à la troisième personne, à qui elle accorderait donc la place de co-narratrice. La précision « [...] comme je l'ai entendue de maman » (*Op. cit.*) se voudrait un point d'appui dans la justification de l'hypothèse selon laquelle le discours de Douceur aurait été repris tel qu'il avait été originellement tenu. La coprésence des différents discours (que nous venons d'analyser) et leur hiérarchisation – telle que celle-ci peut être perçue par le lecteur – se représenteraient alors de la manière suivante :



Les traits noirs représentent les trois discours originels (P) tenus en E et repris en E' par la narratrice qui en fait alors des discours cités (P'), et de leurs locuteurs des locuteurs secondaires (L'). Les traits bleus marquent les discours cités par les locuteurs secondaires et dont les locuteurs (tel que Douleur) prennent en E' le statut de locuteurs de niveau tertiaire (L''). On l'aura remarqué, c'est le discours de Douceur qui occupe le plus de place (devant celui de

Vitamine et celui de Calcium) dans l'énonciation dont Étincelle est locutrice (E'), et le lecteur le destinataire.

Cependant, une autre hypothèse conduirait à comprendre que le discours de Douceur – envisagé dans sa globalité, tel qu'il apparaît dans le schéma ci-dessus – n'aurait pas été repris sous forme de discours direct. Il est possible de lire la phrase « *Je vais vous raconter cette histoire comme je l'ai entendue de maman ce soir-là.* » (*Op. cit.*) non comme un avertissement du caractère fidèle de la reprise (forme) d'un discours produit antérieurement, mais plutôt comme un gage du respect du fond (message) dudit discours, que la narratrice s'évertuerait à ne pas altérer dans la reprise qu'elle en fait. Dans ce sens, Douleur serait un locuteur secondaire, au même titre que Douceur, Vitamine et Calcium. Cette lecture repose sur deux arguments majeurs :

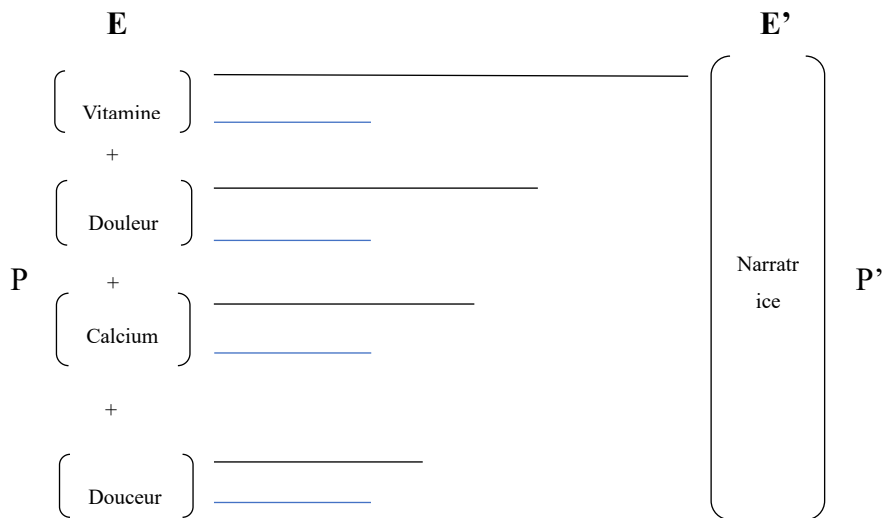
(a) la désignation de Douceur à la troisième personne :

C'était un jour de fête, le jour où ils se sont rencontrés. Tout le monde avait organisé une sortie entre amis et membres de famille. **La jeune Douceur**, qui ne s'intéressait ni aux fêtes ni aux sorties, avait fini par accepter l'invitation d'une amie intime qu'**elle** avait connue à la Faculté de gestion. (*Ibid.*, p. 21)

(b) l'apparition de courts discours encadrés de guillemets et attribués à Douceur et dont Étincelle a été la destinataire/réceptrice (en E) :

Maman semblait épuisée. Cela ne semblait pas facile pour elle de vider le sac. [...] Avant de quitter ma chambre, elle s'était retournée vers moi et m'avait dit : « **Dans quelques jours c'est ton anniversaire. Et tu seras en vacances. Je voudrais te faire une belle surprise, mais je ne sais pas ce qui te plairait.** » (*Ibid.*, p. 191)

L'organisation/hierarchisation des discours se présenterait alors de cette manière :



Au regard des deux hypothèses présentées ci-dessus, nous pourrions dire que, quel que soit le degré de marquage de son discours, Douceur demeure une source énonciative incontournable dans la construction du récit de *Mon Étincelle*. L'histoire de sa jeunesse et de sa relation avec Douleur est le point central autour duquel s'organise le discours contenu par ce roman.

Dans *Dérangé que je suis*, nous avons noté certaines particularités de la signalisation du discours direct. Des séquences apparaissent, certes, encadrées de guillemets, mais cet encadrement se fait :

- soit en l'absence de tout attributeur et de tout signe de ponctuation qui pourrait l'isoler du discours citant, tels que le deux-points et la virgule (pour l'incise, insérée dans le discours rapporté ou positionnée à sa suite) :

(a) [...] il m'a semblé entendre une voix de femme héler quelqu'un. Lorsque je me suis retourné, j'ai vu que c'était pour moi. [...] Avant même de pouvoir répondre quoi que ce soit, d'autres dockers s'approchaient. « Ce n'est pas vous que j'ai appelés, les Pipipi. Mais ce monsieur. » (*DQJS*, p. 29)

- soit en l'absence du deux-points ou de la virgule, mais le discours rapporté est annoncé par un syntagme introducteur moins habituel et entrant dans la classe des attributeurs que Rosier nomme « *verbes-gestes* (verbes de mouvements et verbes de mimiques gestiques)¹ » :

(b) Mais le troisième, qui semblait un peu plus âgé que les autres, **avait tiré** ses deux acolytes plus loin pour rebrousser chemin. « Cette femme a besoin de faire un acte charitable. [...] Pourquoi vous cassez-vous les pieds ? » Et ils pouffèrent de rire tous les trois. (*Ibid.*, p. 31)

(c) Le verre était bien rempli. J'ai jeté un coup d'œil furtif sur ce jus, puis un autre sur cette femme. Et savez-vous ce qui m'a **effleuré l'esprit** à ce moment-là ? « Si elle cherchait à me tuer ? Oui, et si elle concoctait un vénéfice à mon égard ? » Parce que c'était très facile pour elle de m'envoyer au cimetière avant l'heure. (*Ibid.*, p. 63)

En (a), *répondre* peut, d'emblée, prêter à confusion. On est tenté de lui faire porter – étant donné sa qualité de *verbum dicendi* – le statut d'attributeur du discours direct qui suit, encadré de guillemets. Mais très rapidement, on se rend compte qu'il sert à évoquer l'interruption de l'échange qui était sur le point de se produire entre le narrateur et la dame à la recherche d'un docker pour faire décharger ses bagages. Cette interruption a été provoquée par l'approche des trois autres dockers, auxquels la dame adresse le discours apparaissant entre guillemets ; mouvement exprimé immédiatement avant ce discours par le verbe *approcher* sans qu'il y soit lié par un rapport énonciatif, comme c'est le cas en (b) et (c) où, respectivement, *tirer* et *effleurer* (bien qu'utilisé dans un sens figuré, *effleurer l'esprit* est en effet ici un verbe de pensée) servent à attribuer le discours qui les suit, endossant ainsi le statut de verbes-gestes attributeurs de discours rapporté. Le premier fait le récit de l'action du locuteur (« le troisième [docker] ») sur ses destinataires (« ses deux acolytes »). Le second transcrit, quant à lui, une idée ayant traversé l'esprit du narrateur face à une situation donnée (l'hospitalité dont la dame faisait preuve à son égard).

¹ Rosier L., 2008, *op. cit.*, p. 57.

II.1.3.b. Signalisation canonique réajustée

Il s'agit d'une forme de marquage du discours direct au confluent de la tradition grammaticale et de l'émancipation (syntaxique et typographique) que Zamir a donnée à ses deux textes que sont *Anguille sous roche* et *Jouissance*. Les guillemets encadrant toujours le discours autre, le deux-points traditionnel se voit supplanté par la virgule. Rappelons que cela n'est pas un détronement exclusif du deux-points, mais que – comme nous avons eu à le mentionner antérieurement – la virgule agit dans ces deux romans, à certaines différences près, en signe de ponctuation passe-partout, c'est-à-dire qu'elle est utilisée aussi bien pour la ponctuation faible que pour la fonction forte ; un usage courant de la virgule dans la littérature contemporaine de langue française.

En effet, dans *Anguille sous roche*, le discours direct est avant tout signalé par des italiques qui le distinguent nettement du reste du texte – discours du narrateur qui constitue le discours citant. Par le fait qu'ils se combinent avec les guillemets, les italiques créent un effet de surmarquage, amplifiant la différence (de forme) entre discours citant et discours cité et attestent de l'importance que le scripteur accorde à ce type de discours dans son texte – un surmarquage courant dans la prose journalistique où visiblement il sert, comme dans notre corpus, à des fins de désambiguïsation.

Par ailleurs, dans ce roman, la frontière entre discours du narrateur et discours rapporté direct est assurée (outre les italiques, les guillemets et le syntagme attributeur) par :

- (a) soit la virgule marquant la frontière entre le discours de la narratrice et le discours rapporté qui le suit :

je ne comprenais pas toujours cette histoire moi, j'étais plus têtue qu'une mouche, surtout que c'était une histoire à dormir debout, un jour je lui avais donc posé la question qui brûlait mes lèvres, « *et si je laissais un moustique sur mon oreille pour qu'il puisse dévoiler le secret, tout serait fini non* », Connaît-Tout m'avait rétorqué à brûle-pourpoint, « *ne laisse jamais un moustique se poser sur ton oreille, pour éviter qu'il te pose des problèmes, entendu petite maligne* » (ASR, p. 44-45)

(b) ou l'absence de ponctuation constatée dans des cas

- où le discours cité est subséquent au discours citant

c'est Vorace qui lui avait aussi dit qu'il avait une bosse sur son front, après avoir proféré interminablement des injures, il avait conclu « *la femme et le fils avaient comploté contre moi, ces chiens, ils vont voir tout de suite, je vais chez moi maintenant* », [...] Voilà frappait à la porte en réclamant d'autres objets, il grognait avec furie « *si vraiment t'es le genre de femme qui se débrouille avec sa proie entre ses cuisses rends-moi ma tablette, ma radiocassette, mes assiettes et mes fourchettes, sans oublier mes cuillères et mes verres [...]* », (*Ibid.*, p. 144-145)

- d'incises postposées au discours cité :

« *c'est pas vrai, c'est un voleur, il fait toujours comme ça pour arnaquer les gens, je ne suis pas le premier à être victime d'ailleurs* » avait-il dit d'un ton très assuré. (*Ibid.*, p. 297)

Dans *Jouissance*, comme nous l'avons mentionné plus haut, le passage du discours citant au discours cité au style direct n'est pas matérialisé par le deux-points, mais plutôt par la virgule. La ponctuation en fin de phrases permet de distinguer discours du narrateur et discours rapporté direct. Dans le discours du narrateur, la virgule fait office de ponctuation forte, remplaçant ainsi le point, le point d'interrogation et le point d'exclamation. Dans le discours autre délimité par des guillemets, en revanche, ces signes de ponctuation habituels apparaissent en fin de phrases, agissant justement comme des balises de ce type de discours qui peut :

- être annoncé par un attributeur :

(a) l'homme semble ne pas accorder foi à ce qu'il entend, non, il n'en croit pas un traître mot, « pensez-vous franchement que je me laisse berner ? Vous me trompez d'une manière ignominieuse. Votre attitude me répugne. Vous ne pouviez tomber plus bas... Oh, j'ai envie de vomir... » [...] la femme ribouille des yeux, [...] avant de se tourner vers son mari et de couper court, « quoi ? À quoi faites-vous allusion ? » (*J*, p. 87)

- ou apparaître sans nul besoin d'être linguistiquement signalé :

- (b) toutes affaires cessantes il me récupère au salon, les mains tremblantes, il commence à feuilleter mes couilles, « avez-vous toute honte bue ? Tenez donc, allez-vous continuer à mentir par la gorge après ce passage éclairant ? » (*Ibid.*, p. 90)

Dans l'extrait (a), le poste d'attributeur est occupé par deux verbes de croyance (*accorder foi, croire*) à la forme négative et séparés l'un de l'autre par l'adverbe *non*, entouré de deux virgules (la première jouant le rôle d'un signe de ponctuation forte, la seconde marquant une pause courte) et apportant une touche complémentaire à l'idée que se fait le narrateur de l'attitude du personnage et locuteur du discours cité. Dans l'extrait (b), le verbe d'action *commencer* (*à feuilleter*), n'ayant pas de lien énonciatif avec le discours cité, ne peut pas être pris pour un attributeur. Il a une valeur plutôt narrative, évoquant l'action du personnage sur le narrateur (le livre anonyme) qui n'est pas, d'ailleurs, le destinataire du discours rapporté.

II.2. Discours indirect

Offrant au narrateur la possibilité de rapporter le discours d'autrui en l'intégrant dans son propre discours par un alignement sur le système énonciatif de celui-ci, le discours indirect est principalement caractérisé par la perte de « son indépendance syntaxique et énonciative¹ », qui lui fait porter les marques du discours citant. Il s'agit là d'une opposition entre discours indirect et discours direct qui, lui, implique un décrochage énonciatif et syntaxique, une relative liberté formelle vis-à-vis du discours citant.

On comprend alors que, dans ses rapports avec le discours du locuteur principal, le discours rapporté au style indirect est marqué par :

- (1) une dépendance énonciative qui le fait passer pour une partie intégrante du discours citant ;
- (2) une dépendance syntaxique qui lui fait porter les indices grammaticaux du discours citant auquel il demeure subordonné ;

¹ Riegel M. et al., *Grammaire méthodique du français*, PUF, Paris, 1994, p. 598.

(3) une liberté de reformulation accordée par le fait qu'il ne lui est pas associé le principe de fidélité, de reprise textuelle des propos d'un autre locuteur dans un cadre spatio-temporel différent – d'où la description que fait Jacqueline Authier-Revuz du discours indirect comme étant le résultat d'une opération de « reformulation-traduction¹ ».

Examinons ce passage :

Maman m'a dit qu'elle se souvenait d'une affaire concernant Espoir qui avait choqué beaucoup de gens. (*ME*, p. 114)

Bien qu'ils présentent le même schéma temporel, les deux énoncés qui composent cet extrait sont issus de deux énonciations différentes et sont de deux natures différentes :

/maman m'a dit/[subord.]/elle se souvenait d'une affaire concernant Espoir qui avait choqué beaucoup de gens/

Le premier est construit autour du verbe *dire* qui permet à la narratrice de faire apparaître, d'évoquer dans son discours (émergeant de la situation d'énonciation où le poste de destinataire est occupé par le lecteur) autrui, pas seulement en tant que personnage, mais aussi en qualité de locuteur. Le second contient les propos tenus par celui-ci lors d'un événement énonciatif antérieur. Cela revient à dire que, selon le mode de représentation que nous avons adopté pour cette analyse, la situation d'énonciation permettant à Étincelle d'évoquer sa mère (L) est une réénonciation (E') des propos de celle-ci, qui acquièrent alors le statut de P', perdant ainsi leur statut de P.

L'idée de *perte* est particulièrement significative ici dans la mesure où Étincelle – optant pour le discours indirect pour réénoncer les propos de sa mère – se trouve libérée du principe de fidélité auquel elle aurait été liée dans le cadre d'un discours rapporté au style direct. Rien ne permet de dire si les termes utilisés par la narratrice sont une reprise ou une reformulation du discours supposé avoir été initialement tenu par sa mère ; cela en raison de la double

¹ Authier-Revuz Jacqueline « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information Grammaticale*, n° 55, 1992, p. 38.

dépendance (énonciative et syntaxique) à laquelle est soumis tout discours rapporté au style indirect. Aucune rupture du schéma temporel et pronominal du discours d'Étincelle n'étant ni requise ni possible vu le type de reprise adopté, P se trouve intégré dans le discours de la réénonciatrice, qui est initialement un récit marqué par des temps du passé, le syntagme introducteur *m'a dit* le signalant et complétant une narration faite de verbes à l'imparfait et au plus-que-parfait :

C'**était** une certaine déception pour certaines femmes de découvrir cela. Mais elles étaient déjà **tombées** dans son filet et ne **pouvaient** pas faire marche arrière. (*Ibid.*)

Reprendre les paroles de sa mère au style indirect permet à Étincelle de donner à son propre discours une harmonisation, une cohérence stylistique, en conservant le ton adopté pour le récit dont elle fait quasiment passer le discours rapporté pour une partie intégrante. Nous essayons de représenter de la manière suivante la forme initiale (supposée telle dans le monde de la fiction) du discours de Douceur :

L = mère de la narratrice [je me souviens d'une affaire concernant Espoir qui a choqué beaucoup de gens] P



L' = narratrice [elle se souvenait d'une affaire concernant Espoir qui avait choqué beaucoup de gens] P'

Il demeure évident que d'autres formulations de P auraient été possibles, telles que :

- (a) [je me rappelle une affaire concernant Espoir qui a choqué beaucoup de gens] ;
- (b) [je me souviens d'une histoire d'Espoir qui a beaucoup choqué] ;
- (c) [je me rappelle une histoire très choquante concernant Espoir], etc.

Toutes ces représentations éventuelles de P témoignent de la liberté dont dispose la narratrice pour reprendre à sa manière les propos d'autrui tout en leur faisant porter les marques grammaticales et énonciatives de son propre discours. Il en ressort que le discours indirect provoque un certain effacement de la personnalité de L, dont le discours émerge dans une subordination au discours citant de L' et qui, plus que dans le cas d'un discours direct, apparaît

comme hiérarchiquement inférieur à L'. La même analyse peut être étendue à toutes les séquences en discours indirect, comme celle-ci :

l'homme lui rappelle qu'il est supposé être à elle la nuit entière, (*J*, p. 68)

/l'homme lui rappelle/[subord.]/il est supposé être à elle la nuit entière/

Le segment introducteur *l'homme lui rappelle* relève d'un récit constitué de verbes au présent – « [...] j'entends la dame sursauter [...] » ; « l'homme consulte sa montre » (*Ibid.*) – schéma temporel sur lequel se trouve aligné le discours rapporté qui aurait initialement pu être formulé de différentes manières :

- (a) [je suis supposé être à toi la nuit entière] ;
- (b) [je suis censé être à toi la nuit entière] ;
- (c) [je suis supposé t'appartenir toute la nuit] ; etc.

II.3. Discours narrativisé

Il s'agit d'un type de discours qui permet au narrateur, non pas de rapporter le discours d'autrui, mais d'en mentionner l'énonciation, de le « trait[er] comme un événement parmi d'autres et [d'en faire un discours] assumé comme tel par le narrateur lui-même [...] »¹. Cette conception de Genette – qui s'appuie sur l'absence de détails faisant du discours autre un acte (de parole) que « rien [ne] distingue extérieurement » du récit des événements dont est fait le discours du narrateur – est loin d'être celle de la linguiste Jacqueline Authier-Revuz² qui intègre le discours narrativisé au discours indirect. Rosier semble rejoindre Genette en parlant d'un « discours citant sans discours cité, [...] un discours qui est traité comme un événement et qui intègre donc la narration.³ » Une séquence de discours narrativisé se comporte comme un

¹ Genette G., 1972, *op. cit.*, p. 261.

² Citée dans Doquet C., « L'oral en appui sur l'écrit : décalages (méta)énonciatifs », *Corela*, 15-2 | 2017, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/corela.5061>, mis en ligne le 15 décembre 2017, [consulté le 26 février 2024].

³ Rosier L., 2008, *op. cit.*, p. 105.

segment introducteur – portant les caractéristiques énonciatives et syntaxiques du discours citant (la narration), sans pour autant être suivi d’une reprise effective du discours autre.

Tout cela fait comprendre que les principaux traits définitoires du discours narrativisé sont l’économie (du temps d’énonciation par le narrateur) et l’implication du lecteur, à qui est laissé le soin d’imaginer les paroles que n’a pas restituées le narrateur. Dans ce sens, il existe un certain parallèle à faire entre le discours narrativisé et le discours indirect : « En termes de coût, le discours narrativisé et le discours indirect ont les mêmes avantages de condensation [...] ¹ », de résumé du discours autre, en libérant le narrateur de tout principe de fidélité. Examinons ces deux extraits :

- (a) il m’avait toisée d’un regard vif en fronçant nerveusement les sourcils avant **d’acquiescer**, il avait ensuite baissé la tête, (ASR, p. 215)

- (b) depuis le salon où comme d’habitude je suis abandonné, j’entends le mari, mon lecteur attiré, **déclencher les hostilités**, il **bredouille quelque chose**, sa femme essaie de **se rebeller**, il parle d’abord à voix basse, **bégaye**, fait taire son bec un moment, reprend son souffle, puis, tout à coup, se déchaîne **en martelant des mots amers**, des mots heurtés et d’autres plus morts que vifs, sa voix se fait tremblante, il **met à nu son cœur**, il finit par crier de toutes ses forces en se déboutonnant, pour montrer la profondeur de sa blessure, d’abord je l’entends **évoquer mezza voce l’heure à laquelle sa femme rentre chaque soir**, (J, p. 86-87.)

Le premier passage revient sur l’échange verbal entre Anguille et un autre personnage pendant qu’elle prépare son départ pour Mayotte, après sa grossesse (non désirée). Ce personnage est un enfant rencontré sur la route et que la narratrice prend soin de présenter au lecteur en décrivant son attitude vis-à-vis d’elle (« il m’avait d’abord fixé des yeux comme pour m’étudier avant de s’approcher », ASR, *ibid.*) et vis-à-vis d’autres enfants (« celui qui menaçait toujours les autres enfants du quartier » *Ibid.*). La question posée par Anguille à cet enfant est clairement énoncée au moyen d’une autocitation au style direct : « *tu es un enfant de Voilà, n’est-ce pas* » (*Ibid.*).

¹ Dardy C. et al., « L’impossible discours rapporté », *Un genre universitaire : le rapport de soutenance de thèse*, 2002, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.51739>, [consulté le 04 novembre 2023].

On remarque que s'agissant de la réponse à sa question, la narratrice fait le choix de n'en présenter qu'un contenu condensé ; elle se contente d'indiquer que son interlocuteur a réagi à sa question, sans explicitation aucune du contenu de cet événement énonciatif. Le verbe utilisé à cet effet (*acquiescer*), apparaissant sans complément circonstanciel (de manière en l'occurrence), laisse planer un flou absolu sur la nature de la réponse. Le lecteur ne dispose d'aucune information qui lui permettrait d'identifier si l'enfant a répondu par un discours verbalisé ou par un geste (de la tête par exemple). On constate donc une répartition inégale du temps de parole dans la reproduction de l'échange entre la narratrice et son interlocuteur. Serait-ce un procédé visant à accorder plus d'importance à l'événement énonciatif qu'à l'énoncé qui en est le résultat ? S'agirait-il, plutôt, de laisser percevoir une plus grande importance accordée à la personnalité du personnage (décrit auparavant) qu'à ses propos ?

En tout état de cause, le discours narrativisé adopté ici par Anguille lui a permis de conserver l'homogénéité de son discours, dont elle n'a rompu ni la structure énonciative ni le schéma temporel ; observation également valable pour l'extrait (b), dont une analyse particulière s'impose en raison, notamment, du fait qu'il contient des séquences en discours narrativisé mentionnant, non les prises de paroles d'un interlocuteur du narrateur, mais des deux actants d'un échange verbal dont une restitution est présentée au lecteur.

En effet, (b) est fait d'une suite de discours narrativisés qui interrompent subitement une séquence descriptive

c'est un dimanche du même visage, du même habit, du même tempérament que les autres, personne n'était sorti de sa chambre depuis que, sur les collines et les cimes, l'astre du jour avait pointé son nez, pourtant, depuis des heures, un grand tintamarre retentissait à l'extérieur, les enfants d'alentour couraient, sautaient et gambadaient ici et là comme des chèvres, on entendait ces cris de joie à tous les échos, (*J*, p. 86)

précédée de la narration d'un événement où le narrateur apparaît plus dans un rôle d'auditeur que d'observateur et qui annonce le ton de l'échange verbal qui va suivre : « surgit alors ce matin où j'entends la femme et le mari se livrer à une **virulente algarade** dans leur chambre » (*Ibid.*).

Ici, le discours narrativisé supprime les dialogues dont le choix semblerait plus attendu vu le nombre de prises de parole de chaque interlocuteur. La préférence du discours narrativisé

s'explique avant tout, à notre avis, par la nécessité (en plus de l'homogénéité énonciative et syntaxique que permet tout discours narrativisé) de conserver la forme globale du discours du narrateur. Il s'agit (rappelons-le) d'un texte fait d'une seule phrase. Faire usage du discours rapporté direct marqué des traditionnels tirets signalant les répliques des personnages aurait provoqué une rupture plus importante sur le plan de la forme que dans des textes constitués de phrases usuellement ponctuées (avec une majuscule à l'ouverture et une ponctuation forte à la clôture). Aussi long qu'il puisse paraître, l'échange verbal entre la bibliothécaire et son mari est "restitué" dans une condensation au moyen d'une série de verbes et d'expressions :

- dont certains « dénotent dans leur sémantisme même un acte de parole [...] »¹ » quelle qu'en soit la nuance (*bredouiller, bégayer, évoquer*) ;
- et d'autres expriment plus indirectement un acte de parole (*se rebeller, mettre à nu son cœur*)

Le point commun entre les termes et expressions regroupés dans ces deux catégories est qu'ils permettent tous au narrateur de résumer les différents actes de parole des interlocuteurs, de n'en indiquer, à proprement parler, que l'acte énonciatif ; certains laissant cependant planer un plus grand flou que d'autres. Tel est le cas de *se rebeller* et *bégayer* (surtout par le fait qu'il est employé sans complément d'objet) qui mettent plus l'accent sur la dimension dramatique (et psychologique) qu'énonciative de l'événement présenté au lecteur.

Cette série de discours narrativisés est immédiatement suivie :

- (a) d'un discours indirect qui rapporte la réplique de la femme à la remarque faite par son mari sur ses retours tardifs à la maison :

elle se défend bec et ongles en disant que c'est son métier, sa passion, et que sans cela elle ne voit pas comment vivre (*J*, p. 87)

- (b) et d'un discours direct pour restituer les propos du mari dont le but a été d'exprimer sa détermination :

¹ Rosier L., 2008, *op. cit.*, p. 105.

« pensez-vous franchement que je me laisse berner ? Vous me trompez d’une manière ignominieuse. Votre attitude me répugne. Vous ne pouviez tomber plus bas... Oh, j’ai envie de vomir... » (*Ibid.*)

Intervient alors une restitution des paroles des deux protagonistes de l’échange par l’intermédiaire du discours direct, évidemment sans tirets, mais au moyen des marqueurs analysés plus haut¹. Cette variation de la forme – du discours narrativisé au discours direct en passant par le discours indirect – de la reprise/représentation du discours d’autrui, nous l’interprétons :

- du point de vue de la narration, comme étant motivée par la préférence de certains propos à d’autres ;
- du point de vue de la réception, comme moyen d’allègement de la lecture qui se trouve à la fois allégée (pour ce qui est des séquences en discours narrativisé) de certaines informations éventuellement non essentielles et conduite dans une alternance entre représentation condensée/abrégée (discours narrativisé et discours indirect) et représentation “textuelle” (discours direct) de la parole des locuteurs secondaires ; ce qui crée un rythme de lecture varié, libéré de toute monotonie.

Les différents procédés utilisés afin de réénoncer la parole d’autrui témoignent non seulement du désir de faire du discours contenu par les romans de notre corpus le produit de plusieurs voix en interaction, mais aussi et surtout de l’importance accordée à l’image d’autrui en tant qu’actant de l’énonciation, considérée dans son aspect social, plus qu’individuel. L’intention de gommer les marques individuantes des locuteurs convoqués dans le discours du narrateur à certains moments montre bien que, pour le scripteur, la société apparaît avant tout comme une voix participant à la confection du tissu énonciatif – et où se dissolvent donc les contours individuels. Nous en voulons notamment pour illustration ce passage de *Mon Étincelle* où un locuteur (Douleur) attribue le discours cité à un “chœur” :

Tout autour de moi **les gens** avaient lancé en chœur un : « Oh ! C’est quoi ça encore ? » Il y en avait qui avaient déclaré : « Donnez-lui le chemin, qu’il aille aux toilettes. Il faut sauver ce soldat ! » D’autres, qui étaient sous le choc d’avoir entendu

¹ Dans la section consacrée au discours direct.

cela¹, dans un lieu où on ne devait sentir la moindre odeur sui generis, gardaient le silence. (*ME*, p. 155)

Il est évident que ces deux discours rapportés directs auraient pu mériter une attribution plus précise. Comment concevoir le fait que différentes personnes aient choisi les mêmes mots, le même agencement pour en faire un énoncé et le même moment pour réagir « en chœur » ? Il se dégage du type d'attribution choisi par le locuteur citant la volonté d'effacer toute trace d'individualité de la personnalité du locuteur cité, de faire porter la responsabilité énonciative à un émetteur collectif, pour insister sur les relations tendues avec autrui dont il cherche à se montrer victime.

Conclusion

Nous avons pu inventorier et (surtout) analyser les différents types de discours mobilisés par le scripteur pour reprendre les propos et les pensées des personnages auxquels il a choisi de faire porter également le statut de locuteurs, secondaires ou tertiaires : le discours direct, le discours indirect et le discours narrativisé – le discours direct libre ayant été précédemment analysé. Nous nous sommes interrogé, non seulement sur la portée stylistique des discours autres, mais aussi sur la diversité de formes que prennent certains d'entre eux, d'un roman à l'autre.

¹ Un pet lâché au milieu d'un public assistant à une cérémonie de mariage.

Chapitre IV : Discours social

Nous comptons analyser au cours de ce chapitre les différentes formes sous lesquelles se présente le discours social dans notre corpus d'étude. Défini comme étant « la totalité de la production discursive propre à une société¹ », le discours social renvoie, avant tout, aux situations d'énonciation qui peuvent le porter et aux locuteurs qui peuvent s'en servir dans ces situations d'énonciation. Celui dont il s'agit ici a pour médium de transmission l'oralité. La question de fond à laquelle nous nous devons de répondre est donc de savoir par quels voies et moyens Zamir a rendu perceptible ce type de discours dans ses romans, comment il a pu y suggérer la voix de la société qui en est l'énonciatrice.

À quoi fait référence le terme *voix* dans l'analyse d'un texte écrit, d'un discours non oral ? Que peut-il bien désigner « quand il s'agit d'un objet sans voix justement, un objet muet, texte dont seule la lecture peut faire un objet esthétique ?² » À ce questionnement, nous répondrons, avant tout, avec Christian Boix :

Il n'échappera à personne que l'écriture, même si elle constitue un système propre pourvu de ses lois de constitution et de fonctionnement propres, est globalement un système second issu d'un canal de communication premier oral. [...] l'une des « ficelles pédagogiques de base » pour enseigner la ponctuation reste de faire percevoir les rythmes et accentuations de l'énoncé oral pour apprendre à choisir, dans le matériel graphique disponible, les outils qui s'adaptent le mieux à cette transposition³.

Les propos de Boix visent une hiérarchisation de deux modes de communication propres à l'être humain en faisant passer l'un d'eux (l'écriture) pour une forme secondaire, créée pour représenter la forme originelle qu'est la parole. Clin d'œil au phonocentrisme développé par certains grands noms de la linguistique – tel que Leonard Bloomfield, après Saussure – et qui dissocie *graphème* et *phonème* en les présentant dans une relation, non de complémentarité qui les ferait percevoir comme les deux facettes de la même entité (le signifiant), mais plutôt de représentation, qui définit l'écriture comme un moyen de reproduction de la parole, qui serait, elle, le propre du langage humain. Cette dissociation est clairement exposée dans la façon dont

¹ Angenot M., « Rhétorique du discours social », *Langue française : rhétorique et littérature*, n° 79, 1988, p. 25.

² Mieke Bal, « Voix/voie narrative : la voix métaphorée », *Cahiers de Narratologie*, 10.1, 2001, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/narratologie.6909>, mis en ligne le 15 octobre 2014, [consulté le 26 février 2024].

³ Boix C., « Les outils d'analyse de la voix narrative », *Cahiers de Narratologie*, n° 9, 1999, Université de Nice-Sophia Antipolis, Nice, p. 162.

Ferdinand de Saussure présente la langue et l'écriture, en parlant d'elles comme de deux entités distinctes (*langue* étant alors l'équivalent d'*oralité*), comme de deux systèmes dont l'un a été conçu dans l'unique but de représenter l'autre :

Langue et écriture sont deux systèmes de signes distincts ; l'unique raison d'être du second est de représenter le premier ; l'objet linguistique n'est pas défini par la combinaison du mot écrit et du mot parlé ; ce dernier constitue à lui seul cet objet.¹

Cette thèse se heurte à la réfutation menée dans d'autres analyses consacrées au même sujet et qui considèrent que le phonème n'est ni plus ni moins qu'un moyen (parmi d'autres) de mettre en activité le système abstrait qu'est la langue. C'est dans ce sens que Jacques Lacan déclarait :

[...] l'écriture comme matériel, comme bagage, attendait là...

à la suite d'un certain processus [...], celui de *la formation*, nous dirons, de la marque qui aujourd'hui incarne ce signifiant [...] l'écriture attendait d'être phonétisée, et c'est dans la mesure où elle est vocalisée, phonétisée comme d'autres objets, qu'elle apprend – l'écriture – si je puis dire, à fonctionner comme écriture.²

Dès lors, une question s'impose : en littérature, les textes écrits sont-ils conçus pour être lus à voix haute ? Leur composition se fait-elle conformément au rythme propre à la lecture à voix haute ? Dans certains genres – principalement le théâtre et la poésie, il ne fait aucun doute qu'on peut y répondre par l'affirmative ; leur histoire montre que ce sont des genres destinés à l'oralité (et surtout qu'ils en sont issus). Nous avons déjà proposé cette réflexion à ce sujet :

La fameuse phrase de Molière « *Le théâtre n'est fait que pour être vu.* » met l'accent sur le côté physique du genre théâtral, véhiculant en filigrane l'image de la "nécessaire" présence de la parole accompagnant l'action. Pendant son travail, le dramaturge est donc appelé à tenir compte d'un ensemble de paramètres relatifs à la diction, notamment le souffle. Il en est de même pour la poésie initialement définie

¹ Saussure (de) F., *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1972, p. 45.

² Lacan J., *L'identification* (séminaire), [En ligne] <https://staferla.free.fr/S9/S9%20L'IDENTIFICATION.pdf>, 1982, [consulté le 27 décembre 2023].

par sa musicalité : rythme (binaire, ternaire, etc.), sonorités (rimes, allitérations, assonances, etc.) ; laquelle musicalité n'est perceptible que lorsque le texte est soumis à la lecture.¹

Nous avons, par la suite, parlé du phrasé qui caractérise le processus d'écriture de nombreux textes qui, pourtant, ne portent pas les traits génériques de la poésie (des romans par exemple) mais qui témoignent d'un intérêt particulier accordé à un rythme et à des sonorités que seule la lecture à voix haute saurait rendre perceptibles. Il faut alors évoquer la place centrale que la voix occupe en amont de la production d'énoncés écrits ; une importance que Danny Laferrière décrit en ces termes :

Il y a quelque chose qu'on a perdu et qui nous vient de l'enfance, c'est la lecture à haute voix. Beaucoup de livres, j'ai remarqué, sont faits pour être lus à voix haute. [...] je pense que c'est l'habitude de lire dans les parcs, les cafés, le métro ou l'autobus, disons "en public", qui nous a poussés, par courtoisie, à lire uniquement avec notre esprit des mots qui sont faits pour la bouche. Le lecteur est-il plus délicat que l'amateur de musique rock ? [...] Il reste qu'en lisant à haute voix, on a à la fois le son et les images et qu'une lecture silencieuse fait plutôt penser à l'époque du cinéma muet. Flaubert aimait sonner les mots dans son gueuloir. [...] On n'aura pas compris *Mme Bovary* tant qu'on croit encore que c'est de la musique de chambre.²

Si Laferrière fait remonter la lecture à voix haute à « son » enfance – donc à l'époque moderne, cela ne gomme pas pour autant ses traces à travers les époques antérieures, notamment le Moyen Âge où, comme on peut le lire dans *Histoire de la lecture dans le monde occidental*³, le rapport au livre revêtait deux formes :

- (a) un contact indirect avec les textes sacrés auxquels le peuple n'avait accès que par la lecture à voix haute (soumise au contrôle de l'autorité religieuse) ;
- (b) un contact direct avec les textes profanes dans les bibliothèques publiques où la lecture était plutôt silencieuse, individuelle.

¹ Nadjloudine A., 2021, *op. cit.*, p. 12.

² Laferrière D., *L'art presque perdu de ne rien faire*, Grasset, Paris, 2014, p. 173.

³ Cavallo G./Chartier R. (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Seuil, Paris, 1997.

Dans cet ouvrage, Cavallo insiste lui-même sur l'importance (à travers les différentes périodes de l'Histoire) de la lecture à voix haute pour la compréhension des textes, en citant, notamment, le cas de la *scriptio continua* caractérisée par l'absence de ponctuation et de séparation entre les mots ou les phrases. On peut dire que le texte littéraire est destiné à une lecture « modulée par des changements de tons et de cadences selon le genre du texte et les effets de style¹ ». Il en ressort que le choix de l'écriture (comme canal de communication) se trouve le cas échéant lié à la volonté de faire parvenir aux lecteurs des énoncés destinés à être entendus, à être mis en voix.

Il faut donc s'attarder à la volonté affichée de traduire l'oralité dans un texte écrit. Plusieurs procédés sont à la disposition du scripteur d'un roman (par exemple) pour "l'oraliser", pour faire du récit qu'il porte un récit qui « donne à entendre l'acte narratif comme une parole et non comme un écrit » (pour reprendre les termes de Jérôme Meizoz²) et, de ce fait, pour faire prendre conscience que dans son texte la frontière entre l'écriture et l'oralité est si poreuse qu'il suffit d'une (simple) mise en voix pour la faire éclater. André Thibault identifie deux catégories de « catalyseurs de reconnaissance de l'oral, ou d'identification de quelque chose qui veut le suggérer, le représenter [...] »³. Il évoque « une mise en scène métalangagière et explicite de l'oralité, à travers des recours graphiques et typographiques variés ainsi que des verbes de parole⁴ » avant de se référer à « l'(in)appartenance de l'unité au système⁵ » (définie par Rudolf Mahrer) dont il peut être question lorsqu'un élément (lexical, morphosyntaxique, etc.), en principe réservé à un usage oral, apparaît dans un discours écrit.

La première catégorie prend en charge, notamment, la transcription fidèle de propos tenus ou supposés avoir été tenus par un autre locuteur, sans manifester la moindre tentative de correction, d'alignement sur une norme quelconque. Tel est le cas :

- de « *Doukipudonktan*⁶ » ; transcription de la prononciation erronée de « D'où est-ce qu'il pue donc tant ? » ;

¹ *Ibid.*, p. 89.

² Cité dans Leménager G., « Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat* », *Labyrinthe*, n° 21 | 2005 (2), [En ligne] <https://doi.org/10.4000/labyrinthe.921>, mis en ligne le 18 juillet 2008, [consulté le 27 février 2024].

³ Thibault A., *Francophonie et variété des français* (séminaire), Sorbonne Université, Paris, 2017.

⁴ *Ibid.*

⁵ Mahrer R., *Phonographie. La représentation écrite de l'oral en français*, De Gruyter, Berlin, 2017, p. 37.

⁶ Queneau R., *Zazie dans le métro*, Gallimard, Paris, 1959, p. 11.

- des marques d'hésitation et de correction dans *Anguille sous roche*, renvoyant le lecteur à l'énonciation initiale (oralité) censée avoir permis la production du discours de la narratrice :

elle s'appelait qui déjà, une certaine **Dési, Désa, euh**, non non, j'ai son nom sur le bout de la langue, **Désir**, voilà, ça vient, **Dé-si-rée**, oui, elle s'appelait Désirée (ASR, p. 84)

La seconde catégorie renvoie, par exemple, à l'apparition dans un texte écrit de certaines formes lexicales et/ou syntaxiques réservées à la langue orale/familière. Nous pouvons illustrer ce phénomène par :

- l'omission du subordonnant *que* dans « Il a **dit ses** bras sont de fer.¹ » ; transcription de la forme grammaticale (fautive) de ce qui devrait être « Il a dit que ses bras étaient de fer » ;
- la construction *nom/groupe nominal + avec un grand + (lettre)* qu'on retrouve dans « là où la vie est vraiment vie avec un grand V » (ASR, p. 14).

Ayant analysé, dans les parties précédentes, les différents mécanismes déployés pour faire « entendre la voix » des narrateurs de Zamir et des personnages qu'ils invitent au processus énonciatif, nous nous intéressons ici à ce qui, d'une manière ou d'une autre, permet au lecteur de détecter une voix de la société parmi toutes celles qui prennent part à la confection du tissu énonciatif. Étant donné la nature des textes que nous étudions (largement conçus comme la transcription de discours oraux), la tâche est loin d'être aisée. Les romans de Zamir relèvent d'une esthétique littéraire « en cours de mutation entre un mode oral et des modalités écrites ; le nombre d'acteurs impliqués dans la production littéraire se multiplie² », faisant ainsi de la narration l'affaire, non d'un seul actant (le narrateur), mais de plusieurs voix qui s'adjoignent à celle du narrateur pour conduire le projet littéraire initié par le scripteur.

Notre analyse de la voix de la société s'appuie en particulier sur la désignation des personnages qui assurent l'action dans ces romans et sur le discours populaire qui y occupe une

¹ Zobel J., *Diab 'là*, Nouvelles Éditions Latines, Paris, 1947, cité par Thibault A., 2017, *op. cit.*

² Marnette S./Swift H., « Introduction : Que veut dire « voix narrative » ? », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], n° 22, 2011, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/crm.12505>, mis en ligne le 02 mars 2012, [consulté le 09 novembre 2023].

place de choix. Nous partons de l'hypothèse qu'au-delà des liens qu'il peut entretenir avec la diégèse (statut et rôle dans l'histoire, relation avec les autres personnages, etc.), le nom donné par Zamir à chaque personnage est symbole de réalités extradiégétiques ; il déborde les frontières de la fiction pour traduire certains rapports de l'individu avec la société (comorien en particulier). À cette hypothèse s'ajoute celle qui considère que, compte tenu de son importance – de sa présence massive dans le discours des narrateurs et des autres personnages, le discours issu de la littérature populaire (et plus largement de la parole populaire) a plus qu'une valeur référentielle (dans le sens où il renvoie, par son énonciation, à la source qu'est la société). C'est un discours qui se donne à lire, par sa diversité formelle (expressions idiomatiques, proverbes, fables, contes, etc.), comme un moyen de marquer et de caractériser la présence de son locuteur, que celui-ci soit indiqué ou non comme source énonciative.

Il sera donc question d'analyser le discours d'un actant auquel on ne peut faire occuper le poste d'émetteur à aucun des niveaux de la structure actantielle au même titre que les personnages dont nous avons analysé plus haut les discours. Ce discours de la *doxa* n'apparaît ni au niveau α , ni au niveau I ni au niveau II ; sa voix se détecte à travers celle des émetteurs des situations d'énonciation situées à l'un ou à l'autre de ces niveaux. En d'autres termes, étudier la voix de l'opinion commune revient à étudier une délégation de voix qui s'est opérée de la société aux personnages en passant par le scripteur.

I. Noms des personnages

Le choix du nom d'un personnage – quels que soient son statut et son rôle dans l'intrigue – prend généralement en compte une multitude de paramètres. Le nom du personnage est conçu comme le reflet de réalités en lien notamment avec l'histoire, le statut social de ce personnage et les liens qu'il peut entretenir avec d'autres personnages. On dira alors que le premier trait définitoire d'un personnage est justement son nom, la manière dont le scripteur a choisi de le désigner et de le faire désigner par les autres personnages. Cette réflexion inclut évidemment le cas des « sans-nom », où nous avons affaire à une absence, tout aussi significative que la présence, de nom attribué à tel ou tel personnage. Dans les termes de Roland Barthes :

Comme signe, le Nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement : il est à la fois un « milieu » (au sens biologique du terme), dans lequel il faut se plonger,

baignant indéfiniment dans toutes les rêveries qu'il porte, et un objet précieux, comprimé, embaumé, qu'il faut ouvrir comme une fleur. Autrement dit, si le Nom [...] est un signe, c'est un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatir, contrairement au nom commun, qui ne livre jamais qu'un de ses sens par syntagme.¹

Barthes parle du nom attribué à un personnage comme d'un symbole qu'il importe d'interpréter et surtout de contextualiser afin de pouvoir faire ressortir la ou les réalités dont il est porteur et qui ont probablement guidé le choix du scripteur. Cette dimension de signifiante mise en exergue ici englobe ainsi un certain nombre de valeurs, dont les « connotations sociales² » qui nous intéressent tout particulièrement s'agissant des romans de Zamir. À quelles réalités renvoient les noms Anguille, Connait-Tout, Étincelle, Douleur, Dérangé, Pirate, etc. que portent les personnages peuplant l'univers romanesque d'Ali Zamir ?

Toute étude anthroponymique sur les romans de Zamir impose, avant tout, de parler du contraste originel existant entre les noms portés par les personnages et le cadre spatial où se déroule l'histoire dont ils assurent l'action. Ce cadre spatial est aussi – sauf pour *Jouissance* dont l'espace n'est pas identifié – le lieu dont sont originaires ces personnages : les Comores. *Anguille sous roche* restitue la vie de la narratrice à Mutsamudu, lieu où elle est née et a vécu jusqu'à son départ pour l'île de Mayotte. *Mon Étincelle* raconte la grande histoire d'amour des parents de la narratrice (natifs d'Anjouan) ; liaison datant de la période où ils étudiaient à Madagascar et qu'ils ont pu poursuivre jusqu'à leur retour aux Comores, espace où se tient l'essentiel de l'intrigue, d'Anjouan à Ngazidja. *Dérangé que je suis* brosse le portrait d'un docker comorien (le narrateur) vivant à Mutsamudu et décrit ses relations aussi bien avec ses pairs qu'avec le reste d'une société aux yeux de laquelle il passe pour un déséquilibré mental.

L'action, dans ces trois romans, est assurée par des personnages présentés comme étant originaires des Comores ; or, leur désignation ne reflète pas la dimension culturelle habituellement exprimée dans les fictions mettant en scène des personnages comoriens, et encore moins la réalité. Les auteurs de fiction comoriens – par conformité à un usage littéraire général – ont habitué leur lectorat à des anthroponymes qui, au-delà de toutes les connotations que l'on peut y voir, portent une signification culturelle qui rappelle – à des degrés variés –

¹ Barthes R., *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1972, p. 122.

² Hamon P., « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, n°6, Seuil, Paris, 1972, p. 97.

l'appartenance au peuple des îles de la lune¹. Porté dans la réalité sous forme d'identité à l'état civil ou de surnom connotant une catégorie sociale² ou dérivant d'une antonomase (cas de noms communs rendus propres³), le nom du personnage d'une fiction située aux Comores est généralement le reflet d'un ensemble de réalités socioculturelles comoriennes et est formellement constitué d'un lexème issu de la langue comorienne ; ce qui n'est pas (exactement) le cas pour les romans de Zamir, où l'on rencontre des désignations de personnages initialement soumises à une double lecture.

La première lecture met en évidence une antonomase (revêtant une forme singulière) de noms communs (vue alors comme figure de style « léguée par la rhétorique⁴ ») puisés dans le lexique de la langue française, mais qui ne renvoient pas particulièrement à la culture française, ni à aucune autre d'ailleurs. S'affiche donc la volonté de gommer toute trace d'appartenance nationale chez ces personnages auxquels le scripteur tente de donner (tout comme à l'histoire) une dimension moins comorienne, plus universelle. Il s'agit là d'une démarche plongeant ses racines dans un projet d'originalité que Connaît-Tout – personnage d'*Anguille sous roche* et visiblement ici porte-parole du scripteur (statut qu'il doit à une métalepse), justifie en ces termes :

« tout est excentrique dans la vie, pourquoi pas un nom excentrique à son enfant, [...] avec un tel monde, il ne faut pas rigoler, aujourd'hui tout nom peut signifier tout ce qu'on veut qu'il signifie, on donne même des noms d'humains à des animaux, pourquoi ne donnons-nous pas des noms d'animaux à des humains, [...] n'avais-tu jamais entendu le nom du chat de ta voisine, il s'appelle qui déjà, Bacari, tu trouves pas ça excentrique, hein, dis, ou lorsque les soviétiques ont envoyé dans l'espace, le trois novembre mille neuf cent cinquante-sept, cette petite chienne qu'ils ont appelée Laïka, un très beau nom qui mérite une très belle femme comme toi, tu trouves ça raisonnable, hein dis » (ASR, p. 34-35)

¹ Périphrase traduite littéralement de l'appellation arabe des îles Comores (« djuzr alqamar »).

² La pratique culturelle comorienne veut, par exemple, que tout individu devenu parent soit désigné, par respect de son statut d'« adulte avéré », au moyen d'un syntagme nominal de la forme *père/mère de X*. Cette dimension culturelle est transposée dans la fiction ; tel est le cas de Mma Said (« la maman de Said ») dans *La République des imberbes* de Toihiri (*op. cit.*).

³ À titre d'illustration, on peut prendre le cas du prénom féminin « Mkaribu » qui est le résultat d'une antonomase du nom commun désignant « le/la proche », dans le sens de celui/celle avec qui on entretient des liens de parenté et/ou d'amitié.

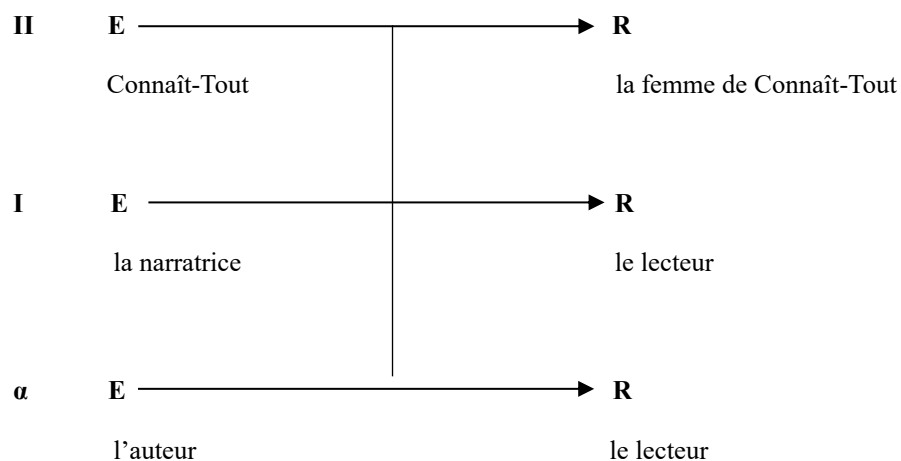
⁴ Laurent N., « Nom propre et antonomase », *Corela*, HS-40 | 2023 [En ligne] <https://doi.org/10.4000/corela.16289>, mis en ligne le 13 novembre 2023, [consulté le 27 février 2024].

Le choix qu'a fait Zamir de confier à un locuteur secondaire une réflexion aussi cruciale dans la conception générale du roman (la singularité frappante des noms donnés aux personnages) peut se lire comme un procédé de « mise à distance polyphonique¹ », pour reprendre les termes utilisés par Dario Compagno afin de décrire la relation (d'un point de vue purement énonciatif) entre *auteur* et *narrateur* :

[...] il y a [...] une distance entre narrateur explicite et vrai auteur implicite.

Le narrateur semble prendre des décisions et agir, mais on sait que ses décisions imaginaires ont pour motivation des *décisions authentiques de l'auteur*².

S'agit-il alors d'une forme de déresponsabilisation de la narratrice (représentante légitime de l'auteur en ce qu'elle est l'émettrice du discours dont l'auteur est le locuteur initial) et, par conséquent, de l'auteur lui-même qui « maintient son pouvoir de contrôle [en cas] d'« erreurs de raisonnement³ » ? On pourrait penser que, du point de vue de l'auteur, mieux vaut une argumentation non convaincante venant d'un locuteur secondaire que de la narratrice qui, par son statut énonciatif, représente son image vis-à-vis du lecteur. Quoiqu'il en soit, cette énonciation de la justification des noms des personnages peut être représentée de la manière suivante :



¹ Compagno D., « Double énonciation d'auteur et de narrateur. Analyse polyphonique du discours de fiction et de la métalepse », *Argumentation et polyphonie. De saint Augustin à Robbe-Grillet*, L'Harmattan, Paris, 2012, p. 115.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

Comme on peut le constater, la distance que l’auteur a eu dessein de créer entre l’énoncé en question et sa personnalité n’existe qu’au niveau superficiel de la structure, marqué par la reprise des propos d’un locuteur secondaire. Cette reprise – qui plus est au style direct – se déroule au niveau intermédiaire destiné à la réception du discours de la narratrice par le lecteur. A donc eu lieu une interruption de la narration pour permettre à Anguille de reprendre les paroles entendues antérieurement de son père qui, comme tout l’atteste, s’est lui-même cité.

Autrement dit, ce discours n’a pas initialement été tenu en présence d’Anguille, car il s’agit de propos dits par Connâit-Tout à sa femme (la mère de la narratrice) décédée, selon les informations données par la narratrice, juste après avoir accouché de ses deux filles jumelles, Anguille et Crotale. Cela laisse comprendre que la justification des noms de celles-ci, apparaissant dans le texte encadrée de guillemets, constitue une ré-rénonciation, la rénonciation ayant eu lieu avant le temps de la narration, visiblement par la bouche de Connâit-Tout lui-même :

cette dernière [la mère d’Anguille] ne lui disait rien, comme d’habitude, mais concernant ce nom d’Anguille elle n’en croyait pas ses oreilles, Connâit-Tout ne lui avait pas laissé le temps de dire quoi que ce soit, il n’était pas d’ailleurs du genre à changer d’avis, [...] il avait renchéri longuement (*ASR*, p. 34)

Cette désignation des personnages, nous la comprenons comme un procédé d’“apatridisation” que nous avons analysé ailleurs, parlant uniquement des personnages d’*Anguille sous roche* :

[...] une *apatridisation* des personnages (par l’impossibilité de reconnaître à leur nom une connotation identitaire nationale) qui traduirait la situation (administrative) dans laquelle se trouve une catégorie de Comoriens (représentés ici par Anguille, même si elle ne pourra pas atteindre le sol de Mayotte) qui sont aux yeux de la France « des Comoriens en situation irrégulière sur un territoire français » et aux yeux des Comores « des Comoriens des autres îles se trouvant à Mayotte ».¹

¹ Nadjloundine A., 2021, *op. cit.*, p. 64.

Cette hypothèse trouve confirmation dans le discours d'Anguille, plus particulièrement dans l'extrait suivant qui se veut une forme de synthèse des questions existentielles que la narratrice présente comme étant les siennes et, par extension, celles de toute cette jeunesse comorienne qui – prise en tenaille par une organisation sociale qui ne semble pas lui convenir et une gestion politique des plus chaotiques – se voit contraint à l'exil (à force de se sentir invisibilisée, insignifiante) qui ferait d'elle (selon le raisonnement de la narratrice) une génération sans identité nationale précise, une génération d'apatrides :

quand on perd son antre on perd aussi son silence, donc sa vraie vie, avec tous ses secrets, cela est une évidence criante, je n'ai pas à vous faire une leçon de morale là-dessus, **me voici devenue une minable apatride** pour avoir été un sordide foutriquet (ASR, p. 12)

La seconde lecture est celle de noms certes absents du répertoire onomastique comorien, mais évocateurs d'une certaine réalité culturelle qui est loin d'être exclusivement comorienne : le surnom, qu'il soit porteur d'une connotation en lien avec l'histoire, le métier, etc. de l'individu ou qu'il soit l'expression de la moquerie d'autrui (cas spécifique du sobriquet). À ces deux dimensions s'ajoutent deux autres :

- a) celle d'une croyance superstitieuse ancestrale qui consistait à communément appeler un enfant par un surnom (jusqu'à un certain âge) pour le prémunir contre l'œil envieux et tout esprit malintentionné ;
- b) celle liée à un fait de mode et qui consiste à porter les noms de personnages (ou même des titres) de films ou de sportifs étrangers. Des Rambo, Commando, Pelé, Maradona, Messi, etc. supplantent bien des noms figurant à l'état civil.

L'analyse du nom des personnages de notre corpus s'articule autour de deux axes : les noms en relation avec le statut et le caractère de certains personnages et les noms connotant une violence dont sont victimes d'autres personnages. Nombreuses de ces appellations – et c'est le but de l'analyse à laquelle nous nous attelons – sont polyphoniques par la diversité sémantique et référentielle dont elles sont porteuses.

1.1. Anthroponymie, personnalité et rôle des personnages

Il s'agit d'une catégorie qui regroupe les noms dont la motivation réside dans le caractère que l'auteur a fait porter aux personnages, dans les relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres et dans leur statut actorial. Nous dirons avec Yves Baudelle que cette « motivation onomastique [a permis à l'auteur de] relier par une redondance le signifié du nom [commun ici rendu propre] au signifié (textuel) du personnage.¹ » C'est notamment le cas des narratrices des deux premiers romans, Anguille et Étincelle, de leurs proches (parents, amis et amoureux) ainsi que d'autres personnages.

1.1.a. Anguille

Le terme *anguille* se trouve entouré d'une ambiguïté concernant sa définition. Il est utilisé pour désigner différentes espèces de « poissons serpentiformes appartenant à des ordres différents² », l'ordre désignant, en biologie,

une unité hiérarchique de classification scientifique des espèces qui se situe entre la classe et la famille. L'ordre regroupe des familles apparentées. Il est le quatrième niveau de classification classique des espèces vivantes³.

Un parallèle est bien entendu à faire entre cette ambiguïté et le caractère insaisissable, presque entouré de mystères, de la narratrice et héroïne du premier roman de Zamir. La lecture de celui-ci fait émerger d'emblée, pour la protagoniste, le portrait idéal de la femme comorienne moderne, parvenant à concilier ancrage dans les traditions et ouverture à la modernité. Très respectueuse envers son père, elle fait preuve d'une grande passion pour ses études ; comportement qui la fait passer, aux yeux aussi bien de son père que des voisins de quartier, pour un modèle à suivre pour toutes les filles de sa génération, y compris sa sœur jumelle,

¹ Baudelle Y., « Poétique des noms de personnages », *Cahiers de Narratologie*, 6 | 1995, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/narratologie.11853>, mis en ligne le 10 mai 2021, [consulté le 28 février 2024].

²<https://fr.wikipedia.org/wiki/Anguille>.

³<https://www.aquaportail.com/dictionnaire/definition/1994/ordre>.

Crotale, qui ne cesse d'exaspérer son père par son manque criant d'intérêt pour les études et par ses fréquentations jugées répréhensibles. Cet écart de comportement, le père n'a pas manqué de le souligner :

« tu ne peux pas te comporter comme ta frangine Anguille, essaie de suivre l'exemple, je ne l'ai jamais vue avec des délinquants elle, et puis elle rentre à l'heure à la maison, je suis certain qu'elle n'hésitera pas à répondre aux voyous qui pouvaient l'approcher ce que je vous ai dit, “ si tu es vraiment un homme accompli va voir mon père avant de me dire quoi que ce soit ” » (ASR, p. 23)

Ce discours – qui pourrait être celui de tout père de famille comorien – est une mise en garde contre toute tentative de déviation, d'éloignement de la bonne conduite à observer. Les propos apparaissant dans le discours direct de deuxième niveau (dernière phrase de l'extrait) renvoient au refus que toute jeune fille qui se respecte (et respecte l'éducation reçue de ses parents) doit exprimer face aux potentiels prétendants. Le « *va voir mon père* » est une formule signifiant « Va demander ma main à mon père ».

Plus on avance dans la lecture du roman, plus s'efface cette image initialement associée à l'héroïne. Au fil des pages disparaît peu à peu l'image de la jeune fille timide, « esseulée [...] très bizarre, sévère » (ASR, p. 83) et qui n'aimait pas « s'associer aux gens » (ASR, p. 83) pour faire place au portrait d'une jeune fille foncièrement rebelle et qui s'évertue tant bien que mal à projeter d'elle-même l'image d'une personne qu'elle n'est pas véritablement :

sérieusement je trouvais tout ça [les propos de son père cités ci-dessus] stupide moi, jamais je n'aurais dis [*sic*] cela à qui que ce soit, ma nature suffisait pour que les gens se méfient de moi, c'est vrai que j'étais très différente de Crotale, oui, mais je n'étais pas non plus l'Anguille dont se faisait idée Connaît-Tout, il prenait des vessies pour des lanternes, [...] il ne savait pas ce qu'il disait en osant conseiller à Crotale de suivre mes pas, mes pas de loup étaient périlleusement invisibles à l'œil nu, ce n'est pas n'importe quels yeux qui peuvent voir là où le silence est absolument cri d'alarme, (ASR, p. 23-24)

De l'assimilation du caractère d'Anguille à des « pas de loup [...] invisibles à l'œil nu » et de son silence à un « cri d'alarme », ressortent deux aspects de sa personnalité.

D'une part, il s'agit de l'écart (énorme) entre les apparences qu'elle laisse percevoir par autrui et son véritable caractère. Cette analogie met en évidence une certaine conception du comportement dans la société comme étant une forme de masque imposé par des codes du bien-fondé desquels on n'est pas forcément convaincu. S'y lit alors l'opposition entre l'être social, qu'on laisse voir, et la personnalité réelle dont l'appréhension n'est pas à la portée de tous. Ce discours d'Anguille s'apparente ainsi à celui du narrateur de *Chant de bataille*, qui parle de la vie en société comme d'un spectacle où les êtres jouent chacun un rôle attribué par l'éducation, la culture, la civilisation, etc. :

Je parle du véritable caractère de notre espèce, sentiments et pensées qui animent notre être dans l'intimité le soir au coucher et l'aube au réveil, pas celui du personnage dans la peau duquel chacun de nous doit se mettre tout au long du spectacle qui dure entre deux fermetures de porte : celle du matin qui nous plonge dans l'ambiance de la société et celle du soir qui nous replonge dans la pureté de notre intimité.¹

Ces deux réflexions constituent, à notre sens, un écho de la notion baroque de *theatrum mundi* (ou « grand du théâtre du monde ») qui propose une description des rapports entre les humains, de leur vie en société, au moyen de termes et réalités issus du théâtre, de la mise en scène. L'intérêt de tous ces rapprochements faits ici est de s'interroger sur la conduite imposée (par les normes sociales) à l'individu dans ses rapports avec autrui : est-elle toujours fondée, rationnellement justifiée ? Ou bien, ne doit-elle, dans certains cas, sa légitimité qu'au fait d'avoir été hissée au rang d'un ensemble d'enseignements transmis de générations en générations ?

La face cachée à laquelle font allusion les deux extraits cités ci-dessus est, chez Anguille, celle d'une jeune fille croquant la vie à pleines dents, mais dans un secret total, à l'insu de son père dont elle n'omet pas de souligner la naïveté en le décrivant comme quelqu'un qui « prenait des vessies pour des lanternes ». Avec minutie, elle gardera secrète sa liaison avec Vorace, faisant fi de la mise en garde (précédemment évoquée) contre toute tentative de dépravation. L'image qu'elle laisse appréhender (quand elle parle de sa relation avec Vorace) est celle d'une jeune fille éperdument amoureuse et prête à toute sorte de sacrifice au nom de l'amour qu'elle éprouve pour son amant : « [...] j'aimais Vorace à en perdre la raison, je n'avais pas d'autre

¹ Nadjloulidine A., *Chant de batailles*, L'Harmattan, Paris, 2021, p. 21.

choix » (*ASR*, p. 130). Vorace a entraîné Anguille plus loin que prévu par elle, sur des sentiers autres que ceux de l'amour ; elle a pris goût d'abord à la cigarette et puis à l'alcool :

je commençais à m'accoutumer à l'alcool, j'étais férue de vin, oh, quand je me rappelle de cela, boire du vin, une autre passion que j'avais tardivement dans mes veines après celle de ma flamme pour Vorace, je regardais le verre de vin rouge d'un regard frénétiquement gourmand, j'aimais beaucoup observer cette profonde obscurité miroiter dans le verre comme la peau d'une anguille, [...] je le caressais entre les doigts comme si c'était mon amour que je tenais dans mes mains, ensuite je buvais à petites gorgées en humant savoureusement l'arôme, je ne savais pas que le vin était aussi très attirant de la sorte, (*Ibid.*, p. 154-155)

D'autre part, il est question du portrait d'une révoltée contre certains principes et croyances de la société comorienne. Au fond d'elle s'est longuement développée une révolte qu'elle a fini par exprimer, non par les mots, mais par l'acte. Afin de manifester sa désapprobation contre la conception que l'imaginaire collectif se fait de la femme en général et, en particulier, de la jeune fille, Anguille a décidé de partir, de tout quitter afin d'éviter de se voir imposer une interruption de grossesse. Les principes et croyances de la société qui est la sienne ne tolérant pas les grossesses contractées dans les relations hors-mariage, Anguille s'est trouvée face à l'impératif de partir, de se rendre à Mayotte où elle pourrait vivre comme elle l'entendrait, où elle pourrait vivre « *ad vitam aeternam* avec [son] enfant » (*Ibid.*, p. 238). Ce départ n'est ni plus ni moins que l'expression de son désir de liberté, le seul moyen de pouvoir manifester l'autre facette de sa personnalité, qu'elle a su longtemps cacher au nom de l'honneur que les codes de la société lui imposaient pour son père et toute sa famille.

C'est au regard de toutes les informations fournies jusque-là que devient clair le parallèle qu'a établi la narratrice, au début de son discours, entre le comportement de l'anguille – qu'elle présente à maintes reprises comme une sorte de totem – et sa personnalité. Ce parallèle porte particulièrement sur le mystère, l'ambiguïté qui entoure l'espèce des anguilles, et la méprise dans laquelle l'héroïne a toujours pu garder son père :

je suis pour les entrailles de la terre ce que l'anguille est pour celles de la mer, si vous voulez comprendre ma vie comprenez d'abord celle d'une anguille dans la mer, même ceux qui sont censés connaître une anguille ne la connaissent pas, voilà le hic, les pêcheurs en premier, (*Ibid.*, p. 14)

En effet, le portrait psychologique d'Anguille est celui de nombreuses femmes comoriennes tiraillées entre honneur de la famille et désir de liberté individuelle. La société comorienne étant en grande partie ancrée dans la culture du paraître, le citoyen modèle demeure celui qui est prêt à de très importants sacrifices au nom de l'honneur (exagéré) de la famille. D'aucuns peuvent renoncer à l'amour de leur vie pour se montrer respectueux envers leurs parents ; d'autres peuvent négliger leur propre personnalité afin de satisfaire les attentes de la société. Cela est illustré dans l'histoire d'Anguille qui, pour permettre à Connaît-Tout de se faire passer pour un père ayant réussi l'éducation de ses enfants, luttait contre toute forme de tentations, auxquelles étaient exposés les enfants de sa génération, jusqu'à ce que Vorace apparaisse dans sa vie pour éteindre la flamme de son long combat intérieur.

1.1.b. Crotale

Le vocable *crotale* renvoie principalement à deux réalités liées l'une à l'autre par l'expression du bruit. Le *Cnrtil* indique que ce terme désigne

- (a) [un] instrument à percussion formé de deux éléments de bois ou de métal, reliés par une charnière et heurtés l'un contre l'autre, employé, pour accompagner la danse, dans l'Antiquité et aussi, actuellement, chez certaines peuplades d'Afrique.¹

- (b) [un] serpent venimeux d'Amérique, qui produit avec l'extrémité de sa queue, de structure particulière, un bruit de crécelle.²

Un lien existe évidemment entre le terme *crotale* et le personnage qui le porte comme nom. Le portrait que le lecteur peut brosser de la sœur de l'héroïne est celui d'un personnage qui, d'une manière ou d'une autre, crée du bruit autour de lui. Autrement dit, son attitude est une source permanente de bruit ; sa présence est difficilement associable au calme, à la

¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/crotale>.

² *Ibid.*

tranquillité. À la maison, Crotale fait l'objet de gronderies récurrentes de la part de son père qui trouve en elle une personnalité diamétralement aux antipodes de celle de sa sœur jumelle ; et cet avis est loin d'être uniquement celui de Connaît-Tout, presque tout le monde pense la même chose, dont la narratrice qui parle d'elle, ironiquement, comme d'une célébrité dans un passage qui rapproche l'univers de la fiction du monde réel :

Crotale avait beaucoup d'amis, elle était très populaire au lycée de Mutsamudu, tout le monde l'interpellait pour la saluer dès qu'elle apparaissait au portail du lycée, on aurait dit une très grande icône du cinéma ou de la musique planétaire, [...] Crotale semblait être une Céline Dion au lycée, quant à moi, bah, je n'avais aucun ami, ni garçon ni fille, (ASR, p. 83)

L'analyse du discours de Connaît-Tout parlant de Crotale laisse comprendre une certaine déception. Les retours tardifs de Crotale à la maison, son manque d'intérêt pour les études, ses fréquentations, tout est de nature à mettre incessamment son père en colère et à le pousser à lui rappeler la motivation de son nom :

« je t'ai appelée Crotale pour te sauver la vie, peux-tu comprendre cela, crotale veut dire serpent à sonnette, tu ne dois faire de bruit que pour effaroucher les voyous qui tenteront de t'approcher mais pas pour me casser les nerfs et m'infliger des déceptions après tant d'efforts que j'ai déployés, [...] cesseras-tu enfin de te faire escorter par tes mecs partout où tu vas, cesseras-tu enfin cette vie vagabonde que vous menez sur les routes comme des chats sauvages, [...] (Ibid., p. 23)

Ces propos permettent de comprendre comme un retournement – que le scripteur a vraisemblablement voulu ironique, polyphonique – de la notion de *bruit* que Connaît-Tout cherchait à associer à la vie de sa fille. Initialement, le bruit était censé renvoyer à la résistance dont Crotale devrait faire preuve face aux potentiels prétendants et (par extension) à toute sorte de tentation. Or, c'est autre chose qui est advenu : la vie de Crotale est, certes, toujours associée au bruit, mais il s'agit plus de la vie de celle qui provoque les réprimandes de son père et amène les autres à en produire du fait de sa popularité. C'est surtout le fait de voir se produire le contraire de ses attentes qui exaspère Connaît-Tout et lui fait tenir un discours violent au sujet de sa fille, même en son absence :

il [...] ne se fatiguait jamais de la gourmander ou de dire tous les jours lorsqu'elle n'était pas là « *j'aime pas ça moi, ta frangine joue un mauvais jeu avec moi, elle ne sait pas qu'elle joue avec le feu, je te le fais remarquer, mais elle le saura plus tard, nous verrons bien qui est cabochard, et qui ira vraiment jusqu'au bout* » (*Ibid.*, p. 22)

1.1.c. Connâit-Tout

Résultat d'une composition (*connaître + tout*), ce terme issu du langage familier permet de désigner un individu prétendant disposer de connaissances sur tous les sujets possibles. Il s'agit d'une appellation à valeur péjorative et potentiellement révélatrice d'une ironie.

Dans son discours, la narratrice présente son père comme un personnage hâbleur, qui a toujours son mot à dire quel que soit le sujet. À la maison comme ailleurs (notamment dans le cercle des pêcheurs), le père de la narratrice se comporte en homme cultivé, plus informé que les autres sur diverses questions, allant de l'histoire à la science en passant par le savoir traditionnel. Malgré une scolarité interrompue trop tôt, afin de « se consacrer à la pêche pour pouvoir subvenir aux besoins de ses parents » (*Ibid.*, p. 103), Connâit-Tout a su garder un goût très poussé pour la lecture et la culture de manière générale :

Connâit-Tout suivait tous les jours l'actualité internationale, il lisait les morceaux de journaux qui traînaient par terre et lorsqu'il heurtait un mot qu'il ne comprenait pas, il n'arrêtait pas de lire, il continuait toujours sa lecture, mais il revenait à la maison avec le morceau du journal pour consulter le Petit Robert qu'il nous avait acheté (*Ibid.*, p. 31)

Ce passage brosse particulièrement le portrait d'un homme curieux, accordant une importance très particulière aux mots, en permanence assoiffé de connaissances et qui – conscient que sa passion pour la lecture le singularise dans une société où la lecture est loin d'être l'affaire de la majorité des gens – n'hésite pas à se flatter (le plus ouvertement possible) d'être le mieux informé de tous, le plus cultivé :

je lis des journaux, vous avez intérêt à m'écouter quand je vous annonce une nouvelle, parce que je suis le plus informé des pêcheurs, alors écoutez (*Ibid.*, p. 32)

De cette déclaration se dégage le principal trait que l'auteur a fait porter à ce personnage : celui du borgne au royaume des aveugles. Connaît-Tout profite de chaque occasion pour marquer sa différence avec les autres qu'il ne cessait « de troubler [...] pour être visible » (*Ibid.*). Cependant, ce portrait d'homme cultivé n'est pas la seule motivation du nom qu'il porte ; une autre dimension lui est associée, créant ainsi un contraste à valeur polyphonique dans le sens où toute confrontation du vocable *connaît-tout* à la personnalité du père de la narratrice fait ressortir, en plus du caractère « omniscient » que l'on vient d'analyser, une certaine dérision visée par l'auteur. Ce personnage qui se vante sans cesse d'être le plus informé de tous est, en effet, confronté à deux situations qui remettent en cause la grande perspicacité dont il se croit détenteur ; une double désillusion qui lui fait prendre conscience de ses limites.

Il s'agit d'abord de la grossesse d'Anguille. Non seulement il a appris tardivement celle-ci, mais Connaît-Tout ignorait complètement la liaison amoureuse de sa fille ainsi que tout son changement de comportement (tabac, alcool et abandon de la scolarité) ; processus qui a conduit à sa grossesse non désirée. Lui qui n'arrêtait pas de pointer du doigt d'autres « parents qui n'attachaient pas d'importance à ce que font leurs enfants ou qui toléraient leur déviation » (*Ibid.*, p. 27), il se trouve face à une situation des plus inattendues, une dure réalité à laquelle il réagira violemment. Sa réaction est l'expression de la très grande désillusion dont il a fait l'objet, l'expression de la conscience de son immense méprise sur l'attitude de ses deux filles : il avait toujours pris Crotale pour l'égarée, et Anguille pour la parfaite illustration de la droiture. Trahi par ses propres croyances et blessé dans son amour-propre,

Connaît-Tout s'était tourné vers moi et n'avait pas mâché ses mots, avec un ton sévère, il m'avait lancé ceci « *prépare toi à quitter cette maison, tu as juste quelques minutes, je ne veux plus te voir ici, démerde-toi pour trouver une destination, chez ton amant par exemple, l'important pour moi c'est que tu disparaisses de ma vue, et vite* » [...] *ne reste pas à attendre que je te bouscule, parce que je ne répéterai pas ce que j'ai déjà dit, sinon ça sera la claque ou bien les coups de poing qui s'en suivront* [...] *tu n'as pas à prendre quoi que ce soit là-dedans, tu n'as rien ici qui t'appartient, c'est ma maison, donc tout ce qui est là est à moi* » (*Ibid.*, p. 230-231)

Il est ensuite question de la paternité d'Anguille et Crotale. La dimension ironique du nom *Connaît-Tout* se trouve également portée par le fait que le personnage ignorait – et cela jusqu'à ce que l'héroïne quitte la maison familiale – qu'il n'était pas le père biologique

d'Anguille et Crotale. Après l'expulsion d'Anguille par Connaît-Tout, Tranquille, sa tante, s'est « déboutonnée sans laisser le moindre iota de ce qu'elle avait gardé dans son silence pendant dix-sept ans » (*Ibid.*, p. 269). Elle s'est trouvée dans l'obligation de révéler à Connaît-Tout

que le jour de notre naissance notre feuë mère lui avait fait une confidence très ignominieuse, elle lui avait dit qu'elle était enceinte d'un autre homme, qu'elle avait trahi son mari, qu'elle se sentait malhonnête, et qu'elle battait sa coulpe, ils s'aimaient à mourir, et ne cessaient de se rencontrer quand Connaît-Tout partait pour la mer, (*Ibid.*, p. 270)

La réaction de Connaît-Tout laisse comprendre, au-delà de la déception susceptible d'être ressentie par tout homme en pareilles circonstances, l'humiliation dont il s'est senti couvert en apprenant une si lourde vérité. La narratrice, rapportant au style indirect (facture indirecte à relier à la mention du mutisme du personnage) les propos de sa sœur qui a pu suivre en cachette la conversation de Tranquille et Connaît-Tout, décrit un homme vidé de toutes ses forces aussi bien physiques qu'intellectuelles :

Connaît-Tout lui-même avait perdu le don de la parole, toutes ses formules lapidaires s'étaient envolées, il ne lui restait qu'une tête chenue, et rien que ça, **jamais, dans sa vie il ne s'était senti cruellement abattu par un malheur de la sorte**, (*Ibid.*, p. 274)

1.1.d. Vorace

La désignation de l'amant de l'héroïne est à rapporter à deux des sens figurés que le *Cnrtl* donne du vocable *vorace*, le sens propre (qui a trait à la consommation de nourriture) ne correspondant pas au portrait du personnage :

(a) Qui détruit avec avidité, qui engloutit, dévore.¹

¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/vorace>.

(b) Qui exploite quelqu'un ou qui profite de quelque chose avidement¹.

Jeune pêcheur au profil séduisant, Vorace incarne, au début, aux yeux d'Anguille l'image idéale d'une jeunesse consciente et responsable. Courageux et dynamique, il gagne son pain et celui de ses parents à la sueur de son front, en travaillant durement. Le portrait que la narratrice en fait d'emblée est celui d'un jeune atypique, n'entrant pas dans le moule de la fainéantise censée caractériser sa génération. Cette admiration va de pair avec une attirance physique. Sans lésiner sur les images à valeur méliorative, la narratrice manifeste l'immense passion dont elle est prise pour Vorace :

j'aimais beaucoup regarder Vorace lorsqu'il se lavait les mains, parfois il enlevait soigneusement sa chemise et restait torse nu pendant un long moment pour se rafraîchir, le voir torse nu comme ça, c'était pour moi la plus savoureuse des scènes que je voyais quotidiennement sur la grève, sa peau brillait comme celle d'une couleuvre aquatique, j'imaginai alors la douceur de ce miroir fantastiquement lumineux, visqueux et glissant à la fois, et cela me donnait des frissons semblables aux piqûres injectées dans un corps pour exciter une espèce d'appétit déchirant, ses muscles bombés ressemblaient à de grosses mangues rembourrées soigneusement dans un sac en plastique, (*Ibid.*, p. 73)

Une fois enceinte, Anguille découvre que les bonnes manières qu'elle trouvait à son amant n'étaient, en réalité, que la partie visible de l'iceberg. Elle apprend que lui ne considérait pas leur relation du même œil qu'elle : là où elle entrevoyait un avenir possible, lui ne voyait que l'occasion de vivre une histoire sans lendemain. Vorace était en effet fiancé à une autre fille, Daurade², qu'Anguille a rencontrée par hasard un matin où elle était partie annoncer sa grossesse à son amant. Le récit de cet événement laisse tout particulièrement surgir des facettes de Vorace qui, jusque-là, étaient méconnues d'Anguille, notamment celle d'un homme sans dignité :

¹ *Ibid.*

² Anthroponyme qui – comme celui d'Anguille, fait référence à l'imprécision : « La dorade, ou daurade, est une appellation commerciale qui désigne **différents poissons** [...] » (<https://www.aquaportail.com/dictionnaire/definition/5165/dorade>.) Ajoutée au fait que la daurade est « un prédateur redoutable (*Ibid.*), cette caractérisation laisse croire que la motivation d'un tel anthroponyme serait liée à la personnalité d'un personnage qui aurait peut-être du mal à se maintenir dans une relation amoureuse. Il s'agit là d'une hypothèse que, malheureusement, l'histoire du roman – ne fournissant pas plus d'informations sur la liaison de Daurade et Vorace – ne permet pas de confirmer, ni d'infirmer.

Vorace lui [à Daurade] obéissait donc comme un chien devant son maître, c'est ça ce qui m'avait blessée moi, ce n'était pas le Vorace que je connaissais mais un caniche bien réussi, il était musclé pour rien, c'était un caniche, il y a des gens qui, lorsqu'ils se trouvent devant une fille, n'arrivent pas à retenir la bave qui coule de leur bouche, (*Ibid.*, p. 198)

On peut faire l'hypothèse que ce nom est motivé par le fait qu'Anguille a conscience d'avoir mis en danger sa vie pour un homme qui n'en valait pas la peine. Elle se sera avilie pour une relation sans avenir ; elle aura abandonné l'école, non seulement pour passer « des moments de délires et de folies tous les jours avec Vorace » (*Ibid.*, p. 156), mais surtout pour un homme qui ne cherchait qu'à profiter d'elle, qu'à l'entraîner dans les sentiers sombres de la dépravation des mœurs.

Au-delà de cet abus de confiance dont l'héroïne a été victime, le nom de son amant reflète un trait de caractère essentiel à la construction de son portrait : un homme avidement attiré par les plaisirs de la chair. En attestent la double vie qu'il a menée entre Anguille et Daurade et un fait de son passé moins récent : une relation avec la femme de son ami (d'un âge plus avancé), Voilà¹ ; relation qui a assez duré pour qu'ils aient un enfant ensemble, à l'insu de tous. Durant les préparatifs de son voyage pour Mayotte, Anguille rencontre par hasard cet enfant avec qui elle a une longue discussion² au cours de laquelle il lui avoue notamment que

Vorace couchait encore avec sa mère, cela ne trouvait pas de place dans ma tête, tout ce que je savais en observant cet enfant c'est qu'il n'aimait pas Voilà, je m'étais rappelé de son attitude lorsque je l'avais interpellé en lui demandant s'il était un enfant de Voilà, il l'avait accepté avec amertume, (*Ibid.*, p. 220)

1.1.e. Étincelle

Le nom porté par la narratrice du deuxième roman de Zamir puise sa justification dans la redéfinition que sa naissance a pu signifier pour la vie de sa mère. À plusieurs reprises, la

¹ Anthroponyme analysé plus bas.

² Nous en avons déjà analysé un aspect dans le cadre du discours narrativisé.

narratrice rappelle – au moyen de la citation – les désignations très affectueuses et métaphoriques dont elle était gratifiée et d'où, d'ailleurs, est issu le titre du roman : « Mon Étincelle », « Mon rayon de soleil », « Lumière du soir », « Espoir de vie », etc. Le facteur commun de ces surnoms est qu'ils ont tous trait à la lumière, aussi bien dans le sens propre que dans le sens figuré. Ce n'est qu'à la fin du roman que le lecteur découvre la motivation de ce nom qui traduit l'espoir apporté par la naissance de la narratrice à sa mère dont voici les propos :

Des mois après j'avais mis au monde le fruit de notre amour. Et je t'ai appelée Étincelle.

Grâce à toi, ma très chère Étincelle, j'ai oublié cette fâcheuse idée de mettre fin à mes jours. Tu es un grand cadeau pour moi et pour ton père. Tu as permis à mon rêve, cette intime dyade, de prendre forme. (ME, p. 271)

Ce passage revient sur les pensées suicidaires qui traversaient l'esprit de Douceur après la mort accidentelle de son amoureux, Douleur, et met en évidence le rôle extrêmement important que sa grossesse a joué dans la suite des événements. Pour permettre une meilleure expression de la signification qu'elle accorde au nom de sa fille, Douceur le fait d'ailleurs souvent apparaître à côté du terme *ténèbres* qui, par ailleurs, décrit la nuit de la mort de Douleur, cette nuit où « *la ville était tombée profondément et moralement dans les ténèbres* ». (*Ibid.*)

1.1.f. Douleur

Tel est le nom du père d'Étincelle. Son choix se justifie par la souffrance qui constitue le lot du personnage. Né de parents aux conditions de vie très modestes et d'un rang social très loin des privilégiés, Douleur a fait face à nombreuses épreuves de la vie, à tel point qu'il est parvenu à la conclusion qu'il n'était né que pour mener la vie d'un « souffre-douleur » (*Ibid.*, p. 167)

L'itinéraire que l'auteur a tracé pour ce personnage est parsemé d'infinis obstacles à sa réussite, à son épanouissement. Enfant, il a, à plusieurs reprises, été victime de maltraitance de la part d'autrui. À son retour de Madagascar où il faisait ses études supérieures, il s'est retrouvé face à la dure condition du chômage et a fini par se convertir en commerçant de produits cosmétiques. Fidèle à son amour de jeunesse, il s'est vu refuser la main de Douceur par les

parents de celle-ci, le trouvant d'une position sociale trop basse, malgré la forte et sincère passion qui les liait l'un à l'autre. C'est pour cela qu'il a fini par s'enfermer « obstinément dans un mutisme singulier » (*Ibid.*, p. 189) et qu'il a commencé à « battre la breloque » (*Ibid.*) quelque temps avant de mourir accidentellement en voulant rejoindre secrètement son amante dans sa chambre.

1.1.g. Casse-Pieds

Le nom (composé) de ce personnage de *Dérangé que je suis* est lié à son caractère d'homme importun. Dans l'histoire, il apparaît comme une source de dérangement permanent pour tous ses voisins, dont fait partie Dérangé. Celui-ci le décrit comme un « virus envahisseur de sommeil » (*DQJS*, p. 76), un « Attila de la plus belle eau » (*Ibid.*) :

Dieu seul sait si je mens, on ne pouvait rien entendre de la nature quand il se réveillait le premier : ni le silence, ni la bise matinale, ni les bêtes. (*Ibid.*, p. 75)

Le cas du nom de ce personnage est un exemple intéressant des relations – asymétriques – qu'établit l'œuvre de Zamir entre noms propres et noms communs : l'auteur préfère manifestement, pour désigner ses personnages, l'antonomase de noms communs à l'antonomase de noms propres (*un Attila*). On a donc une asymétrie marquée : on a beaucoup plus d'exemples de franchissement de la frontière entre noms propres et noms communs dans un sens que dans l'autre.

Par ailleurs, le narrateur prend soin de préciser que la perturbation incessante du voisinage est liée aux relations de mauvaise qualité que Casse-Pieds entretient avec sa femme :

N'importe quel sujet suffisait pour qu'il se soit en désaccord avec sa femme et que tout le monde entende cette espèce de clairon vibrer. Il se dressait sur ses ergots et terrorisait la pauvre femme. [...] Notre Casse-Pieds n'était qu'un jaloux. [...] Et c'est pour cela que sa femme avait fini par perdre tous ses amis au profit de cette vie conjugale catastrophique. (*Ibid.*, p. 77-78)

Le lecteur découvre également que le rôle de perturbateur attribué à Casse-Pieds n'est pas uniquement joué au moyen de sa voix, décrite ci-dessus. Ce personnage se sert en effet d'autres moyens, pour d'autres nuisances :

[...] les poules et les coqs de Casse-Pieds déposaient leurs fientes comme des [inutile ?] mauvais colis sur mes vêtements. [...] j'avais l'habitude de laver mes vêtements du jour et de les étendre sur une canne de bambou allongée entre deux piquets dans ma cour. Et c'est cette canne que les poules et coqs de Casse-Pieds semblent avoir choisie pour élire domicile, se sentir à l'aise. (*Ibid.*, p. 76-77)

I.1.h. Plume

C'est le nom porté par l'un des personnages de *Jouissance*, une jeune fille autour de qui se concentre l'essentiel de l'intrigue : « cette pauvre petite Plume, qui occupe [...] le centre de mes lettres, » (*J*, p. 21). L'antonomase ayant permis la désignation de ce personnage, nous l'interprétons de deux manières ; nous lui reconnaissons deux portées sémantiques, toutes deux renvoyant au sens (premier du mot) d' « appendice tégumentaire, se composant généralement d'un tuyau épais, prolongé par une tige effilée, garnie de barbes latérales recouvrant l'oiseau en grand nombre, le protège et lui permet de voler ».¹

Nous rapprochons ce nom des rapports intimes, très étroits, liant le personnage au narrateur. Celui-ci parle, dans son discours, de l'immense passion que Plume a manifestée à son égard dès le jour où elle l'a découvert, où sa mère l'a acheté au vieux vendeur. Cette relation est, avant toute chose, décrite comme étant une relation de protection – à l'image du plumage qui couvre et protège le corps de l'oiseau :

[...] vous ne semblez pas vouloir pour autant vous séparer de moi, déjà vous me serrez fort contre votre poitrine, je sens la moindre pulsation de votre cœur (*Ibid.*, p. 33)

Là est évoquée la protection accordée à un narrateur vulnérable (nous en avons précédemment parlé), un livre – victime de son anonymat, de la singularité qui le caractérise –

¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/plume>.

qui ne suscite l'intérêt d'aucun lecteur, un objet à vendre longuement abandonné dans un carton et auquel cette jeune fille a été la première à s'intéresser. Par cet intérêt manifesté pour le livre anonyme, Plume lui a donné sens et vie. En somme, elle lui a servi de plume et d'ailes pour lui permettre de « voler », de passer d'une main à une autre, de commencer à faire l'objet de la curiosité des uns et des autres, qui se sont retrouvés, plus tard, dans l'incapacité à s'en débarrasser.

1.2. Anthroponymie et violence verbale

Cette catégorie est constituée de noms qui ne sont motivés ni par le caractère des personnages, ni par leur rôle dans l'histoire. Il s'agit plutôt d'un type d'appellation porteur de marques d'une violence verbale de la part de la société. Comme on l'indiqué précédemment, ces noms reflètent un aspect de la vie en société des Comoriens, à savoir l'usage (fréquent) des sobriquets pour désigner par moquerie un individu au moyen d'un surnom renvoyant à des « particularités physiques ou à des traits de caractère [...], à son origine sociale ou géographique, à son métier, à une anecdote de sa vie [...] ». ¹ » Cet individu devient donc soit le destinataire d'un « acte de langage dépréciatif ² » dont sa propre personnalité est l'objet, soit seulement l'objet d'un discours descriptif dépréciatif produit en son absence. Il est, avant tout, question d'un mépris et d'un dénigrement dont est victime l'individu ; mépris et dénigrement qui, au fil du temps, sont susceptibles de prendre la forme d'un harcèlement du fait de leur répétition. Cette réalité sociale est transposée dans l'œuvre de fiction de Zamir et concerne la désignation de certains personnages comme Voilà (personnage d'*Anguille sous roche*) et Dérangé (narrateur et protagoniste de *Dérangé que je suis*).

1.2.1. Voilà

Le nom *Voilà* a comme origine un tic verbal en lien avec la « grande réputation d'ivrognerie [du personnage] » (*ASR*, p. 134). La narratrice décrit en effet Voilà comme un

¹ <https://cnrtl.fr/definition/sobriquet>.

² Moïse C., 2012, *op. cit.*

personnage qui a l'habitude de se donner en spectacle dans les rues de Mutsamudu chaque fois qu'il a bu :

il était très amusant et ne manquait pas d'exposer ses délires, une fois bu (sic), dans les ruelles de la médina, à chaque fois qu'il parlait, il s'exclamait toujours « *voilà* » comme pour conclure ou ajouter quelque chose alors qu'il ne faisait que répéter ce qu'il disait, (*Ibid.*)

D'une manie le groupe social a fait un nom pour désigner un individu, poussant ainsi à leur paroxysme les moqueries dont il fait constamment l'objet :

c'était alors Voilà, il avait une bouche en cul de poule, [...] il ne cessait d'exclamer son « *voilà* » d'une voix de rogomme, pendant ce temps-là, [...] tout le monde pariait avec lui, une somme d'argent, en prétendant qu'il n'arriverait jamais à se relever sans toucher le sol avec ses mains, alors ce moulin à paroles restait d'abord à jacasser en s'estimant plus fort qu'un Hercule avant de s'efforcer à se relever pitoyablement, [...] ces gens-là riaient tièdement aux larmes, [...] j'étais alors obligée de déguerpir à la hâte, afin d'éviter de me faire asphyxier, dans ce lieu où il fallait toujours trouver un guignol pour s'amuser, (*Ibid.*, p. 135-137)

Ce passage – où apparaît le contraste ironique entre le sobriquet dépréciatif « *Voilà* » et la noble antonomase « *Hercule* » – laisse apparaître, plus que tout autre, la place que ce personnage occupe dans la société qui est la sienne et la conception que les autres se font de lui. La narratrice y décrit un être confronté à une dénaturation de sa personnalité, un individu qu'on s'amuse à faire passer pour une bête de foire, ou une marionnette. La fin de l'extrait évoque une réalité loin d'être réservée à la place Foukoujou où se déroule la scène ; de tels faits sont assez fréquents dans la réalité pour qu'ils soient considérés comme caractéristiques des rapports du groupe social avec les individus ne disposant pas, temporairement ou de manière permanente, de toutes leurs facultés mentales.

Là est évoqué un aspect de la société comorienne que Zamir a continué de dénoncer dans *Dérangé que je suis*, où l'on découvre un autre niveau de mépris qui consiste à se moquer, non de ceux qui manifestent réellement une quelconque défaillance mentale, mais de ceux qui, par choix, se comportent différemment de la norme sociale. Cela est bien le cas de *Dérangé*.

1.2.2. Dérangé

Le nom porté par le narrateur du troisième roman de Zamir est l'une des expressions du grand mépris de la société à son égard. *Dérangé* est loin d'être son véritable nom que, d'ailleurs, il ne prend pas la peine de mentionner tout au long de son discours ; une absence témoignant de la substitution définitive du surnom à l'appellation originelle. En raison de la modestie qui caractérise son cadre de vie – en particulier son mode vestimentaire –, il est vu comme un déglingué, un dérangé mental ; or, il est en fait un incompris, un individu ayant fait le choix de vivre comme il l'entend et non comme le veut la société.

Il est alors devenu l'objet des moqueries permanentes des autres, tenant en sa présence un « discours méprisant [...] pour accompagner le sobriquet *Dérangé* et lui donner plus de force et de consistance [...] »¹. De cette précision ressort l'origine du titre du roman, *Dérangé que je suis*, qui se présente sous la forme d'un syntagme adjectival porteur de polyphonie, dans le sens où il fait entendre le discours, non du locuteur – comme pourrait le faire croire la présence du *je* – mais plutôt du groupe social dont le narrateur ne fait que reprendre les propos. Autrement dit, au moyen de ces termes, le narrateur reprend avec ironie les propos humiliants dont il fait l'objet. Voici le contexte d'apparition de ce titre dans le discours du narrateur :

Il y a même des gens qui profitent de mon passage pour lire sur moi comme sur un calendrier. Et pour crier ensuite : « Ah ! On est déjà vendredi aujourd'hui ? [...] Merci Dérangé d'être passé par ici. Tu es un ange. » Comme si je me nommais vraiment Dérangé. De qui tenez-vous cette ânerie ? [...] D'autres [...] disaient d'une voix flatteuse ou sarcastique : « Mais ce qu'on ignore encore c'est combien et quel mois on est. Il faudrait compléter la date. Vous ne nous rendez pas la tâche facile, cher Dérangé. » [...] **Dérangé que je suis**, je n'aime pas les fourbes, par exemple [...] Alors qu'il y a des gens qui préfèrent hideusement la souillure à la pureté. (*DQJS*, p. 15-17)

Dans l'analyse (faite précédemment) du caractère vulnérable et opprimé des narrateurs, nous avons évoqué le processus de chosification subi par Dérangé qui, aux yeux des autres,

¹ Nadjloundine A., 2022, *op. cit.*

fait office de calendrier – c'est-à-dire de repère temporel, amplifiant ainsi l'idée d'un personnage hors-normes, d'un individu sans commune mesure avec les autres. En plus de préciser que *Dérangé* n'est pas le véritable nom du narrateur mais qu'il s'agit d'un sobriquet donné en guise de moquerie, l'extrait repris ci-dessus laisse apparaître un trait essentiel de la personnalité du personnage, à savoir sa capacité à résister au dénigrement dont il est victime par un processus de redéfinition des rapports qu'il entretient avec les coupables en les rabaissant au moyen de leur propre discours. Il se sert de celui-ci (et notamment de l'appellation *Dérangé*) pour faire de ses détracteurs les vrais dérangés. Pour répondre aux moqueries sur la manière dont il a orthographié le nom de l'athlète américain Carl Lewis (« CaRleWis ») pour nommer son chariot (comme le faisaient d'autres dockers), *Dérangé* s'explique ainsi :

« C'est plutôt l'écriture d'un dérangé qui cherche à ranger les choses des gens tellement normaux. » (*Ibid.*, p. 19)

Ces propos, dont se dégage l'idée que l'ordre social proviendrait finalement du personnage perçu comme « dérangé », ainsi que l'acceptation du sobriquet donné par autrui provoquent un retournement de situation, ou, en termes sociologiques, un dépassement de « stigmaté » qu'Erving Goffman définit comme étant « la situation de l'individu que quelque chose disqualifie et empêche d'être pleinement accepté par la société¹ » – retournement qui fait inévitablement écho à l'éloge de Jean-Paul Sartre à l'endroit des écrivains de la Négritude :

[...] insulté, asservi, il [le Noir] se redresse, il ramasse le mot de « nègre » qu'on lui a jeté comme une pierre, il se revendique comme noir, en face du blanc, dans la fierté.²

¹ Goffman E., *Stigmates, les usages sociaux des handicaps*, éditions de Minuit, Paris, 1975, p.7, cité dans Rochedy A., « Les porteurs de stigmates. Entre expériences intimes, contraintes institutionnelles et expressions collectives », *Sociologie*, Comptes rendus, 2015, [En ligne] <http://journals.openedition.org/sociologie/2701>, mis en ligne le 17 décembre 2015, [consulté le 29 février 2024]

² Sartre J.-P., « Orphée noir », préface d'*Anthologie de la nouvelle poésie noire et malgache* (Senghor L.S.), PUF, Paris, 1948, p. 14.

II. Discours populaire

Sous l'étiquette « discours populaire » – à défaut d'avoir trouvé mieux, nous regroupons l'ensemble des séquences (qu'elles soient de l'ordre de l'expression, de la phrase ou du texte) attribuées à la collectivité ; celle-ci en est la créatrice. Toute mise en discours de ces séquences constitue ainsi la reprise d'un discours dont le peuple, la société, est la source énonciative.

Partant du principe que la reprise d'un discours marque, d'une manière ou d'une autre, la présence de son énonciateur – que celui-ci soit cité ou non comme source, nous considérons que le foisonnement, dans notre corpus, de séquences de discours social a comme finalité spécifique de traduire l'importance accordée par le scripteur à la voix collective – « voix », car ce discours est issu d'une tradition orale. Cette voix est portée par des personnages (dont certains sont également narrateurs) qui, dans leurs discours respectifs, ont recours au discours populaire à des fins notamment argumentatives, agissant ainsi en relais de la sagesse populaire.

Il s'agit de l'un des traits caractéristiques du travail de « rhabillage¹ » de l'oralité auquel s'est attelé Zamir durant l'écriture de ses romans. Ce travail s'inscrit dans le vaste chantier de rénovation de la littérature africaine d'expression écrite, initié par les auteurs dits de la deuxième génération (à partir des années 1960). Comme de nombreux auteurs avant lui l'ont fait pour la tradition orale de leurs pays respectifs, Zamir a su « recréer » l'oralité comorienne en la transposant au moyen du canal de l'écriture et en y puisant une part importante de la littérarité de son œuvre.

Ce projet de rénovation s'exprime particulièrement par la déconstruction des genres littéraires (le roman pour ce qui est de Zamir), qui se voient déçus de leur définition classique pour devenir le terrain d'expression de nombreux autres genres, le point d'intersection de divers genres notamment propres à l'oralité. L'écriture est alors, non pas un simple moyen de transcription de l'oralité, mais plutôt « un miroir dans lequel doit se refléter l'identité artistique africaine² », c'est-à-dire « les techniques narratives et les stratégies discursives propres à l'oralité africaine³ », dont l'imbrication de genres, que Jean Derive décrit ainsi :

¹ Référence à Ehora, E. C., « Les “nouveaux habits” de l'oralité chez les romanciers ouest-africains de la seconde génération », Baumgardt U. et Derive J. (dir.), *Littérature africaine et oralité*, Karthala, Paris, 2013, p. 29-52.

² Nadjloudine A., 2021, *op. cit.*, p. 71.

³ *Ibid.*

[Les genres de la littérature orale africaine] ne semblent pas des genres entièrement autonomes, totalement déconnectés les uns des autres. Ils entretiennent entre eux des liens de parenté visibles.¹

C'est ainsi qu'est construit le discours contenu dans les romans de notre corpus ; discours situé à la croisée du roman et d'un ou plusieurs genres de la littérature orale parmi le proverbe, la fable, la légende et le conte. Dans ce vaste projet de suggestion de la voix de la société, l'auteur – par la voix de ses quatre narrateurs – a massivement recours à l'expression idiomatique, que nous choisissons d'analyser avant les genres de la littérature orale énumérés ci-dessus. Le discours des narrateurs de *Zamir* apparaît comme un énoncé au croisement d'une diversité de « scènes génériques », pour reprendre les termes de Maingueneau dans sa description de la scène d'énonciation, « pour désigner l'ensemble des normes caractéristiques d'un genre déterminé² ».

La structure du tissu énonciatif des romans de *Zamir* fait inévitablement penser au roman *En attendant le vote des bêtes sauvages*³, qui se présente comme le point d'intersection de divers genres dont le roman, le théâtre, le *donsomana*⁴, le conte et le proverbe. Ce parallèle permet de réfléchir aux affinités de forme qu'il y a entre deux productions littéraires inscrites dans le même projet esthétique, à savoir celui qui vise le renouvellement de la littérature africaine écrite par les formes de l'oralité. Kourouma se sert de cette hybridation de genres pour dépeindre les régimes dictatoriaux de l'Afrique postcoloniale, et *Zamir* pour faire entendre la voix des victimes de diverses injustices sociales dans un pays de cette même Afrique postcoloniale.

¹ Derive J., « Le donsomana : quelques réflexions sur la spécificité d'un genre », *HAL*, 2005, [En ligne] https://shs.hal.science/halshs-00344123/file/Le_Donsomaana_quelques_reflexions_sur_la_specificite_d_un_genre.pdf, mis en ligne le 03 décembre 2008, [consulté le 25/12/2023].

² Maingueneau, D., « Genres de discours et modes de généricité », *Le français aujourd'hui*, n°159, 2007, [En ligne] <https://doi.org/10.3917/lfa.159.0029>, mis en ligne le 01 janvier 2010, [consulté le 25/12/2023].

³ Kourouma A., *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Seuil, Paris, 1998.

⁴ Dans la culture malinké, le *donsomana* est un récit relatant les exploits des chasseurs.

II.1. Les expressions idiomatiques

Appelées aussi « expressions de la sagesse populaire », les expressions idiomatiques relèvent de la classe des unités figées, des séquences polylexicales, c'est-à-dire formées de différents morphèmes lexicaux libres, ayant initialement chacun une existence autonome mais liés au sein de l'unité figée par un sens global résultant de leur association et qui « doit avoir été préalablement mémorisé pour pouvoir être appréhendé¹ » : le sens de l'unité figée n'étant pas compositionnel, chacun des éléments constitutifs de l'ensemble n'a plus en principe de valeur sémantico-référentielle autonome. Quoiqu'elle puisse être utilisée dans des contextes discursifs où le niveau de langue semble assez soigné, l'expression idiomatique reste initialement associée à la langue parlée, au langage populaire. À en croire l'analyse de Maribel González Rey, ce constat est particulièrement vrai s'agissant de la langue française :

La stylistique française, définie ici comme l'art de bien dire et de bien écrire, a rejeté de tout temps les El [expressions idiomatiques] du discours qui se veut sérieux et « de bonne compagnie ». Considérées propres à la langue parlée, elles ont hérité toutes les connotations que celle-ci implique : familiarité et banalité, entre autres. Elles s'opposent en cela à la langue écrite fondée sur la notion d'art de composer, c'est-à-dire de style.²

Quel que soit le niveau de langue et le contexte où elle apparaît, l'expression idiomatique porte les marques d'une identité culturelle, véhicule la sagesse d'une communauté à laquelle est attribuée sa paternité. Toute énonciation d'une expression idiomatique, quelle qu'elle soit, par un sujet parlant constitue donc la reproduction d'un discours dont l'énonciateur (au sens ducrotien du terme – c'est-à-dire de « source [du] point de vue³ » exprimé – n'est autre que la collectivité dont chaque membre est un potentiel locuteur. Il s'agit donc du « on-vérité » qui

¹ Perrin L., « L'énonciation des proverbes », Anscombe J.-C. et al (dir), *La parole exemplaire. Introduction à une étude linguistique des proverbes*, 2012, [En ligne] <https://laurentperrin.com/lenonciation-des-proverbes/>, [consulté le 20/12/2023].

² González Rey M., « La valeur stylistique des expressions idiomatiques en français », s.d., [En ligne] https://cvc.cervantes.es/lengua/pemria/pdf/006/043_gonzalez.pdf, [consulté le 23 décembre 2023].

³ Ducrot O., « Quelques raisons de distinguer “locuteurs” et “énonciateurs” », s.d., [En ligne] <https://www.felsemiotica.com/descargas/Ducrot-Oswald-2001-Quelques-raisons-de-distinguer-locuteurs-et-%C3%A9nonciateurs.pdf>, mis en ligne le 09 novembre 2014, [consulté le 29 février 2024].

renvoie à « *n'importe quel ensemble d'individus parlants*, de manière parfaitement indéterminée¹ » et représentant la *doxa* [...] qui vérifie [...] l'ordre des choses.² »

La particularité des expressions idiomatiques qui parcourent d'un bout à l'autre les textes de Zamir est qu'elles ne sont pas porteuses de l'identité linguistique et culturelle des narrateurs ; il s'agit d'expressions issues de la langue française. Quoi qu'il en soit, elles gardent – du fait qu'elles sont reconnues comme expressions idiomatiques – leur valeur d'expression de la voix de la collectivité. On peut tout simplement y voir l'intention de faire intervenir la société dans le processus énonciatif au moyen d'expressions populaires dont l'origine semble importer peu aux yeux de l'auteur. D'*Anguille sous roche* à *Jouissance*, le discours du narrateur est en effet fortement marqué par la présence de ce type d'énoncé. Le titre du premier roman en est la première manifestation. L'expression (*Il y a*) *anguille sous roche*, qui apparaîtra plus loin dans le texte, à la page 62³, et dont l'usage sert à décrire une situation représentant une ou des faces cachées, difficiles à cerner,

[...] fait bien référence au poisson, l'anguille, qui a pour particularité de ne pas aimer la lumière et de rester caché sous les rochers. Cet animal visqueux n'étant pas facile à attraper est devenu le symbole de la sournoiserie et de la tromperie.⁴

Comme on peut le comprendre, cette expression vise à mettre en évidence le caractère insaisissable de la personnalité de l'héroïne et sa vie secrète, qu'on a tenu à décrire dans l'analyse de son nom. Toutefois, cette lecture n'est pas la seule qui soit permise pour ce titre. Au-delà de sa réception comme expression – c'est-à-dire comme assemblage de termes auquel est reconnu « un sens lexical unitaire⁵ » –, le titre *Anguille sous roche* fait aussi référence à une tout autre réalité, qui est celle de l'endroit d'où la narratrice tient son discours.

Dès la quatrième de couverture, on apprend que la narratrice est « une jeune femme » qui fait « le récit de sa vie » tout en se noyant « quelque part dans l'océan Indien »

¹ Berrendonner A., *Éléments de pragmatique linguistique*, Editions de Minuit, Paris, p. 45, cité dans Tamba I., « Vérité générique et vérité proverbiale : on dit face à on dit proverbialement, le proverbe dit », *ENS Editions*, 2012, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.4568>, [consulté le 27 février 2024].

² *Ibid.*, p. 59-60.

³ « [...] j'ai vu ce rayon lumineux et extraterrestre qu'on appelle bonheur, oui, je l'ai savouré silencieusement mais à la manière d'une **anguille sous roche** [...] »

⁴ *L'internaute*, <http://www.linternaute.fr/expression/langue-francaise/6452/il-y-a-anguille-sous-roche/>.

⁵ Perrin L., « Du figement au défigement lexical », *La dénomination : lexique et discours*, Petit G., et al., (dir.), Champion, Paris, 2017, p. 185–202, [En ligne] <https://laurentperrin.com/du-figement-au-defigement-des-unites-lexicales-2/>, [consulté le 21/12/2023].

(circonstances spatiales de l'énonciation qui porte le récit). La narratrice s'adresse au narrataire au milieu de « vagues cyclopéennes qui se brisent sur [son] corps en [lui] flanquant des grosses gifles » (*ASR*, p. 11). Cet endroit désigné (dans la présentation du roman) par le syntagme adverbial « quelque part dans l'océan Indien » se comprend comme étant situé précisément sous une roche. Ce sens d'*anguille sous roche*, moins imagé et plus concret que celui de l'expression idiomatique, a été rendu possible par un procédé de défigement sémantique ayant permis d'associer à une suite de termes (fonctionnant habituellement comme unité lexicalisée) un nouveau signifié. Ce défigement confère au titre du premier roman de Zamir les caractéristiques d'un énoncé sémantiquement polyphonique, c'est-à-dire faisant « allusion [...] à plusieurs contenus¹ » sémantiques.

De manière générale, la mise en discours d'une expression idiomatique se fait dans une mise à distance² qui permet au locuteur de rappeler le caractère « préfabriqué, répétitif et institutionnalisé³ » de l'énoncé en question, ou tout simplement dans un effacement énonciatif de la personnalité de l'énonciateur. Cet effacement, autant que le recours même à l'expression dans un contexte énonciatif quelconque, témoigne du bien-fondé que le locuteur reconnaît à ladite expression. Or, la narratrice d'*Anguille sous roche*, bien qu'elle tienne à expliciter le caractère échoïque des formules dont elle use, se livre à une analyse critique de quelques-unes d'entre elles. Tel est notamment le cas de *depuis que le monde est monde* et de *tomber amoureux*. Anguille accompagne l'énonciation de ces expressions d'une réflexion qui, d'emblée, apparaît comme une remise en question, mais qui, en réalité, fait ressortir leur richesse linguistique en tant que formules imagées, métaphoriques. Décrivant les relations des pêcheurs du quartier Mjihari, la narratrice souligne

[qu'] ils n'arrêtent pas de se jalouser, de se chamailler, de s'engueuler et même de s'entredéchirer comme des gamins de maternelle qui veulent tous avoir le même joujou dans une cour de récréation, ça a toujours été le cas **depuis que le monde est monde**, (*ASR*, p. 13)

¹ Carel M., 2011, *op. cit.*

² Au moyen de formules telles que « *comme on dit* », « selon l'expression consacrée », etc.

³ González Rey M., *op. cit.*

Il est évident que le recours à l'expression *depuis que le monde est monde* vise à insister sur le caractère habituel des querelles entre les pêcheurs ; un caractère habituel précédemment exprimé par « ça a toujours été le cas ». Cependant, le lecteur constate qu'immédiatement après l'énonciation de cette expression, intervient cette analyse colorée de légèreté et d'ironie :

écoutez-moi ce que je dis là, comme s'il y avait un moment où il n'était pas un monde, je commence à péter les plombs sans avoir dit grand-chose, c'est quoi ce langage-là déjà, (*Ibid.*)

Le même constat peut être fait au sujet de la locution verbale *tomber amoureux* :

il suffisait de le voir pour tomber amoureux comme on dit, je ne sais pas, pourquoi dit-on "tomber amoureux", c'est quoi ce langage-là, pourquoi pas "culminer" ou "percher", quelque chose comme ça, mais "tomber", un verbe de malheur pourtant, c'est un verbe suicidaire, (*Ibid.*, p. 87)

De là ressort l'invitation de l'auteur à une réflexion sur l'un des concepts fondamentaux des linguistiques cognitives : la métaphore conceptuelle qui présente la notion de *métaphore* comme étant nécessairement liée à la manière de penser et d'agir de l'être humain. Anguille s'interroge ainsi sur les rapports d'analogie qu'on peut établir entre le fait d'être pris de passion pour quelqu'un et le mouvement de chute. Ce questionnement, contrairement à celui qui porte sur d'autres expressions qu'on peut relever dans le discours de la narratrice, affiche clairement sa portée critique en mentionnant, très ironiquement l'instance supposée valider ce type d'expressions, à savoir l'Académie française, au moyen d'une analogie avec la circulation routière et d'une évocation de l'immortalité attachée à tort aux académiciens¹ retranchés de la vie sociale pour nier la vie des mots, de la langue – ce pouvoir normatif relevant davantage de nos jours du mythe :

[...] cela ne me concerne pas, ça concerne plutôt ces soi-disant Immortels, qui est immortel dans ce monde déjà, mon œil, ces présumés Immortels en habit vert qui s'enferment tous les jeudis, comme des fous, dans un certain quai Conti pour débattre

¹ L'idée d'immortalité fait initialement référence à la langue française, et non aux académiciens.

du sens des mots, comme si ces mots-là étaient des voitures dont il fallait fixer des codes routiers pour faciliter la circulation, (*Ibid.*)

Dans le discours des autres locuteurs – plus que dans celui d’Anguille – on constate l’usage d’expressions relevant de divers niveaux de langue, renforçant de la sorte le caractère polyphonique de ce discours dans la mesure où à cette diversité de niveaux de langue est liée la volonté de manifester une pluralité de voix. Chacun de ces niveaux est perçu comme représentatif d’une catégorie (sociale) spécifique de locuteurs. On y trouve à la fois certaines expressions dont la connaissance et l’usage laissent supposer une certaine culture historique et/ou littéraire et d’autres qui sont purement issues du langage familier. On citera notamment le cas de *nettoyer les écuries d’Augias* et *s’en battre l’œil*, qui apparaissent dans le discours de Dérangé :

- (a) [...] dans ce monde, quand on essaie de désherber son chemin et prendre ses distances loin des cloaques, on est toujours perçu pour un moins que rien et on creève dans l’indifférence des autres. Il ne faudrait jamais essayer de **nettoyer les écuries d’Augias**. (*DQJS*, p. 16)

- (b) Je les entendais tous alors crever de rire comme des cercueils ouverts, et indifféremment je continuais mon chemin. Car **je m’en battais complètement l’œil**. (*Ibid.*, 20)

Ces deux extraits relèvent de deux modes d’expression que tout oppose l’un à l’autre. Le premier, relevant globalement d’un registre soutenu (et surtout métaphorique) – malgré l’apparition de *crever* qui, lui, appartient au registre familier et est l’équivalent de « mourir » – contient une expression idiomatique « empruntée à la mythologie grecque¹ » (plus précisément aux douze travaux d’Hercule) et qui signifie « assainir un endroit malsain, un milieu où règne la négligence ou la corruption.² » Quant au second, il semble généralement appartenir à un langage familier, avec, notamment, l’usage de la locution hyperbolique *crever de rire*. Y apparaît l’expression populaire *s’en battre l’œil*, « vulgarisée par Jean de La Fontaine au

¹ <https://www.linternaute.fr/expression/langue-francaise/12512/nettoyer-les-ecuries-d-augias/>.

² <https://cnrtl.fr/definition/academie9/écurie>.

XVII^e siècle où **l'œil** prend sa signification [de] cul ou derrière [...]»¹ et qui désigne le fait d'« être tout à fait indifférent à quelque chose.»² L'apparition de ces deux expressions aux connotations opposées dans le même discours (narratif) témoigne de la volonté du scripteur de faire percevoir une diversité de voix et de figures de locuteurs.

❖ *Défigement lexical et intertextualité*

On s'attardera également aux expressions résultant d'un procédé de détournement qui consiste en la substitution et/ou la suppression de certains éléments, tout en conservant le sens de l'expression initiale et usuellement reconnue, ou en provoquant l'émergence d'un autre sens parallèle :

- (a) [Espoir] rentrait juste pour montrer aux gens qu'il venait de France et qu'il pouvait y retourner. Même un endroit où il pouvait dormir, il n'en avait pas. Ces gens-là, on les appelle des **Pousse-toi-que-je-puisse-dormir**. (*ME*, p. 113)

- (b) si vous voulez faire pipi, il est l'heure, allez-y, car je compte prendre le temps qu'il faut, [...] vous pouvez aller, je vous attends pour la suite,
revenons aux choses badines, la bibliothécaire s'est résolue à faire du rangement [...] (*J*, p. 50-51)

L'expression contenue dans (a) se lit comme un détournement de la locution-phrase *Pousse-toi de là que je m'y mette*, variante de *ôte-toi de là que je m'y mette* qui sert à « qualifier la conduite de gens qui veulent sans droit occuper la place d'un autre, qui n'ont pour mobile qu'une ambition impatiente³ ». Pour marquer le caractère populaire de cette expression, la narratrice évoque sa source énonciative au moyen de la tournure « on les appelle » qui, par ailleurs, atteste qu'il s'agit d'une reprise, d'une citation quoique n'étant pas encadrée de guillemets et connaissant une déformation morphologique marquée par la liaison des

¹ <https://www.expressions-francaises.fr/sen-battre-lil/>.

² <https://www.cnrtl.fr/definition/battre>.

³ *ôte-toi de là que je m'y mette* — Wiktionnaire, le dictionnaire libre (wiktionary.org).

composants par des traits d'union donnant davantage l'impression d'un mot composé que d'une phrase fonctionnant comme expression idiomatique.

Quant à *revenons aux choses badines* que contient (b), il s'agit d'un défigement – par le remplacement de l'un de ses composants par son contraire – de l'expression *revenons aux choses sérieuses*, dont on se sert pour indiquer au destinataire la reprise d'un discours interrompu par une quelconque digression. Le narrateur opère ainsi une hiérarchisation des deux propos : celui du discours initial (récit des événements qui ont lieu à la bibliothèque) et celui de la digression (l'interpellation du lecteur). Une expression synonyme – ayant la même valeur énonciative – apparaît à la page 14 d'*Anguille sous roche* et permet à la narratrice de mettre fin à l'une des nombreuses digressions où elle entraîne le lecteur : *revenons à nos moutons*, expression dont l'origine réside dans une farce du XV^e siècle, *La Farce de Maître Pathelin*¹ et qui, dans une certaine mesure, contraste avec le cadre énonciatif où elle est utilisée : une scène d'énonciation aquatique.

L'apparition de ces expressions détournées dans le discours des narrateurs constitue à chaque fois un écho à celles qui figurent dans le répertoire des expressions usuelles. Le lecteur établit donc des liens de ressemblance entre les deux types d'expressions, qui se comportent comme deux énoncés distincts, bien que l'un d'eux soit le produit d'une certaine déformation de l'autre. Nous avons déjà² parlé de ce type de relation que peuvent entretenir deux énoncés et que Carel³ nomme « polyphonie intertextuelle », mettant ainsi en évidence la « voix implicite » présente dans l'énoncé B et rappelant l'existence de l'énoncé (antérieur) A. Le détournement d'expressions idiomatiques entre dans le cadre du travail de dislocation, entrepris par Zamir dans ses textes, d'unités figées et qui concerne également des locutions nominales, des locutions verbales et des locutions adverbiales.

Pour le cas des locutions nominales (ou noms composés), on peut citer le détournement d'*arme de destruction massive* :

- (a) Qui, diable, n'a jamais eu envie de crier pour dire non ? Le cri est une arme de destruction massive. Non, plutôt une **arme de protection massive**. Il libère. Juste ça. (*DQJS*, p. 10)

¹ <https://www.linternaute.fr/expression/langue-francaise/844/revenons-en-a-nos-moutons/>.

² Dans la présentation théorique du sujet de ce travail.

³ Carel M., 2011, *op. cit.*

- (b) ce sac réunit quelques trophées de l'industrie cosmétique, sur le tube de rouge à lèvres comme sur la palette de maquillage est marqué le nom Lancôme, d'autres tubes portent la marque Chanel, la palette à elle seule contient un arsenal d'**armes de transformation massive**, [...] (J, p. 72)

L'expression *arme de destruction massive* – qui est « la traduction française d'une expression américaine, *Weapons of Mass Destruction* [...] utilisée notamment en communication politique pour désigner les armes non conventionnelles les plus terrifiantes que l'on accuse l'adversaire de posséder¹ » – subit ici un défigement lexical accompagné, en (b), d'un déplacement du champ notionnel d'application : de l'armement (pour l'expression initiale) aux cosmétiques (pour le détournement). Au moyen d'un procédé de substitution, une expression officielle s'est transformée en deux autres expressions néologiques : *arme de protection massive* et *arme de transformation massive*. La première – utilisée en (a) – apparaît à côté de l'expression originelle dont elle est séparée par les marqueurs de glose² *non* et *plutôt*, introduisant une épanorthose³ et faisant clairement apparaître la relation d'antonymie portée par les constituants *destruction* et *protection*.

Pour ce qui est des locutions verbales, nous pouvons évoquer le cas de *se jeter dans la gueule du loup*. Désignant le fait de « prendre des risques inconsidérés sans prendre conscience du danger qui en découle⁴ », cette expression fait l'objet d'un défigement dans *Anguille sous roche*. Revenant sur sa séparation avec Vorace, qui l'a rejetée au profit de Daurade, la narratrice exprime de vifs remords, liés moins à la rupture qu'à la fausse image qu'elle donnait à un homme qui, en vérité, « n'était qu'un cachalot qui courait la prétentaine et qui s'était dissimulé derrière un masque » (ASR, p. 199) – une caractérisation bâtie principalement sur une métaphore associant deux univers référentiels fortement hétérogènes (monde marin et relations amoureuses). Décrivant sa déception, sa souffrance, elle reconnaît être la seule responsable de ce qui lui est arrivé, s'étant laissé tromper par les apparences sans chercher à en savoir plus sur cet homme auquel elle avait décidé de se lier d'amour :

¹ https://fr.wikipedia.org/wiki/Arme_de_destruction_massive.

² Cf. Steuckardt A./Niklas-Salminen A., (dir.), *Les marqueurs de glose*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2005.

³ « Figure de pensée qui consiste à revenir sur ce que l'on vient d'affirmer, soit pour le nuancer, l'affaiblir et même le rétracter, soit au contraire pour le réexposer avec plus d'énergie » (Morier, 1975, cité par le *Cnrtl* : <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9panorthose>).

⁴ <https://www.linternaute.fr/expression/langue-francaise/19618/se-jeter-dans-la-gueule-du-loup/>.

c'était alors un vrai vorace celui-là, je n'avais pas fait attention à ce nom, me voilà mortellement blessée par lui, me voilà à moitié broyée, après **m'êtré jetée moi-même dans la gueule d'un cachalot**, (*Ibid.*)

Précisons que la phrase « je n'avais pas fait attention à ce nom » constitue une explicitation de la motivation des noms propres choisis par l'auteur et – par le fait qu'elle est énoncée par un personnage – se lit comme une sorte de métalepse. Au *loup* de l'expression usuelle, la narratrice a substitué *cachalot*, opérant ainsi un déplacement du référent de la locution, de la forêt au monde aquatique. Comme on peut aisément le constater, le sens de la locution initiale ne subit aucune altération, étant donné que dans les deux cas c'est l'idée de risque et de danger qui reste exprimée. Les substantifs *loup* et *cachalot*, quoiqu'ils renvoient à des univers référentiels différents, désignent tous deux la menace qu'un animal peut constituer pour l'humain.

En outre, un important jeu de mots concerne la locution adverbiale (d'origine latine) *hic et nunc* dans *Anguille sous roche*. La narratrice joue en effet sur le terme *hic* en mettant en évidence ses deux usages :

- (a) en tant qu'adverbe dans l'expression *hic et nunc* qui signifie « ici et maintenant »
- (b) en tant que substantif (apparaissant le plus souvent après le déterminant *le* avec lequel il forme également une expression figée) signifiant « point délicat (d'une affaire, d'une situation) ; obstacle majeur¹ ».

Dans sa critique formulée contre l'Académie française (analysée plus haut), Anguille défend l'idée (anarchique) selon laquelle chacun doit avoir le droit d'utiliser les mots de la langue (française en l'occurrence) comme il l'entend sans tenir compte des exigences et règles établies par une instance quelconque, comme on « utilise son corps dans ce bazar-là qu'on appelle monde » (*ASR*, p. 88). C'est dans l'énonciation de cette thèse qu'apparaît la locution d'origine latine *hic et nunc* : « c'est exactement ce que je fais *hic et nunc* » (*Ibid.*). Dans ce contexte précis, ladite expression est porteuse d'ironie, renvoyant à une forme de moquerie du

¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/hic>.

droit fil des références classiques, défendu par l'Académie française dont il est justement question. Le dernier extrait cité :

- renvoie au grand chantier d'appropriation de la langue française auquel s'est attelé Zamir dans l'écriture de son roman, et notamment au travail de défigement que nous analysons ici ;
- est suivi d'une nouvelle digression interrompant le récit des événements¹ et qui parle, d'abord, du professeur de français d'Anguille qui ne cessait de répéter les règles de grammaire, puis de la poésie que la narratrice dit détester, car « les poètes sont toujours des gens insatisfaits » (*Ibid.* p. 88-89).

La principale raison du désamour de la narratrice pour les poètes est introduite par le groupe nominal *le hic* :

le hic c'est qu'ils cherchent leur soulagement hors de la scène, comme s'ils pouvaient s'exclure du spectacle (*Ibid.*, p. 89)

Ce jeu sur le terme *hic* s'étend sur deux pages du roman et doit une très grande partie de sa portée au fait qu'il fait ressortir, non seulement les deux classes grammaticales (adverbe et substantif) dont nous avons parlé précédemment, mais aussi et surtout les deux niveaux de langue dont relèvent ces classes grammaticales : (a) en tant qu'adverbe, *hic* (associé à *nunc*) appartient au registre soutenu ; (b) en tant que substantif (précédé de *le*) il appartient au registre familier.

Un autre défigement s'opère dans le même temps et concerne l'expression « pauvre comme Job », qui fait référence à « à un extrême dénuement, comme le personnage de la Bible² ». Après avoir parlé de leur insatisfaction, la narratrice qualifie les poètes de « lamentablement **malheureux comme Job** » (*Ibid.*). En procédant à une substitution d'adjectifs (*malheureux* à *pauvre*), la narratrice cherche à intensifier, par l'expression de sa création, l'idée d'extrémité attribuée à l'expression usuelle (et que l'on vient de rappeler), en rapprochant deux univers référentiels différents que sont la religion et l'art – rapprochement

¹ « je perds donc le fil de mes souvenirs », *ibid.*

² <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/pauvre>.

qui pourrait faire penser au titre de l'article de Bernard Reymond : « Arts et religion, ces proches parents¹ ».

II.2. Le proverbe

Appartenant à la classe des séquences figées, le proverbe est

[...] par définition une parole « ouverte », c'est-à-dire une parole qui recouvre une multitude de situations auxquelles elle est susceptible de s'appliquer. Énoncé neutre et disponible, il ne prend son sens et son épaisseur qu'à l'intérieur d'un discours déterminé et selon l'intention de l'interlocuteur.²

Cette présentation met l'accent sur l'aspect énonciatif du proverbe en tant qu'élément de discours dont le sens dépend aussi bien de sa mise en énonciation que de l'objectif visé par le locuteur qui l'extrait de son état de latence pour lui donner une existence effective. L'émission d'un proverbe dans une situation de communication donnée constitue la reprise d'un propos attribué à la collectivité, bien que cette attribution ne soit pas toujours linguistiquement indiquée dans le discours. Après Berrendonner et Anscombe, Perrin parle de « On-locuteur³ » pour désigner la voix (de la société) dont se fait l'écho chaque énonciation d'un proverbe :

Énoncer un proverbe, [...] c'est faire écho à ses énonciations passées [en rapportant] implicitement ce qui est censé avoir été dit ailleurs. [...] la force citative des énoncés échoïques ne tient pas à ce qui est dit (au plan conceptuel et propositionnel), mais à ce qui est montré par le fait de dire, par l'énonciation de telle ou telle séquence discursive si l'on s'en tient au style direct.⁴

¹ Reymond B., « Arts et religion, ces proches parents », *Études théologiques et religieuses*, 2014/4, [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-etudes-theologiques-et-religieuses-2014-4-page-435.htm>, mis en ligne le 07 janvier 2015, [consulté le 29 février 2024].

² Chevrier J., *L'arbre à palabres*, Hatier International, coll. « Monde noir », Paris, 2005, p. 346.

³ Perrin L., *op. cit.*, 2012.

⁴ *Ibid.*

C'est cela qui confère sa dimension polyphonique à l'énonciation du proverbe, comme le précisent Grésillon et Maingueneau :

L'interprétation polyphonique du proverbe, c'est-à-dire le simple fait de percevoir l'effacement du locuteur derrière la voix d'un énonciateur distinct, identifié comme ON, dépend de facteurs à la fois linguistiques et extralinguistiques. *Extralinguistiques* parce que le proverbe appartient à un stock d'énoncés connus comme tels de l'ensemble des usagers d'une langue [...] *Linguistiques* parce que le proverbe, loin de se présenter comme un énoncé de forme quelconque qui aurait le privilège d'être mémorisé [...] possède des propriétés spécifiques [...]¹.

De cette appartenance au locuteur collectif qu'est la société, le proverbe tient sa valeur de formule codée qui ne peut être effective que lorsqu'il s'agit d'une situation d'énonciation « entre des interlocuteurs partageant le même système de valeurs et le même imaginaire, car un proverbe peut revêtir des nuances, voire des significations différentes selon l'emploi qui en est fait et les circonstances dans lesquelles il est utilisé² ». C'est de cet aspect, précisément, que Connaît-Tout ne tient pas compte dans son usage excessif des proverbes à chaque fois qu'il s'adresse à Anguille.

Bien que partageant la même langue et la même culture, les deux interlocuteurs n'ont pas les mêmes rapports au proverbe. Le père, prenant celui-ci comme « marque de sagesse³ » et réservoir infini d'arguments, perd de vue le fait que le proverbe ne peut avoir d'impact sur le destinataire que lorsque celui-ci témoigne d'une certaine initiation, d'une certaine maîtrise des réalités imagées véhiculées dans les sentences proverbiales. Ce manque d'impact, la narratrice l'exprime par le type de verbes de locution (tels que *ressasser* et *rabâcher*) dont elle se sert pour reprendre les paroles de son père, qui n'agit, en réalité, qu'en relais de la voix de la *doxa*. Illustrons cela par ces deux extraits :

- (a) Connaît-Tout nous **ressassait** souvent une formule qui me revient à cet instant où je vous parle « *la reconnaissance d'un service rendu à un âne, ce sont les pets* », mais cela n'allait pas me faire changer d'avis, (*ASR*, p. 109)

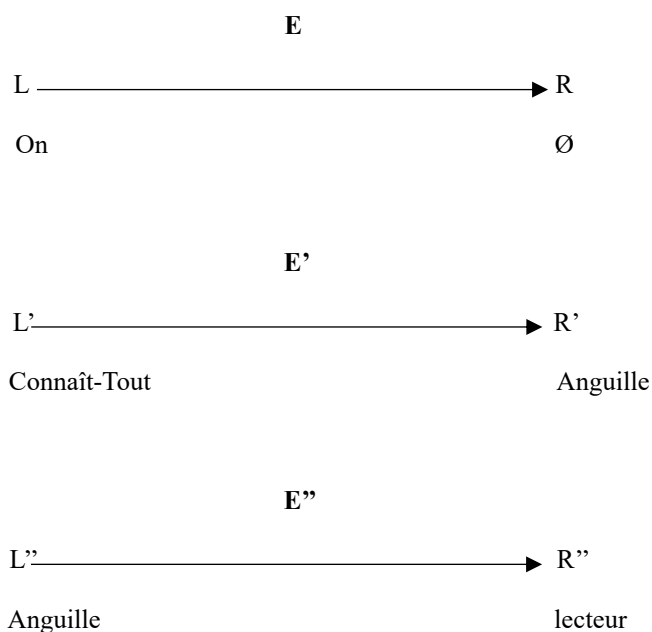
¹ Grésillon A./Maingueneau D., 1984, *op. cit.*, p. 113.

² Chevrier J., 2005, *op. cit.*, p. 347.

³ *Ibid.*

- (b) je savais alors que ce changement brusque de comportement qui s'opérait chez Crotale étonnait fort Connaît-Tout, il devait être très content de tout cela, il n'arrêtait pas de **rabâcher** ironiquement des formules comme « *un soleil qui se lève accablant ne tarde pas à se coucher*, [...] » (*Ibid.*, p. 189)

On a affaire à une énonciation à trois niveaux, les deux derniers étant la reprise de propos dont l'énonciation originelle se définit, entre autres caractéristiques, par l'impossibilité d'en distinguer un destinataire précis. À l'instar de tous les énoncés portant les marques de la sagesse populaire, le proverbe a la collectivité à la fois comme locuteur et destinataire. En nous conformant à la terminologie adoptée précédemment pour décrire les situations marquées par une reprise de discours, nous pouvons représenter de la manière suivante l'énonciation des énoncés proverbiaux dans *Anguille sous roche*, texte de notre corpus où ils apparaissent le plus :



La question du nécessaire partage du même imaginaire entre locuteur et destinataire (pour la mise en énonciation efficace d'un proverbe) est également posée dans *Mon Étincelle*, lorsque la narratrice décrit son incompréhension face au proverbe « *On ne déverse pas des grains là où se trouvent des volailles* » (*ME*, p. 15), proféré par son grand-père (s'adressant à Douceur et à ses amies discutant de leurs problèmes de couple, Étincelle assise à côté d'elles).

En effet, elle ne parvient pas à saisir le sens de ces « mots ambigus et [...] formules bizarres » (*Ibid.*) puisées dans le monde animal, ni le mobile de leur énonciation :

Je me demandais à ce moment-là si je n'étais pas une espèce de volaille. J'aurais bien voulu avoir une conversation en tête à tête avec lui [son grand-père], pour qu'il m'explique pourquoi il pensait que les enfants étaient semblables aux volailles. (*Ibid.*)

L'ambiguïté que souligne la narratrice est, comme on peut le constater, en relation avec les images (« grains », « volailles ») auxquelles son grand-père a eu recours pour attirer l'attention de ses destinataires sur le caractère déplacé de leur conversation en présence d'une adolescente.

II.3. La fable

La fable, dans sa définition de « court récit en prose ou en vers par lequel on exprime une vérité générale, le plus souvent morale, sous le voile de la fiction¹ », fait partie des genres de la littérature populaire comorienne. Des animaux y sont personnifiés et mis en scène pour transmettre une leçon sur le comportement de l'individu, ses rapports avec autrui, etc. Il s'agit donc, avant tout, d'un récit à finalité morale et didactique.

Dans *Anguille sous roche*, la narratrice reprend la fable de Main, Oreille et Mouche, « trois amies qui s'aimaient énormément auparavant, et qui sont maintenant désunies [...] » (*ASR*, p. 41). C'est l'une des fables comoriennes les plus populaires et, comme beaucoup d'autres récits, elle connaît quelques variations d'une région à l'autre, d'une île à l'autre de l'archipel des Comores. Cette fable est aussi connue comme celle de Main, Oreille et Moustique, mettant en scène – comme dans la première variante – deux parties du corps et un insecte. Celui-ci est déterminé à dénoncer auprès d'Oreille la trahison de leur amie commune, Main, « venue pleurer lamentablement chez sa voisine et sœur Oreille, l'informant que la chèvre [réservée pour un pique-nique] avait été volée et qu'elle était perdue dans ses idées » (*Ibid.*, p. 42). Plus tard, l'insecte a fait une étrange découverte chez son amie Main :

¹ <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9F0004>.

elle avait vu du sang et une peau de chèvre étendue dans la cour de celle-ci, elle sentait aussi sa cuisine, elle courait chez Oreille pour l'informer, mais Main l'avait déjà vue et était venue *subito presto* la chasser par des revers de son corps, car elle était la plus forte de toutes les trois et savait s'élancer pour gifler les autres par tous les côtés de son corps, [...] alors depuis ce jour-là quand Oreille entend Mouche ou quelqu'un de sa famille s'approcher d'elle, elle fait appel à Main pour qu'elle prenne sa défense [...] Mouche finit par croire vraiment que Main et sa sœur Oreille avaient comploté pour manger ensemble la chèvre, ainsi Mouche et sa famille avaient juré leurs grands dieux qu'ils absorberaient le sang de toute la famille de Main et d'Oreille, ou leur causeraient des maladies une fois que l'occasion se présenterait, (*Ibid.*, p. 42-43)

Au-delà de la dénonciation de la malhonnêteté (dont a fait preuve Main en volant la chèvre), la reprise (fréquente, comme l'a précisé la narratrice) de cette fable par la voix de Connaît-Tout permettait à celui-ci de mettre en valeur le sens de la solidarité au sein de la famille, en reléguant au second plan, ou en la détournant, la morale initiale (l'honnêteté) pour faire de cette fable un appel à la disponibilité des membres d'une même famille les uns pour les autres chaque fois que le besoin se fait ressentir :

[...] elle fait appel à Main pour qu'elle prenne sa défense en chassant ou en écrasant l'insecte en question, car Oreille était très faible et trop flemmarde, elle ne bougeait même pas de chez elle, (*Ibid.*, p. 43)

II.4. La légende

Ayant comme origine l'histoire, qu'elle modifie pour combler l'absence d'explication de certains faits, la légende est fortement présente dans la tradition orale comorienne où, tout particulièrement, elle essaie de proposer une explication des toponymes des différents villages et villes ainsi que l'histoire de leur fondation. Il est encore difficile de nos jours de démêler le légendaire du réel pour ce qui est de nombreuses questions en lien fondamental avec l'histoire des Comores : peuplement, islamisation, etc.

La légende fait partie des genres mobilisés par Zamir comme éléments constitutifs de son esthétique. Dans son premier roman, on trouve la légende relative au nom de la capitale de

l'île d'Anjouan (sa ville natale). La narratrice raconte l'histoire de Mussa Mudu - littéralement « Moussa le Noir » ; nom qui deviendra, après affrication du [s], celui du chef-lieu de l'île d'Anjouan, Mutsamudu.

[...] un pâtre qui était au service du palais royal, au dire de Connaît-Tout, [...] il cherchait une chèvre manquante dans le troupeau, jusqu'à ce qu'il découvre cette partie de l'île qui portera plus tard son nom, alors il paraît qu'en cheminant à travers bois, çà et là, ce pâtre avait fini par déboucher dans un espace où l'on pouvait voir la mer, cet espace n'est autre que ce quartier qu'on a appelé Mjihari [...] (*Ibid.*, p. 63)

Reprise par la narratrice dans son discours *in articulo mortis*, cette légende (énoncée initialement, comme la fable et les proverbes, par Connaît-Tout) prend une valeur particulière, étant donné qu'il s'agit d'un récit étiologique portant sur la genèse (imaginaire) non seulement de sa ville natale, mais aussi (et surtout) de son quartier. En effet, ce récit intervient dans la présentation qu'Anguille fait des premières images qui lui reviennent après le naufrage de l'embarcation dans laquelle elle se trouvait – ce qui se lit comme une sorte d'adieu à son quartier et à sa ville :

voilà, j'ai pu capturer une première image tellement fugitive comme une bête féroce, je sais au moins d'où je viens, quel effort, nom de Dieu, voilà encore, je vois surtout notre cité, **Mjihari, le quartier le plus ancien de Mutsamudu**, que c'est beau de se souvenir en plein désastre, (*Ibid.*, p. 12)

II.5. Le conte

Récit d'aventures imaginaires mettant en scène des personnages dont l'action peut – selon le sous-genre adopté – être marquée de merveilleux, le conte est d'abord un genre de la littérature orale qui vise l'apprentissage au moyen de l'amusement.

Sur le plan de l'énonciation, il se caractérise tout particulièrement par une formule d'ouverture à valeur phatique, permettant d'établir le contact entre le conteur et son auditoire. Cette formule ainsi que le cadre énonciatif du conte connaissent des variations d'une culture à l'autre et, quelquefois, au sein de la même culture selon le type de public. Par exemple, chez les Mossis du Burkina Faso, l'énonciation du conte entre hommes le soir nécessite « un

accompagnement rythmé qui donne l'impression d'une récitation en vers coupée par le "hum" de l'accompagnateur¹ », organisation non constatée durant les séances de contes diurnes entre femmes. Chez les Comoriens, le conte s'ouvre par la formule « *hala halele hala hadisi*² » (« Attention, ceci est un conte. Attention, ceci est une histoire. ») / « *hale halele*³ » (« Ceci est un conte. ») – pour ne citer que cela. En France, la formule d'ouverture est « *il était une fois* », qu'on retrouve, d'abord, comme titre du premier chapitre du deuxième roman de Zamir, *Mon Etincelle*, puis de manière détournée pour ouvrir le récit de l'histoire de Douleur et Douceur, affichant ainsi la volonté du scripteur de bâtir son texte sur le modèle de l'oralité, plus précisément sur le modèle d'une oralité construite des contes populaires français retranscrits/recomposés par Charles Perrault à qui, d'ailleurs, on doit ladite formule :

Bien que je n'avais pas entendue (*sic*) évoquer la formule populaire « il était une fois », cette histoire résonnait dans ma tête comme un conte de fées : c'est une histoire de deux étudiants qui commence à Madagascar dans la ville de Mahajanga. [...] C'est l'histoire d'une adolescente de dix-huit ans, [...] prénommée Douceur, et d'un jeune homme courageux de dix-neuf ans, Douleur. Douleur et Douceur s'aimaient éperdument. (*ME*, p. 17)

Par ailleurs, il convient de préciser que plus d'une caractéristique du quatrième roman de Zamir (*Jouissance*) met le lecteur en face d'un texte qui s'apparente au conte, plus particulièrement au sous-genre du conte merveilleux marqué par le surnaturel et l'irréel – qui, à aucun moment, ne constituent la source d'une quelconque surprise ni d'un quelconque étonnement des personnages. Le parallèle que nous établissons entre *Jouissance* et le conte, de manière générale, et en particulier le conte merveilleux, repose sur deux arguments.

Le premier est relatif à l'essence (au sens philosophique de « nature ») même du narrateur. Comme nous l'avons déjà mentionné, la narration y est assurée, non par un humain (comme dans les autres romans), mais plutôt par un objet, un livre qui parle de lui-même, de ses origines, qui raconte sa vie et parle de ses relations avec les autres personnages qu'il fait apparaître dans le récit. Celui-ci est ainsi constitué, notamment, des échanges et interactions

¹ Rey-Hulman D., « Procès d'énonciation des contes », *Littérature*, n° 45, Larousse, Paris, 1982, p. 41.

² Île de la Grande-Comore.

³ Îles de Mohéli, d'Anjouan et de Mayotte.

entre des personnages de nature humaine avec un objet qui, en plus de jouer un rôle dans la fiction, tient un discours destiné à un récepteur situé dans le monde réel : le lecteur.

Le second argument est lié à la nature du cadre spatial dans lequel s'inscrivent les événements racontés au lecteur qui est emporté, d'une page à l'autre, à travers un monde imaginaire non nommé et peuplé d'êtres sortant quelque peu de l'ordinaire. Cette absence d'indications (quant au cadre spatial) est une caractéristique typique du conte, qui offre une marge d'adaptation de celui-ci, d'une époque à l'autre, d'une culture à l'autre et, parfois, d'une région à l'autre au sein du même pays.

Conclusion

Au cours de ce chapitre, nous avons eu à analyser les différents procédés mobilisés par Zamir (et ses narrateurs) à seule fin de suggérer la présence d'une « voix » de la société dans les textes formant notre corpus. Ces procédés, comme nous l'avons vu, sont de diverses natures : lexicale, morphologique et littéraire. Nous avons pu faire ressortir la place primordiale occupée par les expressions idiomatiques et par les genres de la littérature orale – relevant aussi bien de la catégorie des formes brèves (proverbe) que de celle des formes longues (fable, légende et conte) – qui participent tous du même projet énonciatif et stylistique : accorder un rôle, non des moindres, à la société (en sa qualité de *doxa*, de « on-locuteur »), en diversifiant les modalités de reprise du discours qui est le sien. La dimension culturelle des discours contenus dans notre corpus se manifeste également dans la désignation des personnages, qui, dans une large mesure, reflète plus d'une réalité socioculturelle des Comores, pays dont l'auteur est originaire.

Chapitre V : Pacte scripturaire

Dans ce dernier chapitre de notre travail, nous nous intéressons au niveau α de la structure actantielle des romans formant notre corpus. Ce niveau, contrairement aux deux autres (I et II), est déterminé moins par le rôle de l'émetteur que par celui du récepteur, auquel Molinié et Viala reconnaissent une « puissance idéologique¹ ». C'est dire que ce niveau sous-jacent de la structure actantielle s'analyse, avant tout, en termes d'attentes de l'actant occupant le pôle récepteur ; attentes notamment d'ordre culturel et littéraire, dont tient compte (en principe) l'émetteur qu'est le scripteur, pour la réception future de son œuvre. C'est cela qu'on nomme *pacte scripturaire* dont le lectorat est « à la fois le constituant et la mesure² », le terme *lectorat* recouvrant aussi bien les lecteurs indépendants – c'est-à-dire agissant pour leur propre compte – que ceux travaillant pour une instance quelconque (édition, organe de presse, jury de prix, etc.).

Nous nous fixons ici pour objectif d'analyser l'activité du scripteur en sa qualité de pôle émetteur, afin de faire ressortir les différents moyens mobilisés pour marquer sa présence dans son discours ; lequel discours est conçu et produit « *en tant qu'œuvre d'art [définie comme telle] en fonction de la nature et de l'intensité de son effet sur un public donné³* » – c'est-à-dire un discours dont la valeur dépend de l'impact qu'il peut avoir sur son destinataire qu'est le lecteur et, par conséquent, de l'accueil que celui-ci peut lui réserver. Admettant avec Molinié et Viala que « tout le matériel textuel est rangeable en I et /ou en II exclusivement⁴ », on reconnaît que la tâche visant à détecter une trace quelconque de la « voix » du scripteur dans le texte (considéré en tant qu'objet discursif) est loin d'être aisée, car elle consistera en la recherche, dans le discours des émetteurs de niveau I et/ou II, de marques langagières susceptibles d'être perçues comme des indices de manifestation (indirecte) du scripteur.

À cela s'ajoutera une analyse consacrée au discours d'un autre actant émetteur qu'est l'éditeur. Contrairement à celui du scripteur, le discours de l'éditeur, nous le verrons, est le résultat d'une énonciation parallèle à celle mettant en relation le scripteur et le lectorat, quoiqu'elle y soit intégrée au moyen d'une intrusion qui sera précisément analysée.

¹ Molinié G./Viala A., *op. cit.*, p. 58.

² *Ibid.*

³ Jauss H. R., 1978, *op. cit.*, p. 58

⁴ Molinié G./Viala A., *ibid.*, p. 57.

I. Le discours du scripteur

Il est admis (comme nous venons de le voir) que l'activité du scripteur est située à un niveau sous-jacent qui met en relation deux actants représentés au niveau supérieur (niveau I) par le narrateur et le lecteur. Toutefois, force est de préciser que la prise en charge de la mise en discours du texte littéraire par le narrateur ne fait pas de celui-ci son seul responsable. Le narrateur agit, en effet, selon la volonté du scripteur, qui le charge de la narration des événements et fait intervenir les personnages suivant un schéma qu'il a lui-même préétabli. Vue ainsi, l'énonciation d'un texte de fiction est, dans tous les cas, une énonciation polyphonique, une activité de double énonciation prise en charge à la fois par un être réel (le scripteur) et un être qui n'a d'existence qu'entre le premier et le dernier mot du texte de fiction (le narrateur). Pour la description de cette double instance énonciative, Compagno¹ propose une figure de locuteur – qu'il nomme L – qui serait la somme de deux locuteurs λ , le scripteur et le narrateur. Selon lui,

[...] on doit entendre les mots [du texte] comme étant, au même moment, expression d'un narrateur fictif et expression d'un auteur effectif : dans le discours de fiction, chaque énoncé contribue à la formation de deux êtres discursifs complets [...]².

Une telle approche nous conduirait à percevoir, par exemple, les différents indices grammaticaux marquant, initialement, la présence du narrateur, comme exprimant également celle du scripteur. Plus clairement, cette hypothèse émise par Compagno (puisqu'il s'agit bien d'une hypothèse) propose d'appliquer aux textes de fiction une forme de lecture jusque-là réservée aux textes autobiographiques, où le *je* renvoie aussi bien au narrateur qu'à l'auteur. Cette conception, il la justifie par le fait qu'une dissociation totale et systématique de la figure de l'auteur et celle du narrateur entraînerait une appréhension partielle du sens du texte littéraire. Il illustre sa réflexion par la lecture du célèbre *incipit* de *L'Étranger*³ :

¹ Compagno D., 2012, *op. cit.*

² *Ibid.*, p. 118.

³ Camus A., *L'Étranger*, Gallimard, Paris, 1942.

« Aujourd’hui maman est morte » est un coup à l’intérieur de deux je, celui de Meursault (qui commence son récit en racontant cela, et donc, qui se présente d’une certaine façon) et celui de Camus (qui commence son livre en faisant dire cela, et donc, qui se présente aussi d’une façon déterminée). Si l’on ne pense pas à Meursault en tant que deuxième locuteur λ , être d’un monde fictif construit par le discours, on n’arrive pas à décrire une partie fondamentale du sens du texte.¹

Cet extrait montre que ce qui est plutôt évident, indiscutable, c’est de rapporter le *je* du texte au narrateur (Meursault) et non à l’auteur, Albert Camus – à propos duquel il serait peut-être possible d’explorer la manière dont ce récit fictif pourrait (ou non) nous informer de sa relation avec sa propre mère. En d’autres termes, rien ne garantit que le *je* du discours de Meursault renvoie également (ne serait-ce qu’en partie) à Camus. Nous considérons donc que la démarche que propose Compagno vise à dissoudre les frontières séparant le *je* fictif du narrateur et le *je* réel de l’auteur, pour n’en faire que deux faces constitutives d’un *JE* renvoyant à un énonciateur mixte dont la personnalité serait faite d’un matériau puisé à la fois dans la réalité et dans la fiction.

Il s’agit d’une réflexion qui essaie d’établir des liens de ressemblance, voulus nécessaires, entre l’auteur et son représentant dans l’univers fictif, qu’il a lui-même imaginé, inventé ; une idée qui, à notre sens, demeure très discutable. Qu’en serait-il des relations entre Zamir et les narratrices de ses deux premiers romans ? Quels liens pourrions-nous établir entre Dérangé et l’inventeur du récit qu’il prend en charge ? Quelles ressemblances existe-t-il entre le livre anonyme et Zamir ? Voilà certaines des interrogations auxquelles nous conduit l’hypothèse de Compagno.

Il est sans doute attendu – au-delà du principe général qui fait du scripteur le responsable effectif du discours du narrateur qu’il construit – que dans le texte des romans constituant notre corpus on puisse détecter des éléments à attribuer à Zamir, que la personnalité de celui-ci ne puisse être détachée systématiquement de celle de ses narrateurs, bien qu’ils soient d’un genre différent du sien, d’une condition sociale différente de la sienne, voire d’une nature différente de la sienne, etc. Dans la section consacrée à l’éthos des narrateurs, nous avons parlé – en nous aidant de la réflexion d’Ananda Devi, qui présente tout discours littéraire comme étant, d’une manière ou d’une autre, autofictionnel² – de la possible projection, aussi minime qu’elle puisse

¹ *Ibid.*

² Devi A., 2011, *op. cit.*

être, de l'expérience et de la pensée du scripteur dans le discours du narrateur. Serait-il possible d'ôter toute responsabilité énonciative à Zamir s'agissant d'un discours dénonçant les injustices subies par la femme comorienne (dans ses deux premiers romans) ou par le Comorien de condition sociale modeste (dans le troisième roman) ? Serait-il possible de ne pas reconnaître la présence de Zamir dans un discours se voulant, avant tout, réflexion sur la production littéraire et artistique (dans le quatrième roman) ? Ce sont certes des êtres fictifs qui s'adressent (au niveau I de la structure actantielle) au lecteur, mais la personnalité du scripteur qu'est Zamir est loin d'être totalement dissociable de celle d'Anguille, d'Étincelle, de Dérangé et du livre anonyme.

Cet aperçu général étant fait, la question est maintenant de savoir par quels moyens Zamir (en sa qualité de scripteur) est parvenu à suggérer sa présence dans le discours de ses narrateurs. Nous parlons de cette présence comme d'une intrusion rendue possible par le niveau de langue adopté (a) de temps à autre dans certains discours, et (b) en permanence dans d'autres. Plus précisément, il est question de faire percevoir le degré de non-conformité entre le discours porté par les trois premiers romans de Zamir et la personnalité de chacun des êtres de fiction auxquels est assignée son énonciation¹, le but étant de montrer que cette non-conformité n'est ni plus ni moins qu'un moyen ingénieux mis en œuvre par le scripteur à seule fin de faire « entendre sa voix ». Quelles parties du discours doit-on attribuer au narrateur ? Quelles autres parties sont-elles susceptibles d'être reconnues comme « directement » énoncées par l'auteur ? Qu'est-ce qui, dans la forme du discours, permet de reconnaître une certaine manifestation de l'auteur ?

Partant du principe que le texte littéraire relève de la responsabilité du narrateur, qui en est l'émetteur, nous considérons que sa personnalité est nécessairement reflétée par la forme de ce discours, le terme *forme* renvoyant ici au choix des mots puisés dans les différents paradigmes de la langue et à leur agencement pour en faire des unités phrastiques. L'une des tâches fondamentales du scripteur est, selon nous, cette recherche de concordance entre la personnalité du narrateur qu'il a choisi et la nature du discours dont ce narrateur sera le locuteur. À chaque rupture de ce principe, le lecteur devrait reconnaître l'intervention d'un autre locuteur. C'est notamment ce qui se produit lors des différents passages du discours du narrateur aux propos des personnages. Outre les marqueurs typographiques et énonciatifs, le discours d'un

¹ Dans la section « Discours direct et traduction », nous avons traité de l'intrusion du scripteur dans le discours des personnages.

locuteur secondaire est en effet caractérisé par un changement évident de structure, de *forme* de l'énoncé. Les discours contenus dans les quatre romans de Zamir que nous étudions ici n'échappent pas à cette règle. Pour ce qui est de la correspondance entre la personnalité du narrateur et la forme de son discours, une double analyse s'avère évidente.

D'une part, il est question d'un discours qui reflète globalement la personnalité du narrateur mais qui est parsemé de termes et tournures relevant d'un niveau de langue auquel le narrateur n'est pas censé avoir accès ; un niveau de langue dont l'apparition dans le discours laisse alors inévitablement entrevoir la figure du scripteur. Tel est précisément le cas des discours d'Anguille et d'Étincelle. Rappelons que ces deux narratrices sont toutes deux élèves du secondaire mais que leurs discours respectifs sont fortement marqués d'archaïsmes, de mots et tournures relevant d'un registre de langue en désaccord avec ce que nous savons de leur personnalité. Illustrons cela par les extraits suivants :

- (a) il [Connaît-Tout] essayait d'amadouer ses professeurs en leur disant « *nous sommes tous des responsables, vous et moi, que chacun assume donc ses responsabilités* », on lui donnait raison, ensuite tout le monde se trouvait dans une même **hilarité**, (*ASR*, p. 28)

- (b) [...] je n'avais aucun ami, ni garçon ni fille, j'étais **esseulée**, (*Ibid.*, p. 83)

- (c) Et lui [Vitamine] qui prenait le risque de se pavaner en récitant à tout moment Lamartine ou Baudelaire ! Ce garçon était très souvent d'une **accortise** remarquable. (*ME*, p. 49)

- (d) À l'aéroville d'Ouani un cortège nuptial de voitures nous avait fait perdre beaucoup de temps. C'était une période de vacances, donc un moment propice pour la célébration des **hyménées**, (*Ibid.*, p. 221)

Les passages qu'on vient de citer – et l'on pourrait multiplier les exemples – contiennent chacun un terme relevant d'un registre qui est loin de correspondre à leurs locutrices respectives. Ce décalage entre le niveau de langue que présente le discours et la personnalité de celle qui l'énonce constitue un stylème de l'esthétique zamirienne, fondée, entre autres traits, sur l'usage de termes et tournures très recherchés intervenant dans le discours du narrateur ou des

personnages, le plus souvent aux moments où le lecteur s’y attendrait le moins. L’apparition d’*hilarité*, d’*esseulé* et d’*accortise* dans les propos d’une lycéenne et d’une collégienne est de nature à surprendre le lecteur, qui peut alors légitimement se demander s’il ne s’agit pas, à chaque fois, d’une manifestation astucieuse du scripteur. À la place d’*hyménée* – terme très rare, poétique et littéraire¹ –, Etincelle devrait en principe utiliser *mariage*. Le même constat peut être fait pour les autres termes répertoriés, notamment *accortise*, à la place duquel un locuteur du même statut qu’Étincelle emploierait *bonne humeur*.

On remarquera que, plus que celui d’Anguille, le discours d’Étincelle est traversé par des archaïsmes dont la succession, à quelques endroits du texte, témoigne d’une volonté, de la part de l’auteur, de donner au texte une couleur particulière, d’en faire le terrain d’expression d’un registre de langue particulier. C’est ce qui ressort, par exemple, de la lecture de l’extrait suivant :

Il était devenu sale comme un **pourceau** : il ne changeait pas d’habits et dédaignait se raser. Ses cheveux rassemblaient (*sic*) à un paquet de **haillons** posé sur sa tête. Quant à ses barbes [*sic*], une espèce de forêt amazonienne. (*Ibid.*, p. 190)

D’autre part, le lecteur de *Dérangé que je suis* est interpellé par la saisissante discordance qu’il y a entre le niveau de langue adopté et la personnalité du narrateur, qui est un docker sur lequel le texte ne donne aucune information relative à une quelconque maîtrise de la langue française. Le premier constat que l’on peut faire porte sur le registre et la qualité du vocabulaire employé, comme c’est le cas dans ces extraits :

(a) L’**impéritie** de ces pots sans anse [les Pipipi] était connue de beaucoup de gens parmi les dockers du port. Mais on ne leur disait rien, parce qu’ils étaient rongés par une **hâblerie** excessive. (*DQJS*, p. 22)

(b) Cette odeur **thalassique** faisait presque partie intégrante de ma vie : elle était forte et sauvage comme mon existence et me **solaciait** quand je me sentais **tourmenté**. (*Ibid.*, p. 23)

¹ Cnrtl, <https://www.cnrtl.fr/definition/hym%C3%A9n%C3%A9e>.

- (c) Dieu seul sait si je mens, on ne pouvait rien entendre de la nature quand il se réveillait le premier : ni le silence, ni la **bise matutinale**, ni les bêtes. (*Ibid.*, p. 75)

Ces passages mobilisent un vocabulaire reconnu comme littéraire (« impérite », « hâblerie » et « tourmenté »), spécialisé (« thalassique ») et archaïque (« solaciait » et « matutinale ») – et qui, sans conteste, ne reflète pas la personnalité du locuteur. Ce type de lexique, qui parsème le discours de Dérangé, ne peut qu’être mis au compte du scripteur, le narrateur n’étant pas censé y avoir accès. S’ajoute à cela l’usage de locutions d’origine latine et/ou italienne telles que « *in extremis* » (p. 11) et « *in petto* » (p. 53). Nous retenons ces expressions comme marqueurs de la présence du scripteur du fait de leur usage massif dans tous les autres textes de notre corpus¹, où elles fonctionnent – à côté d’autres types de lexique, que nous avons déjà analysés – comme des empreintes du style d’écriture de Zamir, de « sa langue » qui porte les traits de la « surconscience linguistique » que Lise Gauvin présente en ces termes :

Les questions de représentations langagières, dans le contexte des jeunes littératures, prennent une importance particulière. Importance qu’on aurait tort d’attribuer à un essentialisme quelconque des langues, mais qu’il faut voir plutôt comme un désir d’interroger la nature même du langage et de dépasser le simple discours ethnographique. C’est ce que j’appelle la *surconscience linguistique* de l’écrivain.²

En outre, le lecteur de *Dérangé que je suis* est en permanence face à un texte fortement traversé d’une poésie portée, notamment, par de nombreuses images et autres procédés qui suggèrent tous une forme d’intertextualité avec certains textes de la poésie classique. Les deux apostrophes à la douleur qui ouvrent le discours de Dérangé constituent un écho de la langue de la tragédie classique : type d’interpellation – d’une entité abstraite qu’on trouve, par exemple, chez Racine – auquel s’ajoute le vouvoiement du destinataire :

Cruelle et odieuse douleur qui me mord les veines, pourquoi diable courez-vous impétueusement dans mon sang comme une vipère ? **Blessure profonde et abyssale**, mon pauvre corps est mortifié par votre agitation capricieuse. (*DQJS*, p. 7)

¹ C’est notamment le cas, parmi bien d’autres exemples, de « *ad vitam aeternam* » (*ASR*, p. 59), « *subito presto* » (*ME*, p. 34) et « *mezza voce* » (*J*, p. 87).

² Gauvin L., *op. cit.*, p. 6.

Cet extrait du discours de Dérangé semble rappeler l’apostrophe du soleil par Phèdre :

Noble et brillant auteur d'une triste famille,
Toi, dont ma mère osait se vanter d'être fille,
Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois,
Soleil, je te viens voir pour la dernière fois.¹

Examinons, par ailleurs, ces deux extraits qui décrivent deux moments de la soirée et dans lesquels le narrateur exprime son émerveillement au moyen, entre autres, d’analogies concrètes (« grain », « pépin ») qui contrastent avec le registre poétique et métaphorique adopté pour la description et qui amplifient l’expression de l’ébahissement du narrateur (« corps » frémissant, « cœur » chatouillé, « pensée capturée comme une proie ») :

- (a) L’astre du jour commençait à s’approcher majestueusement de son lit. Dardant ses rayons vespéraux jusqu’aux entrailles de la Terre, il avait cette couleur qui fait mûrir les fruits, frémir le corps et qui chatouille le cœur. (*Ibid.*, p. 103)
- (b) Le ciel n’était qu’un monde majestueusement illuminé par ces nymphes autour de l’astre de la nuit. Ce soir-là, la lune aveuglait le regard et moi, je n’étais qu’un grain, un pépin qui flottait dans un océan. Mon regard était captivé par cet éblouissement, ma pensée capturée comme une proie, mon corps laissé comme un objet aux côtés des Pipipi. (*Ibid.*, p. 133)

Il est difficile, voire impossible, de ne pas apercevoir entre les mots et entre les lignes d’un tel discours (« astre du jour » et « astre de la nuit » pour désigner respectivement le soleil et la lune, « nymphes » pour désigner les étoiles, etc.) la figure du scripteur – en l’occurrence d’un scripteur cultivé, apparemment familier de la littérature classique. Il est plus évident pour le lecteur d’attribuer ce discours au scripteur qu’au narrateur, le second ne servant alors que d’actant écran derrière lequel se cache le véritable énonciateur qu’est le premier.

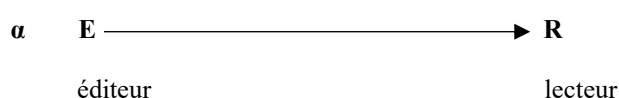
¹ Racine J., *Phèdre*, 1677, scène 3, Acte I.

II. Le discours de l'éditeur

Il s'agit d'un discours repérable dans *Anguille sous roche* et *Jouissance* et qui est effectivement produit par l'éditeur¹. Dans le premier roman, il se présente sous la forme d'une note d'avertissement placée avant le discours de la narratrice et qui est intitulée « Note de l'éditeur ». Dans le second, il est question d'une note de bas de page portant sur les propos d'un personnage. Il s'agit d'un discours qu'on peut analyser selon deux approches distinctes.

D'une part, on peut le rapprocher de la notion d'*énonciation éditoriale* telle qu'elle est définie notamment par Emmanuël Souchier, s'intéressant à l'aspect matériel du texte, autrement dit au « texte [dans] sa réalité matérielle et sociale² ». Là est présenté un processus d'énonciation où le travail de l'auteur est nécessairement complété par celui de l'éditeur dans le but de faire de son texte un produit « consommable » par le public. On constate alors que dans ce cas l'éditeur ne fait pas partie du lectorat, n'occupe pas le poste de récepteur, mais plutôt celui d'émetteur (ou de co-émetteur).

D'autre part, restant dans le champ délimité par la théorie de la stylistique actantielle, nous remarquons que ce discours est, dans l'un comme dans l'autre roman, porteur d'une intrusion d'ordre paratextuel (ou métatextuel) ; il redéfinit ainsi les relations entretenues au niveau α de la structure actantielle :



L'éditeur est initialement partie intégrante du pôle récepteur de ce niveau, composé de ce qu'on a nommé *lectorat* ; il en est d'ailleurs la première composante. Pourtant, s'agissant du premier et du quatrième romans de Zamir, l'éditeur se voit investi, à des degrés variés, d'un pouvoir d'émetteur. Ces notes se présentent de la manière suivante :

¹ Information donnée par l'éditeur lui-même : échange (sur Messenger) du 14 février 2024.

² Souchier E., « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, n° 6, p. 137-145, 1998, cité dans Paveau M.-A., « Technographismes en ligne. Énonciation matérielle visuelle et iconisation du texte », *Corela*, HS-28 | 2019, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/corela.9185>, mis en ligne le 11 septembre 2019, [consulté le 01 mars 2024].

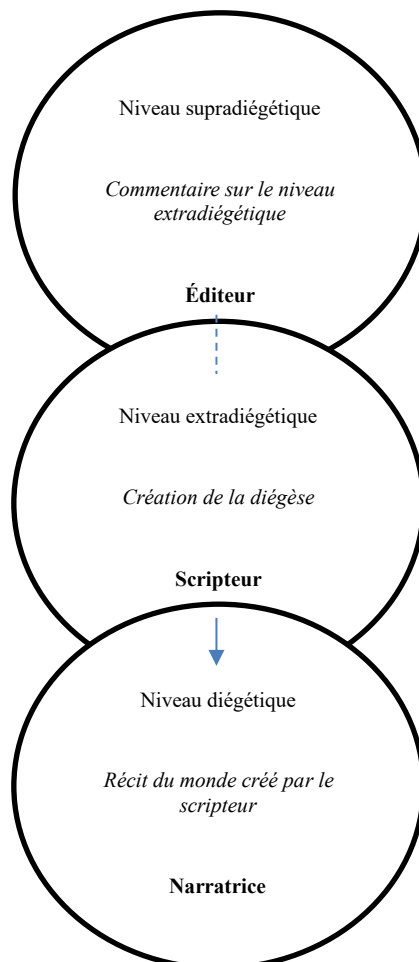
- (a) Par conviction, nous avons choisi de respecter les particularités lexicales, grammaticales et syntaxiques du texte. (*ASR*, p. 4)
- (b) Cher lecteur, afin d'expliquer une contradiction qui vous aura sans doute frappé, l'éditeur se doit de prendre ici la parole. Vous tenez entre vos mains un livre qui accueille, scrupuleusement, le verbe sauvage qui vous parle. Mais, pour en assurer la promotion, nous avons décidé d'ajouter artificiellement à sa couverture et en cette note un nom d'auteur. En l'occurrence, celui de *l'inventeur* de ce verbe (comme on parle de *l'inventeur* d'un trésor), le redoutable Ali Zamir. (*J*, p. 71)

En effet, ces deux notes ont pour point commun la possibilité offerte à l'éditeur d'apporter des précisions en lien avec le pacte scripturaire. La première note avertit sur la forme inhabituelle du texte (des mots à la syntaxe de la phrase) tout en insistant sur l'adhésion de l'éditeur aux choix de style de l'auteur – « Par conviction, nous avons choisi ... ». La seconde apporte des renseignements sur l'origine même du texte contenu par le livre que le lecteur tient dans ses mains – du discours dont il est récepteur.

On l'aura remarqué, la note précédant le texte d'*Anguille sous roche* s'intéresse davantage à la forme que le scripteur a choisi de donner audit texte – tel que celui-ci est reçu par le lecteur, tandis que celle apparaissant à l'intérieur de *Jouissance* s'intéresse plus particulièrement au discours du narrateur. Dans le premier cas, c'est un commentaire fait sur le discours du scripteur à proprement parler, c'est-à-dire sur la forme de son discours destiné au lecteur, donc à un actant situé au même niveau (monde réel) que lui ; dans le second, il est plutôt question du discours du narrateur, donc d'un actant situé dans l'univers fictif construit par le scripteur.

Bien qu'elle ait pour destinataire affiché un actant situé dans le monde réel (comme l'auteur), le discours de l'éditeur dans *Anguille sous roche* peut être perçu comme une intrusion, pour deux raisons. La première – nous l'avons déjà évoquée – concerne la redéfinition des statuts des actants d'un des trois niveaux de la structure actantielle (le niveau α), assignant ainsi le rôle d'émetteur à un actant en principe récepteur. La seconde est relative à l'éclatement de la frontière censée séparer le monde réel occupé par le scripteur (ainsi que l'éditeur) du monde fictif qu'il a lui-même créé.

Plus clairement, le discours de l'éditeur est censé être le produit d'une situation d'énonciation ayant lieu dans le monde réel, destiné à un actant récepteur également situé dans le monde réel et renfermant un commentaire sur la forme d'un texte produit par un actant situé, lui aussi, dans le monde réel. Il convient cependant de préciser qu'il s'agit d'un commentaire sur la forme d'un texte dont le contenu construit un monde fictif, peuplé d'êtres fictifs dont l'existence, l'action et le discours sont le fruit de l'invention d'un être réel, le scripteur. L'éditeur – en principe situé à un niveau qu'on peut qualifier de supradiégétique – commente le travail du scripteur qui, lui, se situe au niveau extradiégétique, le niveau diégétique étant celui des personnages dont l'histoire est contenue dans le discours d'Anguille. Celle-ci étant une narratrice autodiégétique, le croisement de niveaux provoqué par le discours de l'éditeur peut être représenté de la manière suivante :



Dans *Jouissance*, le discours de l'éditeur provoque une intrusion plus complexe que celle que nous venons d'analyser ; il conduit au croisement (direct) du niveau supradiégétique, non pas avec le niveau extradiegétique, mais avec le niveau diégétique. L'éditeur réagit en effet aux propos d'un personnage informant son interlocuteur de l'anonymat du livre qui leur est tombé dessus¹ :

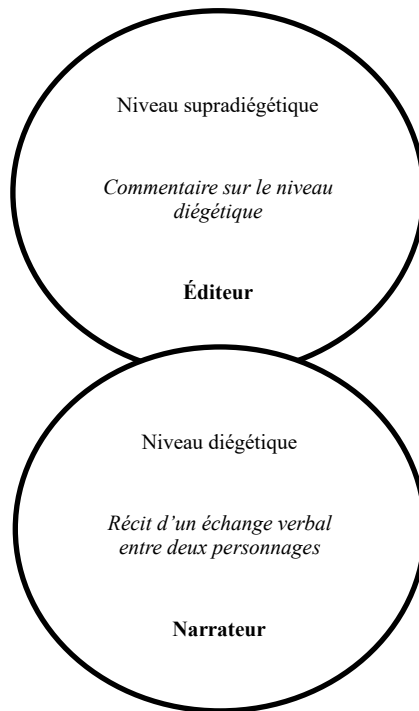
« [...] C'est une énigme, ce livre. Peut-être qu'on devrait lancer un avis de recherche »
(*J*, p. 71)

Cette note de l'éditeur constitue ainsi la réaction à un discours situable au niveau II de la structure actantielle et portant l'échange verbal entre deux interlocuteurs situés au niveau diégétique. Quoique placé, en tant que note, aux marges de la page, ce discours péritextuel se substitue clairement à la fois au scripteur et au narrateur, qui vient de reprendre, au style direct, les propos du personnage de la bibliothécaire. L'intervention de l'éditeur est d'ailleurs présentée comme une interruption nécessaire du discours du narrateur : « [...] l'éditeur **se doit de prendre la parole** [...] » (*Ibid.*). Le choix des termes n'est pas anodin : la locution verbale *prendre la parole* fait référence au commencement du discours de l'éditeur et, précédée de *devoir*, elle met en évidence la nécessité d'interrompre le discours du narrateur.

Cette situation remet en cause l'étanchéité des frontières entre le réel et le fictif en faisant se croiser deux contextes énonciatifs de nature différente, en « [...] incorporant du fictif dans le métatexte² » :

¹ Il s'agit de la bibliothécaire et son amant. Le fait a eu lieu lors d'ébats au sein de la bibliothèque.

² Daunay B., 2017, *op. cit.*



Conclusion

L'analyse menée dans ce chapitre a permis d'examiner les moyens mis en œuvre pour faire apparaître la présence du scripteur dans les discours des narrateurs. Nous avons pu montrer que la « voix » de Zamir est rendue décelable dans les discours de ses narrateurs grâce à l'absence de concordance, de conformité, que le lecteur peut détecter entre le niveau de langue adopté par les narrateurs et leur personnalité. Par ailleurs, nous avons analysé le discours de l'éditeur, présent dans *Anguille sous roche* et *Jouissance*, pour mettre en évidence la redéfinition de statuts et de rôles qu'il provoque au sein de l'énonciation portant ces deux romans et liant le scripteur au lecteur.

CONCLUSION GENERALE

De 1985 à nos jours, le roman comorien a enregistré bien des mutations qui permettent une division en deux principales périodes. La première de ces périodes est marquée par une production romanesque caractérisée par un procès de l'indépendance autoproclamée par les Comores en 1975. Au moyen d'une fiction narrative foncièrement réaliste, les auteurs avaient pour mission de peindre une société comorienne « en crise depuis 1975 et étouffée jusqu'à nos jours par l'égoïsme d'une classe dirigeante [...] »¹ incapable de répondre aux attentes du peuple. Cette dénonciation de la gestion politique était confiée à un narrateur externe, dépeignant par le pouvoir de son discours le désenchantement où le peuple était (et est encore aujourd'hui) enlisé par le pouvoir politique exercé par une classe dirigeante dont l'activité était totalement détournée des promesses faites avant l'indépendance.

La seconde période est celle marquée par un roman tourné vers des questions plus sociétales que politiques, avec un mode de narration autodiégétique – qui s'est fait une place vers la fin de la première décennie des années 2000, mettant ainsi en scène un narrateur plus engagé et dont le statut concorde avec le désir d'une affirmation de soi dans une société où l'individu peine encore à se défaire du poids de traditions jugées trop lourdes à supporter pour la nouvelle génération. Un important renouvellement de l'esthétique romanesque est entrepris par de jeunes auteurs dont Ali Zamir sur les romans de qui a porté l'étude menée dans cette thèse : *Anguille sous roche*, *Mon Étincelle*, *Dérangé que je suis* et *Jouissance*. Notre travail a eu pour objet d'analyser la polyphonie, telle qu'elle apparaît dans les quatre romans que nous venons de citer, suivant une double approche : énonciative et sémiostylistique. Deux grandes parties constituent ce travail.

La première partie – intitulée « Cadre théorique » nous a permis de faire un aperçu de la littérature comorienne – ses principales thématiques et ses principaux traits stylistiques – ainsi que de notre corpus d'étude ; cela après une présentation des principales théories relatives à la notion de polyphonie. Nous avons ainsi passé en revue aussi bien des approches s'intéressant à la polyphonie en tant que phénomène linguistique que d'autres l'abordant sous un angle purement énonciatif. Pour la première catégorie, nous nous sommes plus particulièrement intéressé aux travaux d'Oswald Ducrot et de Marion Carel pour, notamment, aborder des notions comme le présupposé et le sous-entendu parmi lesquelles des distinctions

¹ Bacar A., *Comment se lit le roman postcolonial ? Cas des îles Comores : La République des Imberbes et Le Bal des Mercenaires*, Editions de La Lune, Levallois-Perret, 2009, p. 22.

fondamentales ont été faites, dans le but de déterminer ce qui, dans le cas (précis) d'énoncés susceptibles de faire allusion à d'autres énoncés (sous-jacents), peut ou non être qualifié de polyphonique. Là, comme on peut aisément le comprendre, est question de polyphonie sémantique.

Pour la seconde catégorie, il a été question de travaux autour de la polyphonie en tant que résultat de la combinaison de différentes « voix » pour la construction de la « voix émettrice », notamment dans le cadre de l'énonciation littéraire. Nous avons ainsi convoqué Mikhaïl Bakhtine pour parler de la polyphonie romanesque telle qu'elle est perçue par le lecteur qui détecte la « voix » de l'auteur aux côtés de celle d'autres instances de l'énonciation ; là où Bakhtine avait parlé de la « voix du héros », nous avons parlé des voix du narrateur et des personnages convoqués en tant que locuteurs (secondaires ou tertiaires) ». S'agissant encore de Bakhtine, nous avons évoqué ses travaux autour de la notion de « dialogisme » caractérisé par l'écho (qu'il dit inévitable) que les textes se font les uns des autres. Selon lui, tout texte entretiendrait des relations avec un ou d'autres textes produits antérieurement. C'est là qu'est intervenue la présentation de la polyphonie intertextuelle qui n'est, à notre sens, qu'une autre appellation du dialogisme bakhtinien. « Polyphonie intertextuelle » ou « dialogisme », il s'agit en tout état de cause de l'interaction entre deux énoncés, entre deux textes – interaction que Gérard Genette nomme « transtextualité » et qui se décline (comme nous avons eu à le montrer) en intertextualité, paratextualité, métatextualité, hypertextualité et architextualité.

La seconde partie – intitulée « Structure actantielle et discours dans *Anguille sous roche*, *Mon Etincelle*, *Dérangé que je suis* et *Jouissance* », est celle qui contient notre analyse à proprement parler. Sur la base des théories présentées dans la partie précédente, nous avons essayé d'analyser la polyphonie telle qu'elle se manifeste dans les quatre romans de notre corpus d'étude. En fonction de l'approche choisie – énonciative et sémiostylistique, il s'est agi d'analyser le système d'énonciation mise en scène dans chaque roman dans le but (principal) de faire ressortir les différentes « voix » mobilisées par le scripteur pour la confection du tissu énonciatif desdits romans. Aussi a-t-il été question de montrer comment la combinaison de ces différentes « voix » peut être perçue par le lecteur et quel effet elle peut avoir sur lui, sur son activité de récepteur. C'est ainsi que nous nous sommes appuyé sur la théorie de la sémiostylistique telle qu'elle est définie et développée par Georges Molinié et Alain Viala ; théorie qui propose, entre autres, de lire et d'analyser le texte littéraire aussi bien comme objet culturel que comme objet littéraire. Nous nous sommes plus particulièrement servi des travaux

portant sur la structure actantielle qui nous a permis d'étudier les différentes strates constitutives de l'énonciation de notre corpus ainsi que les actants (émetteurs et récepteurs) situés à chacune de ces strates. Nous avons également fait appel à des notions relevant de la narratologie (telle que la métalepse) au cours de notre analyse. Cette seconde partie est composée de cinq chapitres.

Le premier chapitre – « Figure du narrateur » – est consacré d'abord à une présentation des discours contenus dans les romans, puis à une caractérisation de leurs locuteurs que sont les narrateurs. La présentation des discours a mis en exergue leur dénominateur commun, à savoir leur mobile (il s'agit de discours provoqués par l'idée d'une mort imminente, donc des discours *in articulo mortis*) qui en fait des récits d'urgence, en principe conçus à la manière d'un testament que les narrateurs comptent léguer au lecteur quoiqu'ils ne cessent de manifester leur incertitude quant à la possibilité d'achever leurs discours et (surtout) que ceux-ci puissent être reçus. C'est sur la base de ces observations que nous avons qualifié l'énonciation portant lesdits discours comme étant une énonciation non naturelle. Pour ce qui est de la caractérisation des narrateurs, nous avons étudié leur éthos en faisant ressortir deux dimensions : une dimension socioculturelle et une dimension littéraire ; d'un roman à l'autre, la figure du narrateur est, à quelques différences près, la même.

Le deuxième chapitre, intitulé « Figure du destinataire », analyse les différentes catégories de destinataires (auxquels s'adressent les narrateurs), l'impact de leur interpellation, très fréquente, sur l'énonciation en général et, en particulier, sur l'organisation du récit qui est l'objet des discours portés par cette énonciation. L'analyse menée dans ce chapitre a mis en évidence le sens et l'importance que Zamir accorde à son lecteur, qu'il place en dehors de la sphère occupée par le lecteur-récepteur « normal », classique. Il en est sorti l'image d'un lecteur qui (a) à certains moments est appelé à poursuivre le travail du scripteur, et (b) à d'autres moments se voit « investi » du statut de narrateur. Différentes métalepses ont été, à cet effet, analysées.

Le troisième chapitre – « Discours des personnages » – contient l'analyse des différents types de discours dont ont usé les narrateurs pour reprendre les propos des personnages. Nous avons inventorié le discours direct, le discours indirect et le discours narrativisé – un autre type (le discours direct libre) ayant été analysé dans le précédent chapitre, plus précisément dans la section consacrée au dédoublement et au monologue, où nous sommes parvenus à la conclusion que les discours des narrateurs de Zamir sont initialement des discours issus d'une énonciation endophasique.

Dans le quatrième chapitre, portant comme titre « Discours social », il a été question des différentes formes discursives mobilisées par l'auteur afin de suggérer la « voix » de la société parmi celles qui ont été convoquées au processus énonciatif. Les formes discursives répertoriées dans le corpus sont l'expression idiomatique, le proverbe, la fable, la légende et le conte qui constituent autant de représentations d'un discours dont l'énonciateur n'est ni plus ni moins qu'un « on-locuteur », à la fois source énonciative et instance vérificatrice. L'analyse de ces différentes formes de discours est intervenue après une étude onomastique, ayant permis de classer les noms des personnages de Zamir dans deux grandes catégories : les noms dont la motivation est liée au statut et au rôle de certains personnages et les noms qui sont l'expression d'une violence subie par d'autres personnages. Ces deux analyses ont fait apparaître la dimension culturelle conférée par l'auteur à ses romans.

Le cinquième (et dernier) chapitre de cette thèse – « Pacte scripturaire » – est consacré à la description des relations entre Zamir et ses lecteurs ; relations situables au niveau α de la structure actantielle. Deux sections composent ce chapitre. La première section contient l'analyse du discours du scripteur – discours minutieusement « dissimulé » entre les lignes des discours des narrateurs, notamment de ceux des trois premiers romans : *Anguille sous roche*, *Mon Etincelle* et *Dérangé que je suis*. La seconde section porte sur le discours de l'éditeur, identifié dans *Anguille sous roche* et *Jouissance* – lequel discours est à l'origine d'une intrusion de son locuteur dans les discours du scripteur (pour le premier) et du narrateur (dans le second).

Ce travail de recherche ainsi présenté nous a offert la possibilité d'apporter notre modeste contribution à la réflexion, déjà très riche, sur la polyphonie romanesque. Nous avons essayé d'approfondir et/ou de discuter certaines analyses faites sur des questions en lien direct avec la polyphonie et d'autres notions convoquées pour l'étude de celle-ci, telles que la traduction, la fonction du lecteur, le discours du scripteur et le discours de l'éditeur. Lors de l'analyse du discours direct, nous nous sommes intéressé à ce que nous avons appelé « trajet énonciatif » censé avoir été fait par les séquences présentées sous la forme de discours direct pour reprendre les propos de personnages dans le cadre d'une énonciation littéraire « à la croisée des langues¹ ». En d'autres termes, nous avons essayé de décrire le cheminement qui serait celui de propos présentés au lecteur dans une langue quelconque et attribués à un personnage censé les avoir « initialement » tenus dans une autre langue. Ce qui est le cas des

¹ Expression due à Lise Gauvin (1997, *op. cit.*).

séquences de discours direct présentes dans notre corpus, dont les locuteurs sont censés avoir pour langue d'expression le shiKomori (ou comorien). L'intérêt y était de montrer que ce processus de « reprise fidèle » des propos des personnages n'est véritablement qu'une opération de reformulation.

L'analyse consacrée à la place du destinataire dans l'énonciation mise en scène par Zamir (dans ses différents romans) nous a permis d'approfondir l'idée selon laquelle le lecteur d'un texte littéraire (romanesque en l'occurrence) est loin d'être un « simple » récepteur – au sens classique du terme, mais qu'il a un rôle primordial à jouer pour « donner vie » audit texte ; rôle qui s'exprime, en ce qui concerne les romans que nous avons analysés dans le cadre de ce travail, en termes de construction du sens du texte et de production d'un discours connexe à celui du narrateur.

Analysant le discours du scripteur, nous avons plus particulièrement essayé de montrer dans quels cas « discours du scripteur » et « discours du narrateur » ne peuvent être (ou presque) que les deux composantes du même discours, et dans quels autres cas ces deux discours ne peuvent qu'être totalement dissociés, considérés chacun comme un « tout » à part entière. Nous avons, à cet effet, examiné notamment la théorie du locuteur λ de Dario Compagno¹ qui serait la somme de deux personnalités : celle du narrateur et celle de l'auteur. S'agissant du discours de l'éditeur, nous avons pu mettre en évidence les dérèglements qu'un tel discours – aussi naturel qu'il puisse paraître, peut provoquer au sein de l'énonciation littéraire.

En définitive, l'analyse menée au cours de ce travail de recherche a confirmé notre hypothèse de départ, à savoir celle qui considérait la polyphonie comme étant l'une des principales caractéristiques de la littérarité de l'œuvre romanesque d'Ali Zamir, le noyau d'où prennent naissance les autres traits mobilisés afin de constituer cette littérarité et qui sont autant de thèmes d'étude possibles. Par cette thèse – la première à être consacrée aux textes de Zamir, nous avons voulu jeter les bases de l'analyse sur une production romanesque foisonnant de sujets de recherche et qui a encore toutes les chances d'être enrichie par son auteur. C'est ainsi que nous envisageons, entres autres sujets, d'approfondir – pour de futurs travaux – la réflexion sur le caractère transgressif du mode de narration adopté, d'un roman à l'autre, par cet auteur.

¹ Compagno D., 2012, *op. cit.*

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus

ZAMIR A.,

- *Anguille sous roche*, Le Tripode, Paris, 2016.
- *Mon étincelle*, Le Tripode, Paris, 2017.
- *Dérangé que je suis*, Le Tripode, Paris, 2019.
- *Jouissance*, Le Tripode, Paris, 2022.

II. Autres œuvres littéraires

BAUDELAIRE C., *Les Fleurs du mal*, 1857.

CAMUS A., *L'Étranger*, Gallimard, Paris, 1942.

DEVI A., *Les hommes qui me parlent*, Gallimard, Paris, 2011.

DIOP B. B., *Le temps de Tamango*, L'Harmattan, Paris, 1981.

KOUROUMA A., *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Seuil, Paris, 1998.

NADJLOUDINE A.,

- *Chant de batailles*, L'Harmattan, Paris, 2021.
- *Quand le colonel ne sera pas plus président*, Kalamu des îles, Torcy, 2007.

OMAR Z., *Une victime criminelle*, Edilivre, Paris, 2012.

QUENEAU R., *Zazie dans le métro*, Gallimard, Paris, 1959.

RACINE J., *Phèdre*, 1677.

SAID SALIM A., *Le bal des mercenaires*, Komedit, Moroni, 2002.

SOULE YOUSOUF F., *Ghizza, À tombeau ouvert*, Cœlacanthe, Moissy-Cramayel, 2015.

ZOBEL J., *Diab'la*, Nouvelles Éditions Latines, Paris, 1947.

TOIHIRI M. A., *La Républiques des Imberbes*, L'Harmattan, Paris, 1985.

III. Ouvrages théoriques et critiques

ACHOUR C., BEKKAT A., *Clefs pour la lecture des récits*, Éditions du Tell, Blida, 2002.,

ADAM J.-M.,

- *Les Textes, Types et prototypes*, Nathan, Paris, 1997.
- *Éléments de linguistique textuelle. Théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Bruxelles, 1990.

ADORNO T. W., *Théorie esthétique*, Klincksiek, Paris, 1974.

ANSCOMBRE J.-C./Ducrot O., *L'argumentation dans la langue*, Mardaga, Bruxelles, 1983.

ARABYAN M. et al., *De la syntaxe à la narratologie énonciative*, Ophrys, Paris, 2001.

ARRIVÉ M. et al., *La grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française*, Flammarion, Paris, 1986.

AUSTIN J. L., *Quand dire c'est faire*, Seuil, Paris, 1970.

BACARA A., *Comment se lit le roman postcolonial ? Cas des îles Comores : La République des Imberbes et Le Bal des Mercenaires*, Editions de La Lune, Levallois-Perret, 2009.

BAKHTINE M., *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978.

BALLABRIGA M., *Analyse des discours*, Éditions Universitaires du Sud, Toulouse, 2001.

BALLY C., *Linguistique générale et linguistique française*, Francke Verlag, Bern 1944/1965.

BARTHES R., *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1972.

BAYARD P., *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Minuit, Paris, 1998.

BENVENISTE E., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1974.

BERRENDONNER A., *Éléments de pragmatique linguistique*, Éditions de Minuit, Paris, 1981.

BERTHELOT F., *Parole et dialogue dans le roman*, Nathan, Paris, 2001.

BRES J. & al., *Dialogisme et polyphonie*, de Boeck-Duculot, Bruxelles, 2005.

BÜHLER P./HABERMACHER J.-F., *La Narration : quand le récit devient communication*, Labor et Fides, Genève, 1989.

CALVET L.-J., *Linguistique et colonialisme. Petit traité de glottophagie*, Payot, Paris, 2002.

CAREL M. (dir.), *Argumentation et polyphonie. De saint Augustin à Robbe-Grillet*, L'Harmattan, Paris, 2012.

CAVALLO G./CHARTIER R. (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Seuil, Paris, 1997.

CHARAUDEAU P., MAINGUENEAU D., *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris, 2005.

CHEVRIER J.,

- *Littératures francophones d'Afrique*, Edisud, Aix-en-Provence, 2006.
- *L'arbre à palabres*, Hatier International, coll. « Monde noir », Paris, 2005.

CLOUARD C. & al., *La narrativité : Racines, enjeux et ouvertures*, Éditions In Press, Paris, 2017.

COHN D., *La transparence intérieure*, Seuil, Paris, 1981.

DECLERCQ G., *L'art d'argumenter : structures rhétoriques et littéraires*, Éditions Mame, Paris, 1992.

DESSONS G./MESCHONNIC H., *Traité du rythme, des vers et des proses*, Dunod, Malakoff, 1998.

DUCROT O.,

- *Le dire et le dit*, Minuit, Paris, 1984.
- *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Hermann, Paris, 1972.

DUCROT O. & al., *Les mots du discours*, Minuit, Paris, 1980.

FOLKART B., *Le Conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*, Éditions Balzac, Québec, 1991.

FONAGY I., *La vive voix. Essais de psychophonétique*, Payot, Paris, 1991.

FROMILHAGUE C./SANCIER-CHATEAU A., *Introduction à l'analyse stylistique*, Bordas, Paris, 1991.

GAUVIN L.,

- *Écrire pour qui ? : L'écrivain francophone et ses publics*, Éditions Créaphis, Grâne, 2006.
- *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, Karthala, Paris, 2000.

GENETTE G.,

- *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983.
- *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.

GOFFMAN E., *Stigmates, les usages sociaux des handicaps*, Éditions de Minuit, Paris, 1975.

GOLDMANN L., *Pour une sociologie du roman*, Éditions Gallimard, Paris, 1964.

GOODY J., *Entre l'oralité et l'écriture*, PUF, Paris, 1994.

HAMBURGER K., *Logique des genres littéraires*, Seuil, Paris, 1986.

HUGLO M.-P., *Le sens du récit : Pour une approche esthétique de la narrativité moderne*, Septentrion, Québec, 2017.

HUGLO M.-P. / ROCHEVILLE S., *Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, L'Harmattan, Paris, 2004.

JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1963.

JAUBERT A., *La Stylisation du discours*, Paris, Classiques Garnier, 2023

JAUSS H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.

KESTELOOT L., *Histoire de la littérature négro-africaine*, Karthala-AUF, Paris, 2001.

KUNDERA M., *Le Rideau*, Gallimard, Paris, 2005.

LAFERRIERE D., *L'art presque perdu de ne rien faire*, Grasset, Paris, 2014.

LONGHI, J., *Objets discursifs et doxa. Essai de sémantique discursive*, L'Harmattan, Paris, 2008.

MAHRER R., *Phonographie. La représentation écrite de l'oral en français*, De Gruyter, Berlin, 2017.

MAINGUENEAU D.,

- *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*, Armand Colin, Paris, 2010.
- *Pragmatique pour le discours littéraire*, Armand Colin, Paris, 2005.
- *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, Malakoff, 1993.

MAKHILY G., *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Karthala et ACCT, Paris, 1985.

MAKOUTA-MBOUKOU J.-P., *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française, "Problèmes culturels et littéraires"*, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1980.

MARTI M. (dir.), *Espace et voix narrative*, Centre de narratologie appliquée, Nice, 1999.

MARTIN-GRANEL N., *Rires noirs : anthologie romancée de l'humour et du grotesque dans le roman africain*, Paris, Sépia, Paris, 1991.

MESCHONNIC H., *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Verdier, Paris, 1982.

MHOUMADI N. A., *Le roman de Mohamed Tohiri dans la littérature comorienne. Fiction d'un témoignage et témoignage d'une fiction*, L'Harmattan, Paris, 2012.

MICHEL C., *Rhétorique de la lecture*, Éditions du Seuil, Paris, 1977.

MOLINIE G.,

- *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Presses Universitaires de France, Paris, 1998.
- *Dictionnaire de rhétorique*, Le Livre de Poche, Paris, 1992.

MOLINIE G./VIALA A., *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993.

NADJLOUDINE A.,

- *Qui raconte dans Anguille sous roche d'Ali Zamir ? Une analyse de la voix narrative*, Komedit, Moroni, 2021.
- *L'énonciation dans En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma*, Kalamu des îles, Torcy, 2019.

NANTET J., *Panorama de la littérature noire d'expression française*, Fayard, Paris, 1972.

NARJOUX C./STOLZ. C., *Fictions narratives du XXIème siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

NEVEU F., *Dictionnaire des sciences du langage*, Armand Colin, Paris, 2004.

NØLKE H., *Le regard dulocuteur²*, Kimé, Paris, 2001.

NØLKE H. et al. (dir.), *ScaPoLine. La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Editions Kimé, Paris, 2004.

PHILIPPE G., *Le discours en soi : la représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, Honoré Champion, Paris, 1997.

- PIEGAY-GROS N., *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Malakoff, 1996.
- PIER J./SCHAEFFER J.-M. (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, EHESS, collection « Recherches d'histoire et de sciences sociales » n° 108, Aubervilliers, 2005.
- RABATEL A., *La construction textuelle du point de vue*, Delachaux et Niestlé, Lausanne, 1998.
- REVAZ F., *Introduction à la narratologie : Action et narration*, de Boeck-Duculot, Bruxelles, 2009.
- ROSIER L.,
- *Le discours rapporté en français*, Ophrys, Paris, 2008.
 - *Le discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Éditions Duculot, Paris/Bruxelles, 1999.
- RIEGEL M. et al., *Grammaire méthodique du français*, PUF, Paris, 1994.
- SAUSSURE (DE) F., *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1972.
- SEWANOU D., *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, L'Harmattan, Paris, 1986.
- SISSAO A.-J. (dir.), *Oralité et écriture : la littérature écrite face aux défis de la parole traditionnelle*, DIST (CNRST), Paris, 2009.
- SPIVAK G. C., *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Editions Amsterdam, Paris, 2020.
- STEUCKARDT A./NIKLAS-SALMINEN A., (dir.), *Les marqueurs de glose*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2005.
- STOLZ C., *La polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen. Pour une approche sémiostylistique*, Honoré Champion, Paris, 1998.
- TOUYA A., *La polyphonie romanesque au XX^{ème} siècle*, Classiques Garnier, Paris, 2015.
- VARELA F. J., *Invitation aux sciences cognitives*, Seuil, Paris, 1988.
- VUILLAUME M., *Grammaire temporelle du récit*, Minuit, Paris, 1990.
- WEINBERG H. L., *Puissance et pouvoir des mots. La sémantique générale de Korzybski*, Le Courrier du Livre, Paris, 1996.
- WEINRICH H., *Le Temps*, Seuil, Paris, 1973.
- WOLFGANG I., *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, Bruxelles, 1976.

ZUFFEREY S./MOESCHLER J., *Initiation à l'étude du sens. Sémantique et pragmatique*, Editions Sciences Humaines, Paris, 2012.

IV. Articles

AHR S., « Genre romanesque et contrat de lecture », *Le français aujourd'hui*, n° 159, 2007, [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2007-4-page-75.htm>.

ANGENOT M., « Rhétorique du discours social », *Langue française : rhétorique et littérature*, n° 79, 1988, p. 24-36.

ANSCOMBRE J.-C., « Notes sur une théorie sémantique des jurons, insultes et autres exclamatives », *Les insultes en français : de la recherche fondamentale à ses implications (linguistique, littérature, histoire, droit)*, Lagorgette D. (dir.), 2009, p. 9-30. Presses Universitaires de l'Université de Savoie, Chambéry.

ARTYUSHKINA O., « Du discours rapporté au discours inventé. L'histoire de la citation fidèle et infidèle », *Le plurilinguisme à l'épreuve de la traduction*, Olga Artyushkina, Yurchenko Y./Zaremba Ch. (dirs.), 2020, [En ligne] <https://books.openedition.org/pup/11678>.

AUTHIEZ-REVUZ J., « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'information grammaticale*, n° 55, 1992, p. 38-42.

BAL M., « Voix/Voie narrative : la voix métaphorisée », *Cahiers de Narratologie*, n° 10, 2001, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/narratologie.6909>.

BALLARD M., « Énoncés sans verbes et registres en traduction », *Palimpsestes*, n° 10, 1996, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1518>.

BAUDELAIRE C., « De l'essence du rire », dans Michel Lévy frères, *Curiosités esthétiques, Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, vol. II, Michel Lévy frères, Libraires Éditeurs, Paris, 1868, p. 359-387.

BAUELLE Y., « Poétique des noms de personnages », *Cahiers de Narratologie*, 6, 1995, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/narratologie.11853>.

BAYLE A., « Randa Sabry, *Stratégies discursives. Digression, transition, suspens.* » *Mots*, n°39, 1994, [En ligne] www.persee.fr/doc/mots_0243-6450_1994_num_39_1_1901.

BEN ALI S., « Littérature comorienne. Récurrences et sociohistoire », *Africultures*, 2013, [En ligne] <http://africultures.com/litterature-comorienne>.

- BIRKELUND M., « Cette polyphonie n'est pas externe mais interne », *Arts et Savoirs*, n° 439, 2012, [En ligne] <https://journals.openedition.org/aes/439>.
- BLOCH B., « Voix du narrateur et identification du lecteur », *Cahiers de Narratologie*, n° 10.1, Université de Nice-Sophia Antipolis, Nice, 2014, p. 221-229.
- BOIX C., « Les outils d'analyse de la voix narrative », *Cahiers de Narratologie*, n° 9, Université de Nice-Sophia Antipolis, Nice, 1999, p. 159-173.
- BORDAS É., « Rythmes du récit balzacien, ou des mesures sensibles du romantisme français », *L'Année balzacienne*, n° 1, 2000, [En ligne] <https://doi.org/10.3917/balz.001.0159>.
- BRES J., « Dialogisme, éléments pour l'analyse », *Recherches en didactique des langues et des cultures*, n° 14-2, 2017, [En ligne] <http://journals.openedition.org/rdlc/1842>.
- BRUNET M., « Pour une esthétique de la production de la réception », *Études françaises*, n° 3, Les Presses de l'Université de Montréal, 1983, p. 65-82.
- CAREL M., « La polyphonie linguistique », *Transposition*, n° 1, 2011, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/transposition.365>.
- CAREL M./DUCROT O., « Mise au point sur la polyphonie », *Langue française*, n° 164, 2009, [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2009-4-page-33.htm>.
- CASTAGNES G., « Approche sémiologique du "Nom" : les personnages féminins dans l'œuvre de Musset », *Romantisme*, n° 123, Armand Colin, Paris, 2004, p. 69-81.
- CECCALDI-HAMET A./LACAZE G., « Le discours rapporté et l'expression de la subjectivité », *E-rea*, n° 17.2, 2020, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/erea.10018>.
- CHANDA T., « La littérature africaine : de la négritude à l'"écriture" avec Alain Mabanckou », *RFI*, 2016, [En ligne] <https://www.rfi.fr/afrique/20160316-litterature-africaine-negritude-mabanckou-college-france>.
- CHAUVIN-VILENO A., « Ethos et texte littéraire. Vers une problématique de la voix », *Semen*, n° 14, 2002, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/semen.2509>.
- COMPAGNO D., « Double énonciation d'auteur et de narrateur. Analyse polyphonique du discours de fiction et de la métalepse », *Argumentation et polyphonie. De saint Augustin à Robbe-Grillet*, Carel M. (dir.), L'Harmattan, Paris, 2012.
- CROHAS COMMANS J., « Vulnérable que je suis : poétique de l'éphémère chez Ali Zamir », *Elfe XX-XXI*, n° 9, 2020, [En ligne] <https://journals.openedition.org/elfe/2078>.

- DARDY C. et al., 2002, « L'impossible discours rapporté », *Un genre universitaire : le rapport de soutenance de thèse* [En ligne] <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.51739>.
- DAUNAY B., « La métalepse du lecteur Ou la porosité du métatexte », *Cahiers de Narratologie*, n° 32, 2017, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/narratologie.7855>.
- DELRUE E., « La polyphonie narrative : techniques, fonctions, incidences sur la lecture dans *El Árbol de la ciencia* et *La Dama errante de Pio Baroja* », *Cahiers de Narratologie*, n° 10.1, 2001, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/narratologie.6992>.
- DENHIÈRE G./VERSTIGGEL J.-C., « Le traitement cognitif des expressions idiomatiques. Activités automatiques et délibérées », *La locution entre lexique, syntaxe et pragmatique. Identification en corpus, traitement et apprentissage*, Fiala, Lafon, Piguët (dir.), Editions Klincksieck, Paris, 1997, p. 119-148.
- DERIVE J., « Du sujet de l'énonciation dans la littérature orale africaine », *Le sujet de l'écriture africaine*, D. Delas/Soubias (dir.), Presses Universitaires de Toulouse Le Mirail, Toulouse, 2008, p. 44-53.
- DETRIE C., « Quand l'interpellation interpelle les linguistes : l'activité interpellative, un « objet de recherche difficile à cerner » ? », *Corela*, HS-8 | 2010, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/corela.1671>.
- DOQUET C., « L'oral en appui sur l'écrit : décalages (méta)énonciatifs », *Corela*, n° 15-2, 2017, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/corela.506>.
- DRESCHER M., « Jurons et hétérogénéité énonciative », *Travaux de linguistique*, n° 49, 2004, [En ligne] <https://doi.org/10.3917/tl.049.0019>.
- DUCROT O., « Quelques raisons de distinguer "locuteurs" et "énonciateurs" », s.d., [En ligne] <https://www.felsemiotica.com/descargas/Ducrot-Oswald-2001-Quelques-raisons-de-distinguer-locuteurs-et-%C3%A9nonciateurs.pdf>.
- EHORA, E. C., « Les « nouveaux habits » de l'oralité chez les romanciers ouest-africains de la seconde génération », *Littérature africaine et oralité*, Baumgardt U./Derive J. (dir.), Karthala, Paris, 2013, p. 29-52.
- ESCOUFLAIRE L., « Transgresser pour mieux raconter : la métalepse dans la série *WandaVision* », *CAHIERS de Narratologie*, n° 41, 2022, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/narratologie.13750>.

FAERBER, J./Loignon S., « Pathétique (n. m.) ou Registre pathétique », *Les procédés littéraires : De allégorie à zeugme*, Faerber J./Loignon S. (dir), Arman Colin, Paris, 2018, p. 179-181.

FIALA P./HABERT B., « La langue de bois en éclat : les défigements dans les titres de presse quotidienne », *Mots*, n° 21, 1989, [En ligne] https://www.persee.fr/doc/mots_0243-6450_1989_num_21_1_1504.

FRANCŒUR L., « Le monologue intérieur narratif (sa syntaxe, sa sémantique et sa pragmatique) », *Études littéraires*, n° 9-2, 1976, [En ligne] <https://doi.org/10.7202/500401ar>.

GALISSON R., « Les palimpsestes verbaux : des révélateurs culturels remarquables, mais peu remarqués », *La locution en discours*, Martins-Baltar M. (dir.), *Cahiers du français contemporain*, n° 2, ENS-Fontenay-St-Cloud/Didier Érudition, Saint-Cloud/Paris, 1995, p. 41-63.

GAULMYN M.-M. DE,

- « Sur les verbes de parole, *dire, demander, proposer* », *Sur le verbe*, Le Guern, M./Rémi, S. (dir.), Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1986, p. 307-357.
- « Grammaire du français parlé. Quelques remarques autour du discours rapporté », Joussaud, A.-M./Pétrissans, J. (dir.), *Actes du congrès de l'ANEFLE, Grammaire et français langue étrangère*, ANEFLE, Grenoble, 1982, p. 22-33.

GOEPPERT-FRANK HERMA C., « H. Weinrich, *Tempus : Besprochene und erzählte Welt* », *L'Homme*, tome 8, n° 1, 1968, p. 102-106.

GONZÁLEZ REY M., « La valeur stylistique des expressions idiomatiques en français », s.d, [En ligne] https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/006/043_gonzalez.pdf.

GOUGENHEIM G.,

- « Du discours solitaire au monologue intérieur », *Le français moderne*, n° 15, 1947, p. 242-248.
- « La présentation du discours direct dans *La princesse de Clèves* et dans *Dominique* », *Le français moderne*, n° 6, p. 1938, 305-320.

GRESILLON A./MAINGUEAU D., « Polyphonie, proverbe et détournement ou un proverbe peut en cacher un autre », *Langages*, n° 73, 1984, p. 112-125.

- HABLER G./HUMMER C., « Figement et défigement polylexical : l'effet des modifications dans des locutions figées », *Linx*, n° 53, 2005, [En ligne] <https://journals.openedition.org/linx/266>.
- HAMON P., « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, n° 6, Seuil, Paris, 1972, p. 86-110.
- JEANDILLOU J.-F., Gilles Philippe, *Le discours en soi : la représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, Honoré Champion, Paris, 1997 », *L'Information Grammaticale*, n° 79, 1998. pp. 56-57
- KESTELOOT L., « La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique », *Afrique contemporaine*, n° 241, 2012, p. 43-53.
- KOMUR G., « Les modes du discours rapporté dans la presse et leurs enjeux polyphoniques », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 123-124, 2004, [En ligne] <https://doi.org/10.3406/prati.2004.2050>.
- L. A. KASENDE J.-C., « Oralité et narrativité dans le roman africain », *Éthiopiennes*, n° 79, 2007, [En ligne] <https://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1563>.
- LACAZE G., « Aude Laferrière, *Les incisives dans les genres narratifs : « Certaines formules des plus prometteuses »* », *E-rea*, n° 16-2, 2019, [En ligne], <http://journals.openedition.org/erea/7939>.
- LAMBLE P., « Monologue intérieur, roman-monologue, et « récit en retranscription immédiate » : la chimie de l'intelligence », *Littératures* n° 44, 2001, [En ligne] <https://doi.org/10.3406/litts.2001.2156>.
- LAURENT N., « Nom propre et antonomase », *Corela*, HS-40, 2023, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/corela.16289>
- LAVOCAT F., « Et Genette inventa la métalepse », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 26, 2020, [En ligne] <https://doi.org/10.3917/nre.026.0043>.
- LECLER A., « Le défigement : un nouvel indicateur des marques du figement ? », *Cahiers de paraxématique*, n° 46, 2006, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/praxematique.596>.
- LEMENAGER G., « Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*. *Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat* », *Labyrinthe*, n° 21, 2005 (2), [En ligne] <https://doi.org/10.4000/labyrinthe.921>.

LONGHI J., « Les voix de l'énonciation en discours : sujet énonciateur et sujet d'énonciation », *Actes du colloque des 24-25 novembre 2011, Les Théories de l'énonciation : Benveniste après un demi-siècle*, *Arts et savoirs*, n° 2, 2012, Dufaye L./Gournay L. (dir.), [En ligne] <https://lisaa.univmlv.fr/arts-et-savoirs/>.

MAINGUENAU D.,

- « Retour critique sur l'éthos », *Langage et société*, n° 149, 2014, [En ligne] <https://doi.org/10.3917/lis.149.0031>.
- 2007, « Genres de discours et modes de généricité », *Le français aujourd'hui*, n° 159, [En ligne] <https://doi.org/10.3917/lfa.159.0029>.
- « L'éthos, de la rhétorique à l'analyse du discours » *Pratiques*, n° 113-114, 2002, [En ligne] <https://dominique.maignueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf>.
- « Linguistique et littérature : le tournant discursif », *Vox Poetica*, 2002, [En ligne] <https://www.voxpoetica.org/t/articles/maingueneau.html>.

MARNETTE S./SWIFT H., « Introduction : Que veut dire "voix narrative" » ?, *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 22, 2011, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/crm.12505>.

MOISE, C., « Argumentation, confrontation et violence verbale fulgurante », *Argumentation et analyse du discours*, n° 8, 2012, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/aad.1260>.

MOLE G. D., « Voix Des Banlieues, Voix Africaines : Hybridité Textuelle et Polyphonie dans les romans de Wilfried N'Sondé », *Dalhousie French Studies*, n° 99, 2012, [En ligne] <https://www.jstor.org/stable/43487353>.

NADJLOUDINE A.,

- « Énonciation de la violence et violence de l'énonciation dans *Dérangé que je suis* d'Ali Zamir », *Akofena*, n° 5, 2022, [En ligne] <https://doi.org/10.48734/akofena.n5v1.01.22>.
- « L'image de la femme dans le roman comorien : de l'effacement à la révolte », *Féminités actuelles : avatars de l'écriture*, Jişa S. et al. (dir.), Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2022, p. 79-89.

N'DA P., « Pratiques discursives et stratégies d'une écriture novatrice. L'exemple de Maurice Bandaman », *Éthiopiennes*, n° 77, 2006, [En ligne] <https://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1518>.

NEDELEC C., « Burlesque et interprétation », *Les Dossiers du Grihl*, Hors-série n° 1, 2007, [En ligne] <https://journals.openedition.org/dossiersgrihl/329>.

NØLKE H., « La polyphonie : analyses littéraire et polyphonique », *Tribune*, n° 9, 1999, p. 5–19.

PATRON S., « Récits non naturels, narratologie non naturelle : apports, problèmes et perspectives », *Pratiques* n° 181-182, 2019, [En ligne] <https://journals.openedition.org/pratiques>

PAVEAU M.-A., « Technographismes en ligne. Énonciation matérielle visuelle et iconisation du texte », *Corela*, HS-28, 2019, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/corela.9185>.

PERRIN L.,

- « Du figement au défigement des unités lexicales », *La dénomination : lexicque et discours*, Petit G. et al., (dir.), Champion, Paris, 2017, p. 185-202.
- « L'énonciation des proverbes », *La parole exemplaire. Introduction à une étude linguistique des proverbes*, Anscombe J.-C. et al (dir), Armand Colin, Paris, 2012, p. 53-66.
- « La voix et le point de vue comme formes polyphoniques externes », *Langue française*, 164, 2009, p. 61-79.

PRUVOST J., « Figement, défigement : des figures à la linguistique », *Ela. Études de linguistique appliquée*, n° 186, 2017, [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-ela-2017-2-page-133.htm>.

PAILLARD D., « Prise en charge, commitment ou scène énonciative », *Langue française*, n° 162, 2009, p. 109-128.

RABATEL A.,

- « En amont d'une théorie argumentative de la polyphonie, une conception radicale de l'énonciation comme énonciation problématisante », *Verbum*, n° 1-2, 2016, p. 131-150.
- « Les relations Locuteur/Énonciateur au prisme de la notion de voix », *Arts et Savoirs*, n° 2, 2012, [En ligne] <https://journals.openedition.org/aes/510>.

RABAU S., « Ulysse à côté d'Homère. Interprétation et transgression des frontières énonciatives », *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, J. Pier/J.-M. Schaeffer (dir.), EHESS, Paris, 2005, p. 59-72.

- RASTIER F., « Défigements sémantiques en contexte ». *La locution, entre langue et usages*, M. Éd., Paris, 1997, p. 305–329.
- REGGIANI C., « Le texte romanesque : un laboratoire des voix », *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Philippe G./Piat J. (dir.), Fayard, Paris, 2009, p. 121-154.
- REY-HULMAN D., « Procès d'énonciation des contes », *Littérature*, n° 45, Larousse, Paris, 1982, p. 35-44.
- REYMOND B., « Arts et religion, ces proches parents », *Études théologiques et religieuses*, n° 4, 2014, [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-etudes-theologiques-et-religieuses-2014-4-page-435.htm>.
- ROCHEDY A., « Les porteurs de stigmates. Entre expériences intimes, contraintes institutionnelles et expressions collectives », *Sociologie, Comptes rendus*, 2015, [En ligne] <http://journals.openedition.org/sociologie/2701>.
- RODRÍGUEZ SOMOLINOS A., « Locuteur, énonciateur et prise en charge. Quelques remarques sur la polyphonie en linguistique », *La lingüística francesa en España caminodelsiglo*, María Luz Casal S. et al. (dir.), Arrecife, Las Palmas, n° 21, 2000, p. 897-907.
- RYAN M.-L., « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », *Métalepses, Entorses au pacte de la représentation*, 2005, p. 201-224.
- SARTRE J.-P., « Orphée noir », *Anthologie de la nouvelle poésie noire et malgache* (préface), Senghor L.S., PUF, Paris, 1948, p. 9-44.
- SOUCHIER E., « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, n° 6, 1998, p. 137-145.
- TAMBA I., « Vérité générique et vérité proverbiale : on dit face à on dit proverbialement, le proverbe dit », *ENS Editions*, 2012, [En ligne] <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.4568>.
- TANNEN D., « Talking Voices. Repetition, Dialogue, and Imagery », *Conversational Discourse*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, p. 98-133.
- WAGNER F., « Glissements et déphasages : Note sur la métalepse narrative », *Poétique*, n° 130, 2002, p. 235-253.

V. Thèses

BANGA AMVENE J. D, *Polyphonie et identité du roman africain dit de la rupture*, University of Bergen, Bergen, 2010.

BELEAN-VLAD D, *La polyphonie – de l'énoncé au discours. L'exemple du discours polémique*, Maastricht University, Orléans, 2008.

DIOUF M., *L'énonciation de l'exil et de la mémoire dans le roman féminin francophone : Anne Hébert, Aminata Sow Fall, Marguerite Duras*, Université Laval, Québec, 2009.

DJOURMBE T., *Un autre aspect de la francophonie, la littérature comorienne : société, histoire, culture et création*, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, Paris, 2014.

FINIANOS-ARIDA D., *La dénomination des personnages principaux chez Le Clézio*, Université de Picardie Jules Verne, Amiens, 2010.

KOUMBA ALIHONOU G., *Énonciation romanesque et signifiante. Les romans de Daniel Biyaoula, Fatou Diome et Léonora Miano*, Université Bretagne Loire, Rennes, 2016.

MBOW F., *Énonciation et dénonciation du pouvoir dans quelques romans négro-africains d'après les indépendances*, Paris Est/UCAD, Paris/Dakar, 2010.

MPENDIMINWE A., *Ironie et discours social dans les romans d'Ahmadaou Kourouma*, Université de Montréal, Montréal, 2017.

RUSTICI C., *Brendan Behan : les enjeux de la mémoire entre écriture et oralité*, Université de Toulouse 2 Le Mirail, Toulouse, 2013.

TOIHIRI M. A., *Les luttes de classe dans l'œuvre de Sembene Ousmane*, Université Bordeaux III, Bordeaux, 1981.

VI. Cours et séminaires

LACAN J., *L'identification*, [En ligne] <http://staferla.free.fr/S9/S9%20L'IDENTIFICATION.pdf>, 1982.

MAINGUENEAU D., *Analyse du discours*, [notes personnelles], Sorbonne Université, Paris, 2018.

THIBAUT A., *Francophonie et variété des français*, [notes personnelles], Sorbonne Université, Paris, 2017.

VII. Lexiques et dictionnaires

<https://www.atilf.atilf.fr>

<https://www.aquaportail.com>

<https://www.cnrtl.fr>

<https://www.dictionnaire-academie.fr/>

<https://www.ekoya.fr>

<https://www.etudes-litteraires.com>

<https://www.expressions-francaises.fr>

<https://www.linternaute.fr>

<https://www.schoolmouv.fr>

<https://www.wikipedia.org>

Lexique des règles typographiques, 2002, Imprimerie nationale.

SYMBOLES ET ACRONYMES

≡ : plus ou moins égal à ...

∅ : absence

E : énonciation initiale

E' : réénonciation

L : locuteur/énonciateur

L' : réénonciateur

P : propos

P' : propos repris/cités

R : récepteur

R' : récepteur dans une réénonciation

s.d. : sans date (de publication)

subord. : subordonnant

INDEX DES NOTIONS

A

articulo mortis : 43, 46, 263, 287

C

co-énonciation/co-énonciateur : 140, 1142, 147

conative (fonction) : 125

D

dialogisme : 22, 23, 286

dédoublement : 156, 157, 158, 161, 162, 163, 165, 185, 287

détournement : 23, 24, 49, 253, 254, 255

donsomana : 247

E

épanorthose : 255

étiologique (récit) : 263

G

glose (marqueurs de) : 255

générique (scène) : 117, 118

I

intertextualité : 23, 253 275, 286

M

métalepse : 11, 105, 113 et suiv., 139, 225, 252, 281

métaphore : 17, 44, 46, 78, 86, 157, 251, 255

métatextuel : 115, 138, 139, 277

O

on-locuteur : 258, 265, 288

on-vérité : 248

P

participation : 21

péritextuel : 280

phatique (fonction) : 125, 263

prolepse : 64, 131