

UNIVERSITE PARIS XIII
UFR DES LETTRES ET DES SCIENCES DE L'HOMME

**ETUDE DES INCIPIT ET DES CLAUSULES DANS
L'OEUVRE ROMANESQUE DE RACHID MIMOUNI ET
CELLE DE JEAN-MARIE GUSTAVE LE CLEZIO**

THESE DE DOCTORAT DE LITTERATURE FRANCAISE
OPTION : LITTERATURE COMPAREE
(Arrêté du 30 Mars 1992)

Présentée par : Khalid ZEKRI

Sous la direction du professeur : Charles BONN

1998

Remerciements

Je tiens à remercier mon professeur Charles BONN pour ses encouragements, ses orientations et sa disponibilité qui m'ont été utiles au cours de l'élaboration de cette thèse. Qu'il trouve ici l'expression de ma gratitude.

A la mémoire de ma mère

A mon père

A mes frères Abdelhadi et Mostafa

"Pourquoi faut-il qu'il y ait un commencement pour que j'aboutisse à une fin;
puisque je m'aperçois que ma pensée tourne sur elle-même, laissons-la
tourner."

Kateb Yacine

"L'idée qu'un texte peut être *définitif* relève de la religion ou de la fatigue."

Jorge-Luis Borges

Table des matières

TABLE DES MATIÈRES.....	7
INTRODUCTION GENERALE.....	9
1 - CHOIX DU SUJET	10
2 - CHOIX DES AUTEURS.....	18
3 - LA MÉTHODE.....	24
<u>CHAPITRE PREMIER : LE CHAMP CONCEPTUEL.</u>	29
1 - POINTS DE VUE	31
2 - LE CADRE.....	39
3 - DELIMITATION ET DEFINITION DE L'INCIPIT	41
4 - FONCTIONS DE L'INCIPIT	46
5 - CLOTURE, CLAUSULE ET CLAUSULARITE	49
6 - LES SIGNAUX DE LA FIN.....	55
<u>CHAPITRE II : RHETORIQUE DE L'OUVERTURE.....</u>	59
1 - L'ARTICULATION TITRE/INCIPIT.....	61
1.1 - <i>Les titres-espaces</i>	62
1.2 - <i>les titres-personnages</i>	66
2 - LES CONSTRUCTIONS METALINGUISTIQUES	73
2.1 - <i>Le mode explicite</i>	74
2.2 - <i>Le mode implicite</i>	77
3 - LES TOPOI D'OUVERTURE	81
<u>CHAPITRE III : L'INSCRIPTION DU DESTINATAIRE.....</u>	92
1 - LA DISTINCTION NARRATAIRE/LECTEUR.....	94
2 - L'INSCRIPTION DU NARRATAIRE	98
3 - L'INSCRIPTION DU LECTEUR.	107
<u>CHAPITRE IV : LES FONCTIONS DE L'INCIPIT.....</u>	118
1 - LA FONCTION CODIFIANTE.	120
2 - LA FONCTION INFORMATIVE	129
2.1 - <i>La constitution des personnages</i>	129
2.2 - <i>Les configurations spatiales</i>	139
2.3 - <i>La temporalité</i>	149
3 - LA FONCTION SEDUCTIVE	153
4 - LA FONCTION DRAMATIQUE.....	160
4.1 - <i>Incipit in medias res</i>	160
4.2 - <i>Incipit post res</i>	164
<u>CHAPITRE V : ARTICULATION DEBUT/FIN.....</u>	169
1 - SENS ENTRE DEBUT ET FIN	170
1.1 - <i>La programmation sémantique</i>	170
1.2 - <i>La transformation sémantique</i>	178

2 - LES FORMES DE REPRISE	183
3 - LA TRANSTEXTUALITE.....	199
3.1 - <i>Références littéraires</i>	199
3.2 - <i>Références mythico-religieuses</i>	207
4 - LA CIRCULARITE	212
4.1 - <i>Circularité diégétique</i>	212
4.2 - <i>Circularité narrative</i>	216
4.3 - <i>Circularité énonciative</i>	220
<u>CHAPITRE VI : PROBLEMATIQUES DE LA FIN</u>	226
1 - LES ANNONCES DE LA FIN.....	227
2 - LES FORMES CLAUSULAIRES	233
2.1 - <i>L'allusion clausurale</i>	233
2.2 - <i>La cadence déclarative</i>	239
2.3 - <i>Les procédés formels</i>	242
3 - L'EPILOGUE.....	248
<u>CHAPITRE VII : LA CLAUSULE ET LES PROBLEMES DE LISIBILITE</u>	257
1 - LA CLAUSULE ET SA FINALITE	259
1.1 - <i>La finalité diégétique</i>	259
1.2 - <i>La finalité idéologico-esthétique</i>	266
2 - CLAUSULE ET INACHEVEMENT	278
3 - LA CLAUSULE SURDETERMINEE	292
CONCLUSION.....	308
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	318

INTRODUCTION GENERALE

"Combien coûte le premier pas?" Cette question posée par Jean-Jacques Lecercle¹ montre l'importance (le coût) du commencement d'un texte pour son auteur. Déjà dans les premières lignes de son article, J-J. Lecercle renverse la question du côté du lecteur : "Et si nous nous demandions ce que cela me coûte à moi, lecteur, de franchir le seuil de l'*incipit*"¹. Le rapport dialectique entre production et réception qu'implique ce renversement interrogatif accorde à l'*incipit* une valeur déterminante dans l'écriture et la

1 "Combien coûte le premier pas? Une théorie annonciative de l'*incipit*", in *L'Incipit*, Publication de la Licorne (hors série-colloque III), U.F.R. des langues et littératures de l'université de Poitiers, Poitiers, 1997. Une mise au point des concepts d'*incipit* et de *clausule* est faite dans le premier chapitre. Elle justifie par ailleurs la pertinence de ces deux lieux stratégiques.

lecture d'un texte. En outre, soulignons que tout début tend vers une fin bien que l'oeuvre soit parfois inachevée. Comme le souligne encore J-J. Lecercle, "On comprend alors pourquoi la critique littéraire a introduit le concept de "boucle du texte" : tout texte, en ce qu'il a un *incipit*, ne peut être que bouclé, car la fin du texte n'est pas autre chose que le retour au début, le parcours accompli"². Il s'ensuit que ces deux "lieux stratégiques"³ entretiennent un rapport étroit et ne peuvent être étudiés indépendamment sans porter atteinte à la valeur compositionnelle et sémantique de l'oeuvre qu'ils encadrent.

1 - Choix du sujet

Comme l'indique le titre de ce travail, nous nous proposons d'étudier les incipit et les clausules dans l'oeuvre romanesque de Jean-Marie Gustave Le Clézio et celle de Rachid Mimouni. Cet intitulé a une double visée. D'une part, il s'agit d'étudier les romans de deux auteurs appartenant à deux sphères culturelles distinctes, mais utilisant le même genre (le roman) et la même langue (le français)⁴. Cette étude consistera à déployer une démonstration analytique orientée vers la compréhension des mécanismes

1 *Ibid.*, p. 7.

2 *Ibid.*, p. 9.

3 Pierre Marc de Biasi, "Les points stratégiques du texte", in *Le grand Atlas des littératures*, Encyclopaedia Universalis, 1990.

4 La question de la langue ne nous retiendra guère ici puisqu'elle a fait l'objet de plusieurs débats passionnels depuis la naissance de la littérature maghrébine de langue française. A l'époque où l'identité des pays du Maghreb était en phase de construction, ces débats trouvaient leur légitimité dans le champ intellectuel maghrébin. Cette question constitue à présent un faux problème puisque les écrivains maghrébins de langue française ont plus ou moins résolu le problème de leur relation à la langue française. De plus, la création littéraire n'est pas une question de langue (au sens linguistique du terme, c'est à dire en tant que produit social) mais de *langage* qui se construit dans l'interaction production/réception. L'oeuvre littéraire est le réceptacle de l'imaginaire du romancier qui s'approprie la langue et la transforme en un idiolecte se démarquant de la langue comme produit social et institution.

scripturaux sous-jacents au fonctionnement des incipit et clausules dans l'oeuvre romanesque des deux auteurs précités. D'autre part, il s'agit de montrer, à travers cette étude, les convergences ou divergences entre les techniques scripturales de ces deux auteurs. Pourquoi l'incipit et la clausule? Pourquoi l'oeuvre romanesque? Et enfin, pourquoi Mimouni et Le Clézio?

L'incipit, à partir des nombreuses études qui lui ont été consacrées ces dernières années¹, est le lieu romanesque sur lequel s'édifie tout le texte du roman. Les analyses de Charles Grivel ont montré que "le début du roman supporte l'édifice entier. Le texte se supporte par son début. Chaque élément constituant s'y rattache"². Par conséquent, les premiers indices d'une interpellation textuelle du lecteur se trouvent dans l'incipit car c'est là où la voix narrative commence à émerger dans l'univers de la fiction. Or cette prise de contact favorisée par l'incipit est "condamnée" à une rupture (sans pour autant exclure un éventuel recommencement) vers la fin de la lecture. D'où l'importance également stratégique de la clausule en tant que temps/lieu où le lecteur prend congé du texte. Incipit et clausule supposent et impliquent donc des stratégies et protocoles qui organisent, selon les genres, le rapport entre le texte et son lecteur.

Le roman tend à concentrer dans ces deux frontières du texte un ensemble de techniques narratives permettant, dans le cas de l'incipit, le passage du monde des expériences (hors texte) à l'univers fictionnel représenté dans le texte et, dans le cas de la clausule, l'instauration d'un protocole de sortie inversant la fonction introductive de l'incipit. Cette qualité de *seuil* donne à ces deux lieux stratégiques une fonction modélisante

1 Voir le premier chapitre de ce travail.

2 *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-New-York, Ed. Mouton, 1973, p. 91.

qui représente des virtualités infinies dans la finitude linguistique et compositionnelle du texte romanesque car "étant spatialement limitée, l'oeuvre d'art représente le modèle d'un monde illimité"¹. L'idée de modélisation nous conduit à celle de champ culturel puisque c'est ce champ qui se trouve modélisé (ce qui ne veut pas dire reproduit) par les romans circulant dans une société donnée. Il s'ensuit que "le rôle modélisant tout particulier des catégories de début et de fin de texte est lié directement à des modèles culturels très généraux. Ainsi, par exemple, pour toute une série de textes, les modèles culturels très généraux présenteront une marque tranchée de ces catégories"². D'où la question : Mimouni, en tant qu'écrivain algérien de langue française, forge-t-il des techniques scripturales concernant les incipit et les clausules en fonction de son champ culturel, en l'occurrence le champ littéraire algérien, ou bien ses techniques romanesques s'inscrivent-elles exclusivement dans des codes génériques romanesques tels qu'on les trouve en Occident, lieu de naissance du roman?

La parole romanesque ne peut émerger du néant, elle a toujours un "archétype" qui lui sert de repère codifiant afin que sa réception se fasse avec un minimum d'orientation générique. Chaque genre est lu selon l'expérience esthétique que le lecteur en a. D'où la fonction de codification qui sous-tend la réception de toute oeuvre artistique, en l'occurrence verbale. Ainsi le texte institue son code générique par rapport à son positionnement dans le champ littéraire³.

1 Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 300.

2 *Ibid.*, pp. 303-304.

3 Voir à ce propos Jacques Dubois, *L'institution littéraire*, Paris, Bruxelles, Hatier-Labor, 1975; "L'institution du texte" in *La politique du texte*, Lille, P.U.L., 1993 et Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'oeuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.

L'étude des incipit et des clausules nous permettra justement de démontrer le rapport étroit existant entre les modes de déclenchement ou d'embrayage ainsi que les modes d'arrêt dans la machinerie romanesque de Mimouni et l'écriture romanesque telle qu'elle est codifiée dans la tradition littéraire occidentale¹.

Pourquoi le roman? Parce que c'est un genre ancré dans la poétique occidentale et qu'il s'y est développé dans des conditions historiques et socio-économiques propres à l'espace occidental. Qui dit roman, dit techniques d'écriture codifiées par ce genre. Par conséquent, peut-on parler d'une "originalité" de la littérature maghrébine de langue française? Soulignons d'ores et déjà que le présent travail se situe aux antipodes des études² n'invoquant l'originalité de cette littérature qu'à travers l'analyse de *quelques* textes maghrébins. Est-ce parce que l'originalité est une valeur de la modernité littéraire que ces commentateurs, dont les travaux sont par ailleurs très intéressants, s'évertuent à démontrer le caractère original des textes maghrébins de langue française?

Il est bien évident aujourd'hui que cette littérature s'est débarrassée dans un premier temps de l'héritage littéraire colonial pour marquer son indépendance et montrer l'image qu'elle veut donner de son lieu de dire.

1 Pour une cohérence de notre travail, nous avons restreint le corpus à l'oeuvre romanesque de Le Clézio. Ce choix est par ailleurs justifié plus loin.

2 Pierre Van Den Heuvel, "Ecriture d'avant-garde et autobiographie chez quelques auteurs maghrébins : discours plurilingue et discours extatique" in *Autobiography and Avant-garde*, actes du colloque de Mayence, Juin 1990, Tübingen, Gunther Narr Verlag, 1992, pp. 209-220 et "Espace mythique maghrébin et parole française : la symbolisation polyphonique du bestiaire chez Kateb Yacine" in *Littérature maghrébine et littérature mondiale*, actes du colloque de Heidelberg réunis par Charles Bonn et Arnold Rothe, Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann, 1995, pp. 87-99 ; Habib Salha, *Poétiques maghrébines et intertextualité*, doctorat d'état, Paris XIII, 1991 et "La parole inachevée", in *Le Point final*, actes du colloques de l'université de Clermont-Ferrand, 1992, pp. 193-201 ; Ghani Merad, *La Littérature algérienne d'expression française*, Paris, Ed. P-J. Oswald, 1976.

Cependant, "il est plus facile de proclamer qu'on rejette que de rejeter réellement" comme le souligne judicieusement Franz Fanon¹, d'où l'importance d'une étude qui mettrait au clair le rapport qu'entretient un auteur maghrébin de langue française, en l'occurrence Mimouni, avec la littérature romanesque occidentale. Le genre romanesque est ici important car il est transplanté dans les pays du Maghreb, voire même dans le monde arabe, par un coup de force qui coïncide avec l'irruption violente du colonialisme dans ces pays. Par conséquent, l'expérience esthétique du lecteur maghrébin se trouve confrontée à un genre, historiquement déterminé, qui n'a pas eu le temps d'évoluer selon le rythme historique de l'espace d'"accueil". Comme le souligne Beïda Chikhi, "la littérature algérienne de langue française entraîne la constitution d'un champ littéraire qui rompt avec une pseudo-tradition littéraire arabo-berbère dont la normalité du discours se voit contestée et perturbée par des écrits qui se développent parallèlement et donnent l'indication d'une écriture textuelle comme Histoire réelle, et par l'entrée dans son propre champ historique d'autres cultures dominantes véhiculées par la langue étrangère, le Français et un genre nouveau, le roman"².

Cependant, la constitution même du champ littéraire francophone est faible au Maghreb car les instances de diffusion et de consécration s'y font rares. Cette littérature périphérique est largement gratifiée par le Centre. Le roman, en tant que genre "importé", entre ainsi en conflit avec l'horizon d'attente du lecteur maghrébin qui n'a pas une connaissance de cette expérience esthétique. Le conflit est donc dû à la distance esthétique que le

1 *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspéro, 1961, p. 151.

2 Problématique de l'écriture dans l'oeuvre romanesque de Mohamed Dib, Alger, OPU, 1989, p. 11.

roman inscrit dans sa structure et formelle et thématique. De plus, dans le cas de la littérature maghrébine de langue française, le rapport dialectique entre production et réception s'inscrit dans une dimension plus idéologique qu'esthétique car la gratification ou le rejet des textes francophones maghrébins a toujours été lié, dans le champ maghrébin, aux attentes idéologiques des lecteurs et des instances institutionnelles¹.

A l'intérieur du champ littéraire maghrébin s'instaure une rivalité non structurée entre les nouveaux arrivants (écrivains francophones) et ceux qui y étaient déjà installés (écrivains arabophones)². Cette rivalité se fait en fonction d'enjeux et d'intérêts politiques et idéologiques liés non seulement à la lutte contre l'héritage linguistique colonial, mais aussi à l'aspect dérangeant et à la surdétermination idéologique de ces textes francophones. C'est justement cette stratégie de subversion que la littérature maghrébine de langue française a adoptée pour essayer de se faire une place dans le champ littéraire de chaque pays du Maghreb. Cependant, cette littérature n'a pas encore pu constituer son autonomie en tant que champ littéraire ayant des lois de fonctionnement qui lui sont propres. Nous pouvons plutôt parler, à la suite de Paul Aron, d'une "indépendance", qui se fait non sans tensions, par rapport au champ littéraire français car "l'indépendance procède de la commande sociale. Elle réagit contre l'organisation de la littérature du centre, soit pour des motifs moraux, religieux ou politiques, soit encore pour des raisons tenant à la fermeture du champ central aux auteurs originaires de

1 Voir à ce propos Charles Bonn, *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures*, Sherbrooke, Ed. Naaman, 1973 et *Le Roman algérien de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985 ; Lahcen Benchama, *L'Oeuvre de Driss Chraïbi. Réception critique de la littérature maghrébine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1994.

2 Soulignons que pour l'Algérie l'enseignement de l'arabe n'était pas très répandu et cette lutte était par conséquent moins forte qu'au Maroc et en Tunisie. Dans ces deux pays,

la périphérie"¹. Or, cette quête d'indépendance est-elle acquise par tous les auteurs maghrébins? Rachid Mimouni illustre-t-il l'exemple d'une dépendance ou au contraire d'une indépendance au niveau scriptural? L'étude du genre romanesque (genre occidental par excellence) permettra de répondre à cette interrogation à travers l'examen des schèmes narratifs, discursifs et architextuels investis dans les incipit et les clausules des romans de Mimouni et ceux de Le Clézio. Nous tenons à préciser que cette analyse est d'ordre scriptural et a trait aux techniques d'écriture telles qu'elles sont codifiées dans le genre romanesque².

Le roman est donc un genre exemplaire susceptible de servir d'illustration pour une telle analyse au niveau des techniques d'écriture. Des travaux ont déjà évoqué des parentés entre le roman maghrébin et le roman occidental en général, et français en particulier. Najat Khadda³, dans ses propositions pour l'analyse des romans de Mohammed Dib, justifie cette parenté par l'impact de la formation scolaire sur les auteurs maghrébins de langue française. Christiane Chaulet-Achour⁴ a consacré justement sa thèse d'Etat à l'analyse de cette influence de l'apprentissage scolaire sur les textes maghrébins de langue française en s'appuyant sur les résultats obtenus par Renée Balibar dans *Les Français fictifs*¹. Il est certes vrai qu'on peut parler de la spécificité et de la modernité de certains auteurs maghrébins de langue

l'enseignement traditionnel en langue arabe était dispensé depuis des siècles comme en témoigne la présence de l'université Zaytouna à Tunis et Karaouyine à Fes (Maroc).

1 Paul Aron, "Sur le concept d'autonomie" in *Discours social/social discourse* vol. IV : 7, 1995, p. 68.

2 Rachid Mimouni utilise certes, comme tant d'autres écrivains maghrébins, les techniques narratives du conte issues du terroir, mais cela n'est pas une spécificité maghrébine puisque la tradition littéraire occidentale connaît aussi les modalités scripturales du conte. Citons entre autres écrivains, Marguerite de Navarre, Denis Diderot, Michel Tournier.

3 *L'Oeuvre romanesque de Mohamed Dib. Proposition pour l'analyse de deux romans*, Alger, O.P.U., 1983.

4 *Langue française et colonialisme. De l'abécédaire à la production littéraire*, Doctorat d'Etat, Paris III, 1982.

française comme l'ont montré Beïda Chikhi² et Abderrahman Tenkoul³, mais cela ne nous permet nullement d'aboutir à des conclusions généralisantes. Des thèses catégoriques qui nient toute parenté entre le roman maghrébin et le roman tel qu'il a évolué en Occident nous paraissent hâtives.

En parlant du roman marocain, Abderrahman Tenkoul souligne l'importance d'étudier l'incipit des textes de cette littérature en écrivant : "il est donc important de voir comment fonctionne l'incipit dans une littérature qui mêle tout à la fois techniques de l'écriture réaliste, procédés du roman moderne et paradigme de la tradition orale maghrébine"⁴. Cependant, en étudiant l'incipit dans quelques romans marocains de langue française⁵, Tenkoul, malgré le grand intérêt de son étude, n'a pas défini avec des critères suffisamment rigoureux le sens qu'il accorde à ce terme. C'est ainsi qu'il entend par incipit "les deux ou trois premières pages qui constituent l'énoncé inaugural d'un texte. Enoncé qui peut coïncider ou non avec le démarrage de la fiction"⁶.

Beïda Chikhi s'est également intéressée à l'étude des débuts romanesques dans cette littérature à travers les romans de Mohammed Dib⁷. Elle montre, à travers son étude, comment l'écriture romanesque de Dib "récupère" ou réinvestit les procédures scripturales du roman réaliste pour

1 Paris, Hachette, 1973.

2 *Maghreb en Textes*, Paris, L'Harmattan, 1996 et *Littérature algérienne*, Paris, L'Harmattan, 1998.

3 *La littérature marocaine d'écriture française. Réception critique et système scriptural*, thèse d'Etat, Paris XIII, 1993.

4 *Ibid.*, p. 460.

5 *Ibid.*, pp. 460-500.

6 *Ibid.*, p. 461.

7 *Problématique de l'écriture dans l'oeuvre romanesque de Mohammed Dib*, *op. cit.* Soulignons qu'il s'agit d'une étude portant sur les premiers textes du romancier et que les thèses de Beïda Chikhi, adéquates aux premiers romans de Dib, seraient difficilement applicables à ses derniers romans comme *Le Sommeil d'Eve* ou *L'Infante maure* par exemple.

assurer le passage du réel au fictif. Elle emprunte à Claude Duchet et Jacques Dubois leurs outillages théoriques appliqués à l'étude des incipit des romans réalistes/naturalistes, pour analyser les ouvertures des romans de Mohammed Dib. Son analyse ne s'arrête pas seulement aux ouvertures, mais englobe également les titres et l'ensemble de l'univers représenté dans les romans étudiés. En effet, "au-delà de l'ouverture et tout au long de la trame du discours toutes ces procédures d'ancrage référentiel continuent de produire leurs effets et d'assurer le maintien du roman dans le registre réaliste¹.

2 - Choix des auteurs

Notre travail fera ressortir toute la difficulté à affirmer la spécificité et l'originalité de la littérature maghrébine de langue française dans sa globalité. C'est dans ce sens que Rachid Mimouni est un cas exemplaire qui permettra de montrer ou non si l'écriture romanesque des auteurs les plus reconnus au Maghreb et en France reste dominée par les codes et les schèmes occidentaux. En effet, avec *L'Honneur de la tribu*, Rachid Mimouni a été reconnu comme l'un des jeunes écrivains maghrébins francophones prometteurs et son roman "était retenu dans la sélection des vingt premiers romans par les académiciens du Goncourt"². Après le décès de Rachid Mimouni, un Prix portant son nom a été créé à sa mémoire. Une allocution intitulée "Les mots d'un arrêt de mort" a été prononcée "Le 25 Mars 1995 au salon des livres du Sud à Villeneuve-sur-Lot, à l'occasion du

1 *Ibid.*, p. 35.

2 Jean Déjeux, *Maghreb, littératures de langue française*, Paris, Ed. Arcantère, 1993, p. 254.

Prix Rachid Mimouni qui venait d'être créé à sa mémoire"¹. De plus, cet auteur et la réception de son oeuvre ont suscité l'intérêt de plusieurs chercheurs². Nous tenons cependant à souligner que Chafika Chair, en analysant *Le Fleuve détourné*, finit par le classer dans le genre autobiographique sans démontrer la validité de cette assertion. Il s'avère d'après son analyse que ce classement générique est lié à la quête de l'identité et des origines telle qu'elle est inscrite dans ce roman. Or, la quête identitaire ne peut pas, à elle seule, conclure au caractère autobiographique du *Fleuve détourné*. De plus, ce roman est loin de répondre aux paramètres de l'autobiographie puisqu'aucun indice textuel n'inscrit l'identité entre le narrateur, le personnage et l'auteur, encore moins un pacte autobiographique dans le texte. Il contient, comme toute oeuvre romanesque, des éléments biographiques liés à l'Histoire de l'Algérie, mais l'inscription de ce temps historique³ ne permet nullement de conclure à un temps autobiographique.

Un article de Yamile Ghebalou⁴, malgré son intérêt, instaure une confusion terminologique qui a des conséquences sur le plan

1 André Brincourt, *Langue française, terre d'accueil*, Paris, Ed. du Rocher, 1997, pp. 32-33.

2 Nous citons quelques travaux dans l'ordre chronologique de leur parution : Chafika Chair, *La construction des personnages dans les romans "La Rage aux tripes" de Mustapha Tlili et "Le Fleuve détourné" de Rachid Mimouni*, Thèse de troisième cycle, Paris III, 1987 ; Elisa Girardini, *Mimouni le subtil, une lecture de quelques pages de "L'Honneur de la tribu"*, Padova alfasessanta, 1990 ; Hafid Gafaïti, "Rachid Mimouni entre la critique algérienne et la critique française" in *Itinéraires et contacts de culture. Poétiques croisées du Maghreb*, vol. 14, 2ème. semestre, Paris, L'Harmattan, 1991 ; Aziza Lounis, "Du village de Tasga au village de Zitouna, ou la quête de la mémoire", in *Itinéraires et contacts de culture. Littérature et oralité au Maghreb. Hommage à Mouloud Mammeri*, vol. 15/16, 1er. & 2ème. trimestres, Paris, L'Harmattan, 1993 ; Sarra Gaillard-Cherif, *Le Retour du récit dans les années 1980. Oralité, jeu intertextuel et expression de l'identité chez Tahar Ben Jelloun, Rachid Mimouni, Fawzi Mellah, Venus Houry-Ghata et Albert Cossery*, Thèse de doctorat, Paris XIII, 1993 ; Naget Khadda et al., *"L'Honneur de la tribu" de Rachid Mimouni. Lectures algériennes*, Paris, L'Harmattan (collection Etudes littéraires maghrébines n°4), 1995.

3 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 et une discussion critique du chronotope chez Bakhtine faite par Henri Mitterand, "Chronotopies romanesques", in *Poétique* n°82, 1991.

méthodologique et analytique. En effet, l'auteur fait une confusion entre incipit et exergue puisqu'elle considère l'énoncé inaugural (qui est déjà dans la sphère textuelle) comme un "troisième exergue" ; le premier étant celui de Paul Valéry, le second celui de Pierre Emmanuel. Or, ces deux "exergues" appartiennent effectivement à l'espace paratextuel¹ et se conforment à cette appellation. En revanche, le discours du narrateur qui amorce le roman fait partie du territoire textuel et son analyse prend une orientation différente de celle de l'exergue bien que leur relation soit étroite. En tant qu'énoncé appartenant à l'incipit, (et donc au texte) le discours du narrateur ne peut en aucun cas être un "troisième exergue" ni semblable, ni "différent des deux premiers"¹. Il est un énoncé faisant partie de l'incipit et en constitue pas le seul élément de cet incipit qui permet d'introduire "de manière directe au récit". Il participe à la fonction informative du texte au même titre que le reste de l'incipit. Rien ne permet de le considérer comme un exergue sous prétexte qu'il est détaché du reste du texte. Pour Yamile Ghebalou, le récit commence quand l'énonciateur prend en charge l'énoncé par l'évocation de Dieu (p. 20). Or, qu'entend Yamilé Ghebalou par récit? S'il s'agit de l'acception que lui donne Benveniste, nous pouvons dire d'emblée qu'il s'agit plutôt d'un discours et non pas d'un récit puisque les marques du discours y sont claires (déictiques, temps présent, subjectivité). S'il s'agit du récit au sens de Genette, nous pouvons rétorquer que le récit commence avec la réplique inaugurale qui plonge le lecteur de manière immédiate dans l'univers diégétique.

4 "Mythes, images et imagerie de l'écriture" in *"L'honneur de la tribu" de Rachid Mimouni. Lectures algériennes, op. cit.*

1 Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Ed. Seuil, 1987, pp. 134-149. Soulignons par ailleurs, après Genette, que le mot "exergue" utilisé pour "épigraphe" est "un métonyme aujourd'hui fréquent (...) qui confond la chose et sa place", (p. 134.). De plus, il est "en *bord* de l'oeuvre" et non dans l'oeuvre.

Dans sa thèse de doctorat Sarra Gaillard analyse le "retour du récit" dans quelques textes francophones et Mimouni figure dans son corpus. L'auteur de cette thèse ne considère pas ce "retour du récit" comme un retour à la linéarité balzacienne, mais plutôt comme une réconciliation avec le "récit ancestral" puisé dans les traditions orales et écrites. Elle analyse les textes dans leur rapport avec des modèles endogènes. Seul Albert Cossery, selon elle, s'inspire d'un modèle exogène : le roman policier. Le point de vue insistant sur des modèles endogènes nous paraît en décalage avec la réalité scripturale des romans de Mimouni qui s'inspirent aussi et surtout de modèles exogènes. D'où l'intérêt de choisir un auteur comme Le Clézio qui, par la diversité de ses techniques romanesques, nous permettra de montrer le rapport étroit qui lie les techniques romanesques de Mimouni à la praxis scripturale du roman occidental. En effet, "la caractéristique la plus frappante de [Le Clézio], c'est qu'il est scandaleusement inclassable. C'est comme s'il se plaisait sauvagement à annuler lui-même tous les apparentements qu'on aimerait lui trouver"².

L'oeuvre de Le Clézio constitue, par son inclassabilité même, un marquage dans la praxis scripturaire française actuelle. C'est un marquage culturel dans les lettres françaises car l'enjeu textuel qui s'y inscrit est un enjeu esthétique, et par conséquent, idéologique. Il s'ensuit que l'inclassabilité de l'écriture est un des marquages de Le Clézio. De plus, cet auteur instaure dans son oeuvre une voix du *pathos* à travers la description des marginaux ; d'où les références esthético-idéologiques de la petitesse, la pauvreté et la simplicité qui traversent son oeuvre. C'est ce qu'on pourrait

1 "Mythes, images et imagerie de l'écriture", *op. cit.*, p. 18.

2 Gerda Zeltner, "Jean-Marie Gustave Le Clézio : le roman antiformaliste" in *Le Roman contemporain français*, Paris, Nathan, 1971, p. 215.

appeler une idéologie écologique de la conscience qui fonde le système de valeur de l'oeuvre de Le Clézio. Une typologie de ce discours écologique nous conduira à un discours anticolonialiste, anticonformiste et antimarginal. Ces discours accordent une valeur éthique à la position de l'art en général et à l'oeuvre de Le Clézio en particulier. Son engagement littéraire lui permet de briser toute "zone frontière entre le monde objectif et le monde subjectif" et de récuser "les démarcations entre fiction et réalité, objectivité et subjectivité, individu et collectivité dans la constitution de ses textes"¹. La présence massive de la réalité dans la fiction est une caractéristique qui rapproche Le Clézio de Mimouni (et de la littérature maghrébine en général) puisque chez ce dernier l'Histoire est l'élément fondamental qui rattache cette fiction à la réalité². Soulignons cependant que Le Clézio et Mimouni ont des préoccupations thématiques différentes puisque là où le premier inscrit l'ailleurs dans son oeuvre, l'autre revisite le site historique de l'Algérie. Néanmoins ce qui nous occupe dans le présent travail n'est pas le rapprochement thématique de ces deux auteurs, mais l'ensemble des techniques romanesques qu'ils partagent malgré leur appartenance à des espaces culturels différents. Nous verrons que ce rapprochement peut s'interpréter en terme d'hégémonie. Le Clézio présente également l'intérêt d'être, comme c'est le cas pour Mimouni, consacré par l'institution littéraire. En effet, "à vingt-trois ans, avec un premier roman, *Le Procès-verbal* (1963), Le Clézio faillit remporter le prix Goncourt et obtint le prix des jeunes, le Théophraste Renaudot"¹.

Outre cette consécration institutionnelle, Le Clézio a suscité, plus que Mimouni d'ailleurs, l'intérêt de plusieurs chercheurs aussi bien en France

1 Germaine Brée, *Le Monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio*, Amsterdam-Atlanta, Ed. Rodopi, 1990, pp. 11-12.

2 Cette "sommation par l'histoire" a été longuement analysée par Charles Bonn dans *Le Roman algérien de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985.

qu'ailleurs². Cet intérêt accordé par la critique à l'oeuvre de Le Clézio montre la place importante qu'occupe celui-ci dans l'espace littéraire français. Ce qui nous retiendra chez cet écrivain, c'est l'ensemble des techniques scripturales qu'il investit dans son oeuvre. Celle-ci nous servira de référence pour montrer le lien qui se tisse entre l'écriture romanesque de Mimouni et le roman occidental. Cette comparaison se fera du point de vue scriptural car les critères formels sont déterminants dans la conception qu'on se fait du genre romanesque. L'oeuvre de Le Clézio constitue un corpus varié où se retrouvent plusieurs styles d'écriture. Cette diversité est représentative de l'écriture romanesque occidentale puisqu'elle est faite d'un mélange entre le roman "traditionnel" et le roman "moderne". Le choix d'un nouveau romancier comme Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet ou Claude Ollier nous aurait canalisé dans un mode d'écriture plus restreint vu l'orientation esthétique anti-traditionnelle de ces auteurs. Il en irait de même si notre choix s'était porté sur des romanciers dont l'écriture canonique ne pourrait faire apparaître qu'une analyse partielle. Comment donc allons-nous procéder pour analyser l'oeuvre romanesque de Mimouni et celle de Le Clézio?

1 *Le Monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio*, op. cit., p. 10.

2 Marianne Kesting, *Auf der Suche nach der Realität*, München, Piper (Schriften zur modernen Literatur), 1972 ; Jennifer Waelti-Walters, *Icar ou l'Evasion impossible. Etudes psycho-mythiques de l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio*, Sherbrooke-Canada, Naaman, 1981 ; Ruth Holzberg, *L'Oeil du serpent : dialectique du silence dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio*, Sherbrooke-Canada, Naaman, 1981 ; Adolf Blünel, *J.M.G. Le Clézios Ideenwelt in seinen Romanen und ihre künstlerische Verwicklung*, Salzburg, Institut für Romanistik der Universität, 1982 ; Teresa Di Scanno, *La Vision du monde de Le Clézio : cinq études sur l'oeuvre*, Napoli-Paris, Liguori-Nizet, 1983 ; Bruno Tritsmans, *Livres de Pierre : Ségalen-Caillois-Le Clézio*- Gracq, Tübingen, G. Narr, 1992 ; Claude Cavallero, *J.M.G. Le Clézio ou les marges du roman*, Thèse de doctorat, Université de Rennes, 1992 ; Michelle Labbe-Evanno, *J.M.G. Le Clézio-Le roman en question*, Thèse de doctorat, Paris III, 1993 ; Jean-Xavier Ridon, *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio : l'exil des mots*, Paris, Ed. Kimé, 1995 ; Minan Dalah, *Formes et fonctions de la description dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio*, Thèse de doctorat, Paris III, 1996

3 - La méthode

Notre méthode ne se cantonne pas dans une démarche théorique forte de ses acquis bien qu'elle soit d'obédience poétique¹. La notion même de "lieu stratégique" implique l'analyse d'un ensemble d'éléments, notamment formels, qui donnent à l'incipit et à la clausule une dimension stratégique et privilégiée. D'où la méthode suivie dans ce travail qui consiste à montrer les aspects pertinents dans la production et la réception des textes étudiés. La démarche suivie tente également de dégager, quand cela paraît nécessaire, la dimension sémantique et idéologique du texte sachant que l'esthétique est toujours lié à l'idéologique. De plus, analyser l'incipit et la clausule comme lieux stratégiques revient à les considérer d'emblée comme catégories formelles qui appellent à une démarche analytique accordant la primauté aux mécanismes structurels sous-jacents à la composition de l'oeuvre. Le présent travail se situe donc au carrefour de plusieurs approches critiques car l'analyse des incipit et des clausules impose cette démarche : ces deux lieux constituent en effet des zones où des enjeux esthétiques et sémantiques se jouent ; c'est là où se jouent la codification, la surdétermination, le métalangage, la réception, la programmation et les problématiques de lisibilité du texte. Tous ces phénomènes ne peuvent être étudiés de manière adéquate si on se cantonne dans la démarche d'une telle ou telle école critique. La diversité des outillages est, au contraire, d'un grand intérêt.

La narratologie nous permettra ainsi d'étudier la structure narrative des incipit et clausules telle qu'elle est tracée dans les romans. Autrement

¹ Le mot poétique est pris ici dans le sens d'une théorie concernant les propriétés du discours littéraire. Cependant, nous n'occultons pas l'interprétation au profit d'une pure description formelle car "l'interprétation précède et suit à la fois la poétique" comme le souligne Tzvetan Todorov, "Poétique" in *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, Seuil, 1973, p.23.

dit, nous essayerons de répondre à un ensemble de questions telles : Comment l'histoire est-elle générée à partir de sa première unité narrative? Comment le texte délègue-t-il la parole à un narrateur pour transmettre à un ou plusieurs narrataires? Quels sont les topoi de l'ouverture? Qu'en est-il de l'ancrage spatio-temporel du texte?

La pragmatique nous permettra d'analyser les mécanismes de légitimation du texte par l'instauration d'un acte d'énonciation qui dévoile les enjeux de la communication littéraire. La pragmatique sera conjuguée ici à la théorie de la réception qui nous permettra d'analyser la place occupée par le lecteur dès le commencement des textes étudiés.

La sémiotique permettra l'analyse du déploiement des signes incipiels et clausulaires dans le texte : signes métalinguistiques, typographiques, voire topographiques. De plus, l'articulation entre incipit et clause nous permettra de suivre le cadrage du parcours narratif des sujets discursifs et leurs états transformationnels.

La sociocritique (C. Duchet, H. Mitterand, M. Angenot) ou sociopoétique (A. Viala) servira d'outil pour décrypter le rituel investi dans les romans pour permettre le passage du hors-texte au texte. Ce passage permet au lecteur de glisser d'un univers réel à un autre fictif tout en admettant le jeu de la fiction. La sociocritique rendra possible l'analyse des protocoles d'entrée et de sortie du texte. Ces protocoles favorisent la mise en place d'un pont aux seuils des textes étudiés.

Ce sont là quelques approches servant de garde-fou à notre étude constituée de sept chapitres. Pourquoi des chapitres? C'est parce que la

division de notre travail en parties aurait impliqué une analyse séparant les incipit des clauses. Par conséquent, procéder par chapitres évite le risque de superposer deux thèses au lieu d'en développer une seule plus cohérente. La répartition en chapitres nous a donc paru plus adéquate pour marquer la continuité dans l'analyse des deux frontières externes (incipit et clause) des romans et de leur relation réciproque.

Dans le premier chapitre, nous avons circonscrit le champ conceptuel sur l'incipit et la clause pour mettre en relief les notions utilisées au cours de notre travail. Cette mise au point évite toute ambiguïté quant au sens accordé aux outillages servant de garde-fou à notre investigation.

Le second chapitre s'articule autour de la "rhétorique de l'ouverture". Comment s'opère l'articulation entre le titre et l'incipit chez les deux auteurs? Quelle fonction cette articulation remplit-elle? Quels sont les mécanismes de réflexivité utilisés dans les romans et sur quel mode? Quels sont les topoi de l'ouverture romanesque?

Le troisième chapitre est consacré à l'inscription du destinataire dans les incipit des romans : quel destinataire? Narrataire ou lecteur? Comment s'opère leur inscription et quelle est la fonction de cette inscription?

Le quatrième chapitre concerne les fonctions de l'incipit. Il s'agit de quatre fonctions : codifiante, séductive, informative et dramatique. Comment le texte s'institue-t-il, comment exhibe-t-il ses codes (génériques, stylistiques...)? Quelles stratégies de séduction produit-il pour capter son lecteur? Comment dissémine-t-il des informations et pourquoi? Comment s'opère la mise en marche de l'histoire narrée?

Dans le cinquième chapitre, il s'agit d'une analyse de l'articulation entre le début et la fin des romans. Nous ne pouvons négliger le sens qui circule dans le réseau romanesque car "étudier un début de roman, c'est encore rechercher comment, dès le départ, le sens du roman se constitue"¹. Nous avons ainsi deux modes de déploiement sémantique : la programmation et la transformation. Nous nous interrogeons sur le fonctionnement et la fonctionnalité de ces deux modes de mise en place du sens dans le début et la fin des romans. Ces stratégies programmatiques et transformationnelles du sens ont des conséquences sur la cohérence et la cohésion du texte dans sa globalité. D'où la nécessité de s'interroger sur les formes de reprises (anaphores, cataphores, co-références) qui garantissent ou brouillent la cohésion du texte dans ses frontières externes. A côté des formes de reprises, qui sont essentiellement textuelles, nous avons des reprises d'ordre intertextuel qui garantissent aux romans leur inscription dans un corpus littéraire préexistant. Pourquoi donc la parole romanesque émerge-t-elle à partir d'un "archétype"? Quel est cet archétype? Pourquoi les romans étudiés commencent et finissent par la convocation d'intertextes de formes diverses? Cette circulation d'intertextes qui ouvrent et ferment les textes nous conduit à l'étude de la circularité qui donne au texte une forme de boucle et garantit la cohérence compositionnelle des oeuvres : quelle est la forme de cette circularité et pourquoi est-elle investie dans les textes?

Dans le sixième chapitre, nous examinons quelques problématiques de la fin selon leur pertinence dans notre corpus. La fin est-elle programmée? Si

1 Bernard Alluin, "Débuts de romans" in *BREF* n°24, Décembre 1980, p. 58.

oui, comment et pourquoi s'effectue cette programmation? Quels types de clauses avons-nous dans les romans de Mimouni et Le Clézio?

Enfin, dans le septième chapitre, nous posons le problème du rapport entre clause et lisibilité à travers l'analyse de la finalité clausulaire, l'inachèvement et la surdétermination. Y a-t-il ou non finalité? Dans les deux cas, comment et pourquoi? Quelle est la valeur fonctionnelle de l'inachèvement? Comment et pourquoi s'effectue la surdétermination de la clause?

Telles sont quelques interrogations qui traversent le présent travail afin de montrer si les romans de Mimouni reprennent les techniques romanesques occidentales, tout en mettant en texte un imaginaire et une histoire maghrébins.

Chapitre premier : LE CHAMP CONCEPTUEL.

1 - Points de vue

2 - Le cadre

3 - Délimitation et définition de l'incipit

4 - Fonctions de l'incipit

5 - Clôture, clause et clausularité

6 - Les signaux de la fin

Commencement, début, ouverture, phrase-seuil, entrée en matière, incipit, introït, fin, clôture, clausule, phrase de désinence, désinit, explicit, excipit, péroraison. Autant de termes pour désigner l'entrée et la sortie d'une oeuvre artistique (notre intérêt sera porté sur l'oeuvre verbale romanesque). Ces deux seuils ont été codifiés différemment selon les périodes littéraires¹. Cependant, force est de constater, à la suite de Bakhtine, qu'en littérature, "Le chronotope du seuil est toujours métaphorique et symbolique, parfois sous une forme explicite, mais plus souvent implicite"². Ce chronotope du seuil est également défini par Bakhtine comme "chronotope de la crise" puisqu'il suscite des interrogations concernant l'idée même du commencement et de la fin : comment commencer? Comment finir? La question de Roland Barthes, qui a donné le titre de l'un de ses articles, était plutôt : "Par où commencer"?³

1 - POINTS DE VUE

La question de Roland Barthes a été précédée par deux travaux (essentiellement consacrés à la fin) de chercheurs anglo-saxons : Frank Kermode⁴ et Barbara Herrnstein-Smith⁵. Le premier auteur adopte dans son analyse une démarche théorique et philosophique. Selon lui, la construction du sens dans le texte provient d'une crise analogue à celle de l'homme quand il ordonne sa relation à l'existence. L'autre auteur a posé quelques principes critiques qui s'inspirent en partie de Kermode pour analyser les frontières du texte poétique.

1 Cf. Armine Kotin-Mortimer, *La Clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985.

2 *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 389.

3 In *Poétique* n°1, 1970, pp. 3-9.

4 *The Sense of an Ending*, New-York, Oxford University Press, 1967.

5 *Poetic Closure : A study of how poems end*, Chicago, University of Chicago Press, 1968.

Paul Valéry a déjà proposé "de réunir en anthologie un aussi grand nombre que possible de débuts de romans, de l'insanité desquels il attendait beaucoup"¹. Louis Aragon a abordé cette question de commencement romanesque sous un regard d'écrivain dans son livre *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les Incipit*². Il s'agit d'un ensemble de réflexions sur les débuts des romans de l'auteur lui-même. Il considère la première phrase comme étant le fil conducteur de tout le roman ; c'est elle qui en règle le fonctionnement. En revanche, il n'accorde qu'une importance minimale à la fin qu'il appelle *desinit* ou "phrase de désinence" (p. 70 et 145.) car, "la prééminence de l'incipit dans l'essai de 1969 valorise un état d'inachèvement à l'encontre d'un certain idéal esthétique et moral dans la mesure où la perfection d'une oeuvre renvoie étymologiquement à la notion d'achèvement"³. Raymond Jean a fait un compte-rendu de ce livre dans son article "Ouvertures, phrases-seuils"⁴. Il considère l'incipit comme un moment de passage du silence à la parole : "l'importance de la phrase-seuil, écrit-il, vient d'abord tout simplement de ce qu'elle réalise dans un livre le passage du silence à la parole"⁵. Cependant, il ne précise pas ce qu'il entend par "passage du silence à la parole". S'agit-il d'un silence qui préexiste à l'acte d'écriture?

Si la réponse est négative, alors on peut se demander si on ne peut considérer comme parole (littéraire, en l'occurrence) que ce qui est mis en texte ou en livre, selon l'expression même de l'auteur. Par conséquent, qu'en

1 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1969.

2 Genève, Skira, 1969.

3 Nathalie Limat-Letellier, "Le "Mystère de finir" dans les derniers romans d'Aragon", *Europe* 717-718, Janvier-Février 1989, p. 95. Voir également la nuance faite à l'importance de l'incipit chez Aragon par Edouard Béguin, "Les incipit ou les mots de la fin", *ibid.*, pp. 80-89.

4 Cet article a été publié pour la première fois dans la revue *Critique* n° 288, Mai 1971. Il a été ensuite reproduit sous le même titre par le même auteur dans son ouvrage *Pratique de la littérature*, Paris, Seuil, 1978, pp. 13-23. Nous utilisons cette dernière référence.

5 *Ibid.*, p.13.

est-il de la parole émergeant du manuscrit et des scénarios comme étape génétique importante dans le processus de création? Est-elle considérée comme silence? Il nous semble plus utile de parler d'un passage de la création (ou genèse) au livre car la phrase-seuil du livre émerge non pas du néant mais d'un processus de "germination" qui est à l'origine de la parole mise en texte. Il est en effet inconcevable de considérer comme silence toutes ces "opérations qui précèdent la première page : projets, plans, scénarios, notations préalables"¹.

Cependant, ce sont les critiques littéraires qui ont analysé les débuts romanesques de manière systématique bien que parfois leur choix fût limité à des textes essentiellement réalistes/naturalistes. Cette critique a longtemps été d'obédience sociocritique, ou si l'on veut sociopoétique. Claude Duchet analyse l'incipit romanesque dans cette perspective. Il le considère comme un seuil entre le hors-texte (le monde réel) et le texte (le monde fictif)². Le passage de l'un à l'autre est assuré par des procédés relevant de la vraisemblance. Il s'ensuit que l'information inaugurale devient envisageable par rapport aux éléments paratextuels et textuels qui garantissent le lien entre le texte et le réel "en faisant référence à un hors-texte et en masquant le caractère fictif [du] geste initial"³ des textes à tendance réaliste/naturaliste. Jacques Dubois en conclut que "le texte réaliste ou naturaliste ne déjoue les contraintes de la fiction romanesque que pour les réintroduire subrepticement. Il sait aussi que le détour consenti répond à une double visée, produire les garants du rapport au réel et mettre en place un

1 Bernhild Boie et Daniel Ferrer, "Les commencements du commencement", in *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*, Collection Textes et Manuscrits publiée par Louis Hay, Paris, Ed. CNRS, 1993, p. 17.

2 "Pour une sociocritique ou variation sur un incipit" in *Littérature* n°1, 1971, pp. 5-14 et "Idéologie de la mise en texte", in *La Pensée* n°215, 1980, pp. 95-108.

3 Jacques Dubois, "Surcodage et Protocole de lecture dans le roman naturaliste" in *Poétique* n°16, 1973, p. 491.

modèle de lecture"¹. Graham Falconer s'intéresse également à cette fonction protocolaire des incipit romanesques en analysant les stratégies d'ouverture chez Balzac et Richardson² comme étant des programmes adressés à l'intention du lecteur.

Une autre tendance dans l'analyse des débuts et des fins s'inscrit dans le champ de la sémiotique textuelle. Philippe Hamon³ s'est penché, dans cette perspective, sur l'aspect métalinguistique de l'incipit et des clausules. En effet, il considère le début et la fin d'un texte littéraire comme des lieux dans lesquels se concentre un discours réflexif qui exhibe les codes de l'oeuvre littéraire. Dans son article "Clausules", il fait une typologie des formes de la fin après avoir inventorié les différents concepts qui couvrent la portion finale d'un texte. Il en a parlé en terme tripartite : fin/finition/finalité. Une dizaine d'années plus tard, Armine Kotin-Mortimer reprend la problématique, mais de manière moins systématique puisque son ouvrage, issu d'un séminaire, se veut une lecture de "plaisir" cherchant à dégager les formes de clôtures narratives françaises allant du XVIII^e jusqu'au XX^e siècle⁴. Bien que s'inspirant de la sémiotique, Léo Huib Hoek analyse l'incipit en tant qu'amorce romanesque régie par des instances sémiotiques d'ordre syntaxique, sémantique, sigmatique et pragmatique⁵. La première

1 *Ibid.*, p. 498. Voir aussi "Une écriture à saturation. Les présupposés idéologiques dans l'incipit du Nabab" in *Etudes littéraires*, vol. 4, n°3, P.U. laval, déc.1971, pp. 297-310.

2 "L'entrée en matière chez Balzac : prolégomènes à une étude sociocritique" dans *La Lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Stevens & Hakkert, 1975, pp. 129-150 et "L'ouverture romanesque comme programme : les lettres I et X de *Paméla*" dans *SATOR, Vers un thesaurus informatisé : topiques des ouvertures narratives avant 1800*, Acte du quatrième colloque international de SATOR tenu à Montpellier du 25 au 27 Octobre 1990, Ed. du Centre d'Etudes du dix-huitième siècle de Montpellier, 1991, pp. 331-340.

3 "Clausules" in *Poétique* n° 24, 1975, pp. 495-526 et "Texte littéraire et métalangage", in *Poétique* n°31, 1977, pp. 261-284. Dans un travail récent sur l'ironie, Hamon considère l'incipit comme faisant partie du péritexte qu'il distingue du corps du texte, voir *L'Ironie littéraire*, Paris, Hachette Livre, 1996, pp. 79-84.

4 *La Clôture narrative*, *op. cit.*

5 "Instances sémiotiques de l'amorce romanesque", in *Rapport* n°2, 1986, pp. 1-21.

instance concerne le rapport de l'énoncé inaugural avec des références antérieures et hypothétiques dans le sens où leur présence est présupposée sans être mise en texte dans le début d'un roman. La seconde instance est liée aux sujets auxquels renvoient les signes du discours inaugural. La troisième instance, dite sigmatique, régit les "relations entre l'amorce et la réalité extratextuelle. Tantôt le texte s'offre comme une fiction, tantôt comme une réalité"¹. Enfin, l'instance pragmatique concerne le type de discours utilisé dans l'incipit et son rapport avec ses utilisateurs. L'auteur élargit son approche de l'incipit à un large corpus allant du Moyen-âge jusqu'au XX^e siècle. Charles Grivel théorise le commencement et la fin des romans dans son ouvrage *Production de l'intérêt romanesque*². Il se situe au carrefour de plusieurs approches mais la sémiotique et la narratologie restent largement dominantes dans sa méthode puisqu'il s'intéresse à l'analyse du roman comme signe et décrit les procédés esthétiques et narratifs qui produisent l'intérêt du texte et l'effet de séduction qui en résulte. Soulignons cependant que l'étude la plus exhaustive sur la clôture romanesque jusqu'à présent est celle de Guy Larroux³ tirée de sa thèse de troisième cycle, soutenue en 1987, sous la direction de Henri Mitterrand. L'auteur vise à établir des propositions théoriques fondées sur un découpage des séquences narratives finales en adoptant une démarche sémiotique et poétique. Nous allons voir plus loin les critères de découpage proposés par Guy Larroux.

Comme nous pouvons le constater, l'approche poétique, entendue comme étude du discours littéraire, caractérise de nombreux travaux sur les débuts et les fins romanesques. La plupart des analystes s'inspirent

1 *Ibid.*, p. 11.

2 The Hague, Mouton, 1973. Pour l'analyse du début, voir "Début de l'histoire", pp. 89-98 et pour la fin, voir "La Clôture du roman", pp. 197-205.

3 *Le Mot de la fin. La Clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995.

uniquement de la démarche poétique. Les noms abondent dans ce sens. Citons en guise d'exemple Jean-Michel Adam, Frédérique Chevillot, Dorrit Cohn, Jean-Louis Cornille, Andrea Del Lungo, Lionel Follet, Jaap Lintvelt, Bernard Magné, Jean-Louis Morhange, Jean Rousset, (les études de ces auteurs sont citées dans la bibliographie critique de ce travail). De plus, trois colloques et une conférence ont été entièrement consacrés à la problématique des débuts et des fins dans une perspective d'obédience poétique¹.

Reste enfin l'approche génétique qui s'intéresse au processus de création à travers manuscrits et brouillons. Comme le souligne à juste titre Jean Levaillant, la génétique n'est pas à confondre avec "les grilles ou les codes qui appartiennent à d'autres disciplines : la génétique n'est pas la poétique appliquée aux brouillons" et l'auteur souligne un peu plus loin que la génétique textuelle englobe "une *somme* de données si nombreuses que leur analyse exige une pluralité de démarches, jusqu'au dessous du dessous, jusqu'à l'atome, sans exclure aucun type d'investigation"². Dans le même ouvrage, nous trouvons un article de Nicole Celeyrette-Pietri et Huguette Laurenti³ consacré essentiellement à l'analyse des incipit manuscrits du *Narcisse* de Paul Valéry. Les deux auteurs parlent de l'incipit comme

1 *Le Point final*. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand présentés par Alain Montandon, Publication de la Faculté des lettres et sciences humaines, Clermont-Ferrand, 1984 ; SATOR, *Vers un thesaurus informatisé : Topique des ouvertures narratives avant 1800*, op. cit. ; L'Ecole Normale Supérieure d'Ulm a organisé en Mars 1996 une conférence sur les stratégies de la fin dans les nouvelles de Boccace, Cervantès et Marguerite de Navarre. Les actes de cette conférence ont été ensuite publiés dans Les Cahiers de Littérature Générale et Comparée dirigés par Béatrice Didier, Déborah Levy-Bertherat, Gwenhaël Ponnau sous le titre *La Nouvelle : stratégie de la fin*, Paris, SEDES, 1996. Enfin, la faculté des lettres et des langues de Poitiers a organisé les 29 et 30 Mars 1996 un colloque sur l'incipit qui a paru sous le titre *L'Incipit*, Textes réunis et présentés par Liliane Louvel, Publications de La Licorne, U.F.R. de langue et littérature de l'université de Poitiers, Poitiers, 1997.

2 "Ecriture et génétique textuelle" in *Ecriture et génétique textuelle. Valéry à l'oeuvre*, Textes réunis par Jean Levaillant, Lille, P.U.L., 1982, p. 13.

3 "L'Ecriture en acte", *ibid.* ; pp. 27-86.

séquence et analysent sa formation prosodique et syntaxique pour montrer sa participation au mouvement de l'ensemble.

Cependant une approche génétique de l'incipit a pris corps dans l'ouvrage collectif publié par Louis Hay sous le titre *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture* (ouvrage cité plus haut). Soulignons que l'usage du terme incipit n'est pas distingué de l'expression "entrée en écriture" affichée dès le titre. En outre, la réalité à laquelle renvoient ces deux concepts n'a pas été rigoureusement définie et délimitée : elle est tantôt limitée à la première phrase, tantôt à la première page. Lucien Dällenbach a travaillé sur le début de *La Route des Flandres* et a remis en question l'idée même de l'incipit comme lieu stratégique¹. Il a mis en doute cette expression empruntée à Pierre-Marc de Biasi car, selon lui, elle présuppose un calcul et une préméditation qui sont absents du processus génétique de *La Route des Flandres*. Néanmoins, soulignons que si le calcul est (ou peut être) absent de la genèse d'une oeuvre, il y est présent dès lors qu'elle passe à l'état de "produit" fini et publiable : le choix fait parmi les variantes et les étapes successives des incipit manuscrits qui conduisent au texte final implique déjà l'idée d'un calcul (esthétique, narratif, idéologique...) par rapport auquel ce choix est effectué.

En Février 1997, Philippe Hamon publie un article qui s'inscrit dans l'approche génétique même s'il "n'est sous-tendu par aucun projet théorique particulier (...) ni par aucun projet méthodologique bien défini"². Cet article est intéressant par l'analyse qu'il fait de la non-coïncidence entre Zola le

1 "Dans le noir : Claude Simon et la genèse de *La Route des Flandres*", in *Genèses du roman. Incipit et entrée en écriture, op. cit.*, pp. 105-115. L'article de Pierre-Marc de Biasi s'intitule justement "Les points stratégiques du texte", in *Le Grand Atlas des Littératures*, Encyclopaedia Universalis, 1990, pp. 26-28.

2 "Echos et reflets. L'ébauche de *La Bête humaine* de Zola" in *Poétique* n° 109, 1997, pp. 3-16.

théoricien et Zola le créateur. Cependant, il pèche par son caractère catégorique et général quant à la localisation du "commencement" d'un *texte* car, selon l'auteur "il est particulièrement difficile, même après examen "génétique", de localiser et de définir avec certitude le "début", le "commencement" d'un texte"¹. Cette remarque est parfaitement applicable à la genèse d'une oeuvre puisqu'elle est régie par un processus de création dont l'origine est difficilement saisissable. Mais, dès lors que le choix est fait parmi les manuscrits et que le livre connaît le jour par un acte de publication, le lecteur se trouve devant un texte structurellement et compositionnellement délimité. Ce qui gêne dans l'article de l'auteur c'est le concept de *texte*. L'usage du terme *genèse* aurait été préférable car on peut, en effet, se demander si le "début" du processus génétique d'une oeuvre est localisable. Mais, dès lors qu'on parle de texte sans préciser le sens qu'on accorde à ce concept, on risque de tomber dans des généralités car, s'il s'agit du texte du roman entendu comme espace sémiotique structurellement délimité, on peut avancer que le "commencement" est constitué au moins par les premiers mots du livre. Ce qui est néanmoins difficile, c'est de délimiter la portion inaugurale avec des critères rigoureux. Autrement dit, le problème réside dans la question : Où finit le début d'un texte? Cette interrogation nous paraît pertinente dans le cas d'un texte publié après l'établissement de son état final. En revanche, quand on se demande où commence un texte, le problème devient plutôt pertinent dans une perspective génétique car, avant même le premier jet, il y avait la "germination".

¹ *Ibid.*, p.13.

Tout autre est la méthode qui surgit des études génétiques réunies par Claude Duchet et Isabelle Tournier dans *Genèses des fins*¹. Ce recueil d'articles concerne des domaines aussi différents que l'autobiographie, l'historiographie, le roman et la poésie. Pourtant, la méthode suivie pour étudier la genèse des fins est, contrairement aux prescriptions de Jean Levaillant, une mise en application de la poétique et de la sociocritique.

Soulignons d'emblée qu'aucun de ces auteurs n'a mis à jour des critères cohérents et rigoureux pour délimiter le territoire de l'incipit. C'est à Andrea Del Lungo que revient le mérite de cette délimitation². En effet, l'auteur a fait une analyse synthétique des travaux qui ont précédé le sien et a établi une taxinomie fonctionnelle des incipit ; et c'est là où réside l'originalité de son travail. Nous reviendrons sur ce point plus loin, mais, nous parlerons d'abord d'une notion opératoire pour la délimitation du territoire textuel : le cadre.

2 - LE CADRE

Iouri Mikhaïlovitch Lotman, en utilisant la notion de cadre³ pour délimiter l'oeuvre d'art, met en relief les frontières de toute oeuvre artistique ainsi que sa fonction modélisante. En effet, "le cadre du tableau, la rampe au théâtre, le début et la fin d'une oeuvre littéraire ou musicale, les surfaces qui

1 P.U.V., Saint-Denis, 1996. Voir aussi Raymonde Debray-Genette, "Comment faire une fin", dans *Métamorphoses du récit : autour de Flaubert*, Paris, Seuil, 1988, pp. 85-112.

2 "Pour une Poétique de l'incipit", in *Poétique* n°94, Avril 1993, pp. 131-152.

3 *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard (NRF), 1973, pp.299-309. Pour cette notion, voir aussi Boris Uspensky, "Poétique de la composition", in *Poétique* n°9, 1972, pp. 124-134. L'orthographe du nom de l'auteur varie selon les traducteurs. Tantôt on l'écrit Uspensky, tantôt Ouspenski. Nous recopions le nom tel qu'il a été transcrit par les traducteurs.

délimitent une sculpture ou un édifice architectural - ce sont différentes formes d'une loi générale de l'art : l'oeuvre d'art représente le modèle fini d'un monde infini"¹. Ainsi cette notion de cadre permet d'opérer une délimitation de l'espace textuel comme univers sémiotique fini qui puise sa matérialité fictive des possibilités existantes dans un espace virtuellement infini. Le cadre d'une oeuvre littéraire est situé dans les deux frontières externes du texte : le début et la fin. C'est donc un lieu privilégié qui permet de distinguer les frontières du texte artistique en délimitant son entrée et sa sortie. Le cadre sert donc de frontière qui sépare, selon Lotman, "le texte artistique du non-texte" et assume par là même un rôle compositionnel : "l'oeuvre d'art, par la limite qu'elle trace entre elle et ce qui n'est pas elle, modélise un monde en reproduisant l'infini dans la finitude d'un espace délimité"².

Cependant, cette fonction modélisante du cadre réduit l'oeuvre artistique à un moyen qui "re-produit" la vie quotidienne (le mot est de Lotman). Cette orientation est liée à l'idéologie marxiste dont les théoriciens ex-soviétiques ont été imprégnés³. La modélisation que garantit le cadre d'un texte peut également être liée aux rapports intertextuels qu'une oeuvre

1 *La structure du texte artistique, op. cit.*, p. ---. Pour la fonction modélisante, voir aussi Iouri Mikhaïlovitch Lotman, "La signification modélisante des concepts de "fin" et de "début" dans les textes artistiques", in *Ecole de Tartu. Travaux sur les systèmes de signes*, Textes réunis par I. M. Lotman et B. A. Ouspenski, Bruxelles, Ed. complexe, 1976, pp. 197-201. Wladimir Krysinski reprend la notion de modélisation et la définit comme suit : "*Est modélisation dans un texte ce qui renvoie, par des signes spécifiques et distincts, à la formation d'un modèle du réel transcrit textuellement comme multiplicité de perspectives*", *Carrefours de signes : essais sur le roman moderne*, La Haye-Paris-New York, Mouton, 1981, p. 4. C'est l'auteur qui souligne.

2 Guy Larroux, "Mise en cadre et clausularité" in *Poétique* n°98, Avril, 1994, p.248.

3 Nous retrouvons cette conception chez Mikhaïl Bakhtine qui, au même titre que Lotman, utilise le mot "image" en parlant du rapport entre la création verbale et le réel. Ainsi l'oeuvre est-elle à l'image du monde. Cf. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 et *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

entretient avec le corpus artistique pour s'en réclamer comme modèle et instaurer par là même sa littéarité¹.

Accorder une grande importance à la fonction modélisante du cadre, c'est négliger sa fonction proprement esthétique. En effet, le début d'un texte littéraire est un lieu privilégié pour établir des parentés intertextuelles, voire architextuelles avec d'autres oeuvres et instaurer par là même un horizon d'attente qui peut être maintenu, réorienté ou réajusté en cours de lecture. Mais pour qu'une telle opération puisse être efficace, il lui faut un espace textuel plus ou moins étendu ; d'où le problème de la délimitation de la portion inaugurale d'un texte littéraire.

3 - DELIMITATION ET DEFINITION DE L'INCIPIT

Comme nous l'avons vu, la notion de cadre permet de désigner les deux frontières d'un texte, à savoir son début et sa fin. Mais encore faut-il délimiter ces deux frontières par des critères précis. Dans un premier temps, nous essayerons d'exposer les différentes réalités que recouvre le terme incipit.

Ce terme désigne généralement la première phrase d'un texte car, à l'origine, les livres commençaient par la formule "*Incipit liber...*"². Mais au

1 Bien que Michael Riffaterre ne mette pas un rapport entre le cadre et l'intertextualité, ses travaux éclaircissent le rapport entre intertextualité et littéarité et, partant, peuvent servir d'outil d'investigation pour comprendre comment un texte peut, dès son début, modéliser un corpus littéraire infini en reproduisant ses traits de littéarité. Cf. Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1970 ; *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979 et *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1981.

2 Pierre-Marc de Biasi, "Les points stratégiques du texte", *op. cit.*, p. 28 et Bernard Valette, "Clôture" in *Dictionnaire des littératures de langue française* (sous la direction de Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey), Paris, Bordas, 1994, p. 1165.

cours de l'histoire, l'acception du mot a évolué pour désigner les premiers mots d'un texte sans les limiter nécessairement à la première phrase. Des critiques comme Claude Duchet et Raymond Jean limitent le découpage à la première phrase en se fondant sur l'étymologie du mot *incipit*. Le premier utilise le terme *incipit* et le deuxième le mot composé "phrase-seuil" pour désigner la première phrase d'une oeuvre littéraire. Graham Falconer et Jacques Dubois emploient l'expression "*entrée en matière*" et ne se préoccupent pas d'élaborer des critères de découpage.

Dans son article cité plus haut, Jacques Dubois a analysé les vingt entrées des *Rougons-Macquart* de Zola en les distinguant de l'*incipit* qui, de manière implicite, désigne la première phrase. En effet, ces entrées en matière "s'étendent, pour chacun des romans, de l'*incipit* à la fin de la première *scène* ou de la première *phase*"¹. Comment délimiter une *scène*? Comment délimiter une *phase*? Ces deux mots ne sont pas opératoires pour un découpage un tant soit peu rigoureux car leur contenu est assez vague pour délimiter concrètement (c'est-à-dire structurellement, puisqu'on est devant un texte et, partant, une réalité structurée par un matériau qu'est le langage) la première unité sémantico-structurale d'un texte littéraire. Quant à Graham Falconer, l'entrée en matière est plutôt essentiellement liée au code des actions investies dans le début d'un texte².

Christianne Moatti reprend les études de Claude Duchet, Jacques Dubois et Philippe Hamon pour analyser le début et la fin de quelques romans de Malraux, notamment *La Condition humaine*, en employant "le terme d'ouverture dans un sens large : de l'*incipit* à la fin de la première

1 Jacques Dubois, "Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste", *op. cit.*, p. 491.

2 Falconer s'inspire ici du code proairétique de Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil/Points, 1970, p. 26.

séquence, délimitée par un blanc typographique"¹. La clôture est également repérée par l'auteur comme étant une séquence. Soulignons d'emblée la parenté de cette citation avec celle de Jacques Dubois ("De l'incipit à la fin de la première..."). Moatti a substitué le terme séquence à scène et phase ; substitution qui, certes, modifie le sens, mais n'apporte pas une rigueur à la délimitation car le découpage séquentiel peut se pratiquer à n'importe quel endroit du texte. Il s'ensuit que le début et la fin perdent leur statut de "lieux stratégiques" démarqués des autres unités du texte. En somme, le découpage de Moatti ne rend pas compte de l'importance de "l'ouverture" et de "la clôture" car il est opéré sans prise en considération de la particularité que revêtent ces lieux textuels où se jouent des rapports entre différentes catégories (réalité, fiction, récit, discours) déterminantes dans la délimitation de l'incipit.

Pour cette question de délimitation, nous rejoignons le point de vue d'Andrea Del Lungo basé sur "la recherche d'un effet de clôture ou d'une fracture dans le texte, soit formelle soit thématique, isolant la première unité"². L'idée du découpage à partir d'un effet de clôture est, à l'origine, proposé par Jean-Louis Cornille³. Malgré son aspect opérationnel, cette notion d'effet de clôture reste ambiguë sous la plume de Cornille car il ne lui apporte aucune précision. Par conséquent, elle peut prêter à confusion puisqu'il n'est pas précisé s'il s'agit de clôture au sens de finition structurelle ou bien d'une clôture en tant qu'achèvement sémantique. Autrement dit, nous pouvons poser deux questions à propos de cette notion : d'une part, s'agit-il d'une rupture dans la trame narrative? Si oui, la précision "effet de clôture

1 "Ouverture et clôture d'un roman engagé", in *Typologie du roman, Romanica Wratislaviensia* XXII n° 690, Université de Wrocław, 1984, p. 113.

2 "Pour une poétique de l'incipit", *op. cit.*, pp 135-136.

3 "Blanc, semblant et vraisemblance : sur l'incipit de *L'Etranger*", in *Littérature* n°23, 1976, p. 49.

narrative" aurait été souhaitable, bien que restrictive puisque la terminaison d'un texte littéraire n'obéit pas seulement à une finition narrative, mais aussi à une finalité qui organise sa structure sémantique. D'autre part, s'agit-il seulement d'une clôture sémantique ou encore s'agit-il de clôture et narrative et sémantique?

Or, même dans le cas où l'effet de clôture renvoie à une coupure sémantique, il n'est pas aisé de délimiter l'incipit à partir de ce critère car la coupure sémantique peut faire partie du système modalisateur qui vise à créer un effet d'indécidabilité dans le début d'un texte. Par conséquent, tout l'incipit peut être construit selon un effet de coupure qui en constitue justement l'unité¹. Un exemple qui n'atteint cependant pas ces extrêmes réside dans l'incipit de *L'Honneur de la tribu*². Ce roman commence par le discours d'un personnage (on saura par la suite qu'il s'agit d'Omar El Mabrouk) suivi d'un blanc typographique après lequel le je-narrateur prend la parole pour inaugurer le récit. Dans cet acte inaugural s'inscrivent toutes les fonctions d'un véritable incipit qui est par ailleurs proclamé par le narrateur en tant que préliminaire à son histoire.

Nous avons certes dans le début de ce roman un effet de clôture, mais nous ne pouvons pas pour autant affirmer que seul le discours direct inaugural constitue cet incipit car nous négligerions la fonction de la narration préliminaire prise en charge par le je-narrateur afin d'introduire et de mettre en place un ensemble d'éléments diégétiques susceptibles d'augmenter la lisibilité du texte romanesque. Cet effet de clôture qui se produit au niveau narratif du récit est trompeur puisqu'il ne permet pas la délimitation de l'incipit. La prise de parole du personnage au début de

1 Les incipit des textes de Samuel Beckett illustrent parfaitement ce phénomène.

2 Rachid Mimouni, *op. cit.*, pp. 9-10.

L'Honneur de la tribu est sous l'autorité du je-narrateur. C'est parce que celui-ci a donné la parole au personnage que nous avons pu lire son discours au style direct. La narration était en fait, dès le début, prise en charge par le narrateur.

Ce qui est intéressant dans la délimitation de l'incipit par Andrea Del Lungo c'est le rapport qu'il établit entre l'effet de clôture et l'entrée dans la fiction comme nous allons le voir dans la définition que nous adoptons pour notre travail. De plus, cet auteur développe la notion d'effet de clôture en proposant des critères concrets permettant le découpage de la première unité d'un texte. En effet, il a dressé une liste de critères, certes "non-exhaustifs", mais rigoureux pour délimiter l'incipit :

"La présence d'indications de l'auteur, de type graphique : fin d'un chapitre, d'un paragraphe ; insertion d'un espace blanc délimitant la première unité, etc...; la présence d'effets de clôture dans la narration ("donc...", "après ce préambule, cette introduction" etc...) ; le passage d'un discours à une narration et vice versa ; le passage d'une narration à une description et vice versa ; un changement de voix ou de niveau narratif ; un changement de focalisation ; la fin d'un dialogue ou d'un monologue (ou bien le passage à un dialogue ou à un monologue) ; un changement de la temporalité du récit (ellipses, anachronies, etc...) ou de sa spatialité"¹.

La délimitation de l'incipit dans un texte n'est pas tributaire de la présence de tous ces critères en même temps. Le découpage dépend surtout de l'intensité d'un effet de clôture sémantique et formel. On peut donc, selon les cas, faire abstraction d'un de ces critères au profit d'un autre plus pertinent.

1 "Pour une poétique de l'incipit", *op. cit.*, p. 136.

Outre cette question de délimitation, la définition même de l'incipit pose un problème. En effet, Claude Duchet et Raymond Jean donnent une acception restreinte de cette notion en la limitant à la première phrase du texte. Ce découpage arbitraire implique une définition également arbitraire. En effet, la phrase-seuil, en particulier dans le roman contemporain, ne peut pas rendre compte des stratégies textuelles mises en place dans le début d'un roman. Bien que Falconer et Dubois désignent par incipit une première unité du texte, leur définition reste arbitraire puisqu'elle n'est fondée sur aucun critère. Par conséquent, nous adoptons la définition synthétique d'Andrea Del Lungo basée sur un "effet de clôture". Ainsi l'incipit peut être défini comme "un fragment textuel qui commence au seuil d'entrée dans la fiction (...) et qui se termine à la première fracture importante du texte ; un fragment textuel qui, de par sa position de passage, peut entretenir des rapports étroits, en général de type métonymique, avec les textes qui le précèdent et le texte qui le suit, l'incipit étant non seulement un lieu d'orientation, mais aussi une référence constante pour le texte suivant"¹.

4 - FONCTIONS DE L'INCIPIT

Un incipit romanesque peut avoir plusieurs fonctions ; nous les résumons, à la suite d'Andrea Del Lungo, en quatre points essentiels :

La fonction codifiante de l'incipit permet d'élaborer le code du texte et d'orienter sa réception car le lecteur "a intérêt à recevoir l'idée la plus complète possible du genre, du style du texte, des codes artistiques types

¹ *Ibid.*, p. 137.

qu'il doit dynamiser dans sa conscience pour percevoir le texte. Ces renseignements, il les puise pour l'essentiel dans le début"¹. Selon l'analyse d'Andrea Del Lungo, cette codification peut être :

- a - directe quand le texte exhibe explicitement son code, son genre, son style.
- b - indirecte quand le début fait référence à d'autres textes par des procédés intertextuels et architextuels.
- c - implicite quand l'incipit expose d'une manière latente le code du texte.

La fonction séductive se manifeste dans l'incipit à travers la production d'intérêts qui prend différentes formes. Andrea Del Lungo en inventorie quatre :

- a - l'énigme du texte trouve son origine dans les "blancs sémantiques" qui permettent au lecteur d'avoir un rôle actif puisqu'il est appelé à les combler. Ces "blancs sémantiques" impliquent un manque d'information qui augmente l'importance de l'énigme romanesque.
- b - l'imprévisibilité du récit fait naître un sentiment d'attente une "incertitude sur ce qui va arriver au niveau de l'histoire"².
- c - le pacte de lecture peut produire un effet de séduction en s'instituant et en inscrivant la figure du destinataire dès l'incipit du texte. Ainsi par un ensemble de signaux de destination, le texte instaure un contact entre l'instance productrice et l'instance réceptrice.
- d - la dramatisation immédiate peut produire un intérêt romanesque puisqu'elle entraîne, de manière directe, le lecteur dans l'action et le

1 *La structure du texte artistique, op. cit.*, p. 309.

2 "Pour une poétique de l'incipit", *op. cit.*, p. 140.

pousse ainsi à découvrir les tenants et les aboutissants de l'histoire narrée.

La fonction informative peut être subdivisée en trois fonctions :

a - une fonction thématique qui consiste dans la présentation d'un savoir d'ordre général ou particulier ; voire d'une information qui porte sur le référent (le monde).

b - une fonction métanarrative qui concerne l'organisation formelle de la narration.

c - une fonction constitutive qui porte sur l'histoire en tant que contenu narratif¹. Cette fonction se manifeste à travers la mise en relief de certaines catégories narratives tels, le personnage, le temps, l'espace, etc.

Enfin, la fonction dramatique est liée à la mise en marche de l'histoire narrée. Cette mise en marche (ou dramatisation) peut être immédiate et le lecteur se trouve d'emblée devant une histoire qui a déjà commencé sans introduction médiatrice. C'est dans ce cas qu'on parle d'incipit *in medias res*. Cette dramatisation peut être également retardée "quand le texte diffère le moment du début de l'histoire"² ; c'est ce qu'on appelle un incipit *post res*¹. Les éléments mis en texte avant le commencement de l'histoire servent d'introduction susceptible de susciter l'attente du lecteur.

Les fonctions codifiante et séductive sont dites constantes car elles sont présentes même implicitement, dans tout incipit et les fonctions

1 Gérard Genette définit l'histoire comme un contenu narratif en la distinguant, d'une part, du récit en tant que "signifiant, énoncé discours ou texte narratif lui-même" et d'autre part, de la narration "en tant qu'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place", in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 72.

2 "Pour une poétique de l'incipit", *op. cit.*, p.145.

informative et dramatique sont dites variables "étant donné qu'elles doivent répondre à la double exigence de l'incipit d'informer le lecteur et de le faire entrer dans l'histoire"².

Andrea Del Lungo a établi une typologie des incipit fondée sur ce qu'il appelle "la vitesse générale d'entrée dans l'histoire"³. Ainsi distingue-t-il quatre catégories d'incipit : l'incipit dynamique où l'entrée dans l'histoire est immédiate ; l'incipit statique où il y a une saturation informative ; l'incipit progressif dans lequel dominant les deux fonctions, dramatique et informative et enfin, l'incipit suspensif qui se présente comme une (tentative de) négation du commencement.

Soulignons, enfin, que les fonctions de l'incipit ne sont pas hiérarchiques ni exclusives. Elles peuvent coexister selon une importance inégale dans une seule et même ouverture romanesque. Elles entretiennent également un rapport avec les fins qui constituent parfois leurs corollaires. Certaines fonctions sont privilégiées selon les modalités scripturaires des incipit. Ainsi, après cette mise au point théorique de l'incipit, il reste à préciser le champ conceptuel concernant la fin romanesque.

5 - CLOTURE, CLAUSULE ET CLAUSULARITE

Les deux notions de clôture et clausules sont souvent confondues dans leur usage bien qu'une nuance de sens existe entre elles. Armine Kotin-Mortimer définit le terme de clôture en le liant consubstantiellement à

1 Léo Huib Hoek, "Instances sémiotiques de l'amorce romanesque", *op. cit.*, p. 6.

2 "Pour une poétique de l'incipit", *op. cit.*, p. 145.

3 *Ibid.*, p. 145.

l'adjectif "narrative". Ainsi, suivant sa définition, "la conception de la clôture narrative dépend souvent d'un sentiment satisfaisant que toutes les données du récit ont abouti à leur fin plus ou moins nécessaire, que les problèmes posés par la narration sont résolus, qu'aucun bout de fil narratif ne reste flottant, que les signes composant l'univers narratif sont épuisés, en somme, que ce qui a été ouvert est clos"¹. Cette conception présente l'inconvénient d'être normative et non applicable à tous les textes littéraires. En outre, l'usage que l'auteur en fait reste ouvert à une interchangeabilité terminologique assez variée et à des "expressions métaphoriques assez libres parfois"².

Frédérique Chevillot³ s'évertue à démontrer l'invalidité d'une telle conception de la clôture en prenant comme contre-exemples quelques textes de Balzac, Beckett, Robbe-Grillet, Roussel, Aragon, Calvino, Benabou et Hébert. Son analyse aboutit, contrairement aux assertions d'Amine Kotin-Mortimer, à l'impossibilité de clore ce qui a été ouvert. Les textes qu'elle a étudiés n'aboutissent jamais à leur fin d'autant plus que leur système de productivité est fondé sur l'impossibilité même de résoudre les problèmes narratifs et diégétiques posés par le récit. L'auteur a démontré que même l'ouverture et la clôture du texte réaliste balzacien, considéré souvent comme étant lisible et clos⁴, "se présentent comme des espaces-cadres donnant au narrateur l'illusion de contrôler un récit qu'il ne parvient pas à enfermer"⁵.

La notion de clôture pêche par le sème /fermeture/ qui en constitue le sens. Cette fermeture est illusoire, d'où l'ambiguïté, voire l'inefficacité de cette notion. Peut-on vraiment parler de texte clos dans la littérature

1 *La clôture narrative*, Paris, *op. cit.*, p.15.

2 *Ibid.*, p.16.

3 *La Réouverture du texte*, Stanford French and Italian Studies, ANMA Libri, 1993.

4 Voir à ce propos *S/Z*, *op. cit.* et Julia Kristeva, "Le Texte clos" in *Séméiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1978.

5 *La Réouverture du texte*, *op. cit.*, p. 139.

moderne? S'il s'agit de clôture sémantique, Frédérique Chevillot a longuement démontré qu'une réponse affirmative serait impossible. Elle a conclu à un "potentiel dynamique de réouverture" qui existe dans chaque texte et a posé une hypothèse qui justifie cette réouverture : "en faisant du mouvement de clôture une mise en scène de la mort de l'écriture, le texte aménage l'espace nécessaire à sa réouverture et conjure ainsi l'angoisse liée à sa perte. La seule clôture possible du texte, c'est sa réouverture"¹. L'auteur s'inspire en cela de la conception de la clôture telle qu'elle est développée par la sémiotique moderne. Ainsi, pour Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, "étant donné que les discours narratifs n'utilisent le plus souvent qu'une tranche du schéma narratif canonique, le fait qu'ils se trouvent ainsi arrêtés et comme clôturés à un moment donné de ce schéma suspend le déroulement normalement prévisible : dans ce cas, la clôture du discours est la condition même de son ouverture en tant que potentialité"². Cette ouverture potentielle s'oppose à l'idéologie de la clôture du sens qui considère le texte comme totalité susceptible d'être saturée. C'est dans ce cas, comme le souligne Guy Larroux, que "la clôture du texte peut renvoyer à la clôture du sens si le texte considéré se présente comme une totalité fermée, complète"³.

Ben Taleb Othman donne un sens plus précis à la clôture en la définissant comme "un espace textuel situé à la fin du récit et ayant pour fonction de préparer et de signifier l'achèvement de la narration (...). Elle est aussi définie comme un lieu, un moment de la lecture où celle-ci touche à sa fin"⁴. La clôture prend ici le sens d'un espace-temps (lieu et moment) de

1 *Ibid.*, p. 142.

2 Ce point est l'un des éléments définitionnels de l'article "Clôture" dans *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Livre, 1993, p. 38. (Pour la première édition : 1979).

3 *Le Mot de la fin*, *op. cit.*, p. 42.

4 "La clôture du récit aragonien", in *Le Point Final*, *op. cit.*, p. 131.

la narration et de la lecture. Or, cette définition est aussi problématique que celle d'Amine Kotin-Mortimer même si elle a l'avantage d'être plus précise. Elle est en effet restrictive puisqu'elle ne prend en considération que l'achèvement de la narration et la fin de la lecture. Qu'en est-il alors de l'histoire entendue comme signifié susceptible de dépasser le cadre narratif par des potentialités prospectives? L'histoire mise en texte ne s'arrête pas toujours avec l'arrêt final de la narration. Elle peut promettre d'autres histoires à venir. A cet égard, la littérature moderne foisonne de romans inachevés aussi bien au niveau diégétique que structurel¹. Pour citer Gérard-Denis Farcy, soulignons qu'en effet "il reste enfin un autre moyen de valider la clôture, c'est de ne plus la considérer comme une *structure textuelle* mais comme un concept opératoire : la circonscription participerait alors de la construction de l'objet"².

Le caractère spatial de la clôture relevé par Ben Taleb Othman va lui permettre de la distinguer de la clausule, terme défini à partir de sa fonctionnalité dans un texte donné. En effet, la clausule renvoie "aux procédés formels et aux données sémantiques (thème) par lesquels la clôture est introduite. La stratégie de la clôture est donc réalisée par divers procédés clausulaires, situés à des niveaux différents et complémentaires"³. La clausule est ainsi au service de la clôture. Autrement dit, elle est le signal qui permet la délimitation de la clôture, l'ensemble des démarcateurs qui fixent "une quantité finale". Or, ce point de vue n'est que la formulation affirmative de l'une des "principales questions" posées par Philippe Hamon quand il a essayé de donner des éléments définitionnels de la clausule. C'est

1 Citons comme exemple Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Seuil, 1945 ; Samuel Beckett, *Fin de Partie*, Paris, Ed. Minuit, 1956 ; Kateb Yacine, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1954 ; Tahar Djaout, *Les Vigiles*, Paris, Seuil, 1991. Nous verrons que ce phénomène d'inachèvement marque également des textes de Le Clézio et de Mimouni.

2 "Clôture" in *Lexique de la critique*, Paris, P.U.F., 1991, p. 31.

3 "La clôture du récit aragonien", *op. cit.*, p. 131.

ainsi qu'il se demande : "faut-il entendre par clausule un *segment* quelconque pourvu d'une certaine consistance ou étendue textuelle, et à ce moment-là, faut-il prévoir que le terme recouvrira des réalités stylistiques différentes selon qu'il s'agira d'un texte bref comme une maxime, une épigramme ou un sonnet, ou d'un texte long comme un roman-fleuve? Ou bien la clausule n'est-elle qu'un *point* stratégique, c'est à dire, une frontière, un entre-deux pouvant être matérialisé par un simple procédé typographique (un point, un blanc)?"¹ Il semble que Ben Taleb considère la clausule en tant que mode de terminaison du texte comme c'est le cas pour Barbara Herrnstein Smith².

Cependant, si l'on considère les définitions rhétoriques et stylistiques qui restituent à la notion de clausule son sens étymologique, nous remarquons que celle-ci renvoie à la fois à un lieu final et à ses modes de terminaisons. La clausule provient ainsi du latin *clausula* qui est un "diminutif dérivé de *claudere*, clore, terminer"³. Elle désigne la "dernière rhése d'un discours, d'un exposé, d'un poème en prose. La clausule faisait partie de l'arsenal oratoire des anciens. On distingue chez eux des *clausules métriques* (fondées sur des successions données de longues et de brèves), des *clausules rythmiques* (fondées sur l'accent et l'ordre de son retour) et des *clausules mixtes* (reposant à la fois sur l'accent et la "quantité" ou durée syllabique)"⁴. Le sens que Jean Mazaleyrat et Georges Molinié donnent à la clausule contient les mêmes éléments définitionnels que ceux de Henri Morier. Ainsi, la clausule est-elle un "terme de stylistique historique,

1 "Clausules", *op. cit.*, p. 503.

2 *Ibid.*, p. 504.

3 Henri Morier *Dictionnaire de Poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F., 1989, p. 199. (Pour la première édition : 1961).

4 *Ibid.*, p. 196. Dans les éditions de ce dictionnaire, qui ont précédé l'étude de Philippe Hamon sur la clausule, Henri Morier n'a pas fait état de ce terme. Cela a d'ailleurs été étonnamment déploré par Philippe Hamon dans son article "Clausules" (p. 497). Cependant dans l'édition de 1989, Morier comble ce manque par une entrée qui définit la clausule tout en donnant des exemples explicatifs (pp. 196-199).

et de la rhétorique prescriptive. Il désigne proprement la conclusion d'une période, c'est à dire les derniers groupes syntagmatiques de la phrase, considérés sous le rapport de l'équilibre relatif du nombre des syllabes et de leur soulignements accentuels, ainsi que du point de vue de l'euphonie"¹.

La clausule désigne donc la conclusion d'une période et les modes métriques qui marquent la fin d'une phrase en général. Dans la prose latine, elle est surtout étudiée comme mode de terminaison. Néanmoins, la *clausula*, qui a donné le mot français clausule, ne renvoie plus à la même réalité que lui accordait la stylistique de la prose latine. Elle désigne les signaux démarcatifs qui fonctionnent comme opérateurs de segmentation. Elle a certes gardé sa fonction modale servant à marquer la fin, mais sa définition s'est élargie au-delà de la phrase comme quantité finale pour désigner tantôt la bordure d'une séquence quelconque, tantôt la portion finale d'un texte².

C'est Philippe Hamon qui a établi une série d'oppositions pour typologiser les clausules. Parmi ces oppositions, nous avons : "clausule interne (fin de n'importe quelle séquence interne du texte) ↔ clausule externe (terminaison proprement dite du texte)"³. Il s'inspire en cela de la théorie métrique développée par Primer sur la prose latine. En effet, cet auteur fonde sa démarche sur "la conviction que la clausule terminale de phrase n'est pas la seule importante et qu'il faut étudier *aussi* les clausules intérieures"⁴. Soulignons enfin qu'un autre terme désigne la fin, bien qu'une nuance de sens le sépare de la clausule : il s'agit de la péroration. Elle est,

1 *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, P.U.F., 1989, p. 65.

2 Cf. *Le Mot de la fin*, *op. cit.*, pp. 43-45 et "Clausules", *op. cit.*, p. 509.

3 "Clausules", *op. cit.*, p. 509.

4 Jacques Aumont, *Métrique et stylistique des clausules dans la prose latine*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 25.

dans les rhétoriques classiques, le lieu où le discours de l'orateur doit être récapitulé et son énoncé accentué par des mécanismes émotifs et pathétiques¹.

La discussion des points de vue exposés ci-dessus nous conduit à définir la clausule comme un lieu stratégique qui commence à la dernière fracture sémantique et structurelle d'un texte pour signifier sa fin ; celle-ci ne coïncide pas nécessairement avec son achèvement. Les procédés par lesquels cette fracture s'effectue sont dits clausulaires. La clausule désigne ainsi le lieu final où sont investis les procédés clausulaires qui signifient l'arrêt et du texte et de sa lecture ; arrêt qui n'exclue pas l'idée du recommencement².

De cette notion de clausule Guy Larroux a essayé de développer le concept de la clausularité qui, selon lui, "s'appliquerait à l'ensemble du système démarcatif"³. La clausularité rejoint donc les procédés clausulaires évoqués ci-dessus. Une lecture clausulaire doit accorder une importance particulière aux "bordures" du texte, "à ses frontières internes, fractures, interruptions, reprises, etc."⁴. Elle doit aussi interroger les lieux où le sens se manifeste : " Le sens est-il stocké dans des lieux privilégiés ou bien est-il distribué partout également ?"⁵.

6 - LES SIGNAUX DE LA FIN

1 "Clausules", *op. cit.*, p. 497.

2 Cette définition est proche de la clausule externe dont parle Philippe Hamon, *ibid.*, p. 509.

3 *Le Mot de la fin*, *op. cit.*, p. 45.

4 *Ibid.*, p. 46.

5 *Ibid.*, p. 47.

Nous pouvons diviser les signaux de la fin en deux grandes catégories :

- Les signaux de la fin qui programment explicitement la terminaison du récit par un métalangage clair et direct comme c'est le cas dans *L'Attrape-Coeurs* de Salinger :

" C'est tout ce que je voulais vous raconter. Je pourrais probablement vous raconter ce que j'ai fait après être rentré à la maison (...) mais ça ne me dit rien. Ca ne me dit vraiment rien. Ces sornettes ne m'intéressent plus beaucoup maintenant"¹.

Cette façon par laquelle le texte déclare sa fin est dite cadence déclarative. Armine Kotin Mortimer classe dans cette première catégorie ce qu'elle appelle "la solution-par-l'art" et le "tag line". Dans le premier cas, la narration trouve son issue dans le domaine de l'art littéraire et prend ainsi la forme d'un procédé métalinguistique qui fera du texte, voire de la littérature, l'objet d'un métadiscours qui annonce la fin. Dans le second cas appelé également clôture épigrammatique, il s'agit d'une "seule phrase faisant paragraphe à la fin du texte et où se concentre toute la force clôturale"², cette force clôturale étant liée à la finalité sémantique à laquelle aboutit le texte.

- La deuxième catégorie des signaux de la fin concerne les démarcateurs aspectuels d'ordre terminatif. Guy Larroux précise qu'il "serait sans doute utile, pour ce qui est du roman, d'étendre la notion de *démarcateur* à tous les changements, à tous les glissements et à toutes les ruptures qui dénoncent l'hétérogénéité de la portion finale de texte et

¹ Paris, Ed. Robert Laffont, 1953, p. 282.

² *La clôture narrative, op. cit.*, p. 21.

l'autonomisent par là même"¹. Ces démarcateurs peuvent être de natures différentes :

a - Le changement qui affecte le temps se manifeste quand la fin du texte s'écrit à un temps autre que celui de l'ensemble du récit. Quand il y a passage du passé au présent on parle d'une "arrivée au présent" et quand le texte se termine par un futur "qui raconterait prospectivement des événements à venir, permettant d'entrevoir un nouveau commencement", on parle de "la fin-commencement"².

b - Les changements du genre de discours peuvent être également considérés comme des démarcateurs dans la mesure où ils sont "perçus comme des ruptures et comme des infractions à l'homogénéité d'un contexte"³. Ainsi, tous les contrastes stylistiques peuvent être considérés comme des démarcateurs.

c - La voix et la personne peuvent subir des changements. Ainsi une personne grammaticale peut se substituer à une autre et provoquer une rupture de l'homogénéité du récit.

d - L'épuisement, selon les termes de Greimas¹, renvoie à la saturation du programme narratif réalisé et "achevé" après un parcours préparé par le récit. Autrement dit, on parle d'épuisement quand toutes les possibilités narratives actualisées sont saturées.

Le préambule théorique esquissé ci-dessus a permis de poser la problématique des débuts et des fins romanesques qui nous occupe dans la présente étude. Il a permis aussi de mettre au point notre choix terminologique pour éviter toute équivoque susceptible de rendre ambiguë l'analyse

1 *Le mot de la fin, op. cit.*, p.33.

2 *La clôture narrative, op. cit.*, pp. 22-23. Philippe Hamon parle de "clausule ouvrante" dans son article "Clausules", *op. cit.*, p. 509.

3 *Le Mot de la fin, op. cit.*, p. 34.

des incipit et des clausules des romans étudiés. Nous avons repris dans les deux tableaux ci-dessous les critères de délimitation des incipit et des clausules pour mieux cerner ces deux zones stratégiques des romans.

1 *Maupassant : La sémiotique du texte*, Paris, Seuil, 1976, p. 262.

Chapitre II : RHETORIQUE DE L'OUVERTURE

1 - L'articulation titre/incipit

1.1 - Les titres-espaces

1.2 - les titres-personnages

2 - Les constructions métalinguistiques

2.1 - Le mode explicite

2.2 - Le mode implicite

3 - Les topoi d'ouverture

L'incipit est certes un lieu stratégique, mais il s'inscrit dans un espace textuel, en l'occurrence romanesque, qui entretient des rapports avec d'autres

lieux périphériques dont la fonction est, entre autre, de capter l'attention du lecteur. Cette fonction rejoint l'effet de séduction que tout incipit tente de produire. En effet, en matière de fiction, un texte n'est jamais solitaire. Il est toujours accompagné d'éléments qui l'entourent. Ces éléments, Genette leur a donné le nom de "paratexte"¹ qui englobe les titres, sous-titres, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant propos, épigraphes, prière d'insérer, dédicaces etc.

De ces éléments nous ne retiendrons que les titres car, d'une part, leur articulation avec l'incipit paraît pertinente dans l'étude de notre corpus ; d'autre part, le titre d'une oeuvre interpelle toujours le public parce qu'il fait partie des points stratégiques susceptibles de produire leur effet avant même d'entretenir un contact concret avec le texte en question. Il peut être décisif dans le déclenchement de la fiction avec laquelle il entretient un rapport étroit. Certains écrivains commencent leur roman par l'invention préalable d'un titre : "Si j'écris l'histoire, disait Giono, avant d'avoir trouvé le titre, elle avorte généralement. Il faut un titre, parce que le titre est cette sorte de drapeau vers lequel on se dirige ; le but qu'il faut atteindre, c'est expliquer le titre"².

Cette importance des titres dans leur rapport avec l'oeuvre romanesque de Le Clézio et Mimouni se manifeste dès l'incipit pour séduire,

1 *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 9 ; voir aussi François Rigolot, "Prolégomènes à une étude du statut de l'appareil liminaire des textes littéraires", *L'Esprit créateur*, vol. XXVII n°3, pp. 7-18.

2 Cité dans Claude Duchet, "Éléments de titrologie romanesque", *Littérature*, n°12 Déc. 1973, p. 21. Pour l'importance des titres nous citons Léo Huib Hoek, "Description d'un archonte : préliminaire à une théorie du titre à partir du Nouveau Roman" in *Nouveau Roman hier, aujourd'hui. Problèmes généraux* t.1, Paris, U.G.E., 1972 et *La Marque du titre : dispositif sémiotique d'une pratique textuelle*, La Haye, Ed. Mouton, 1981 ; Christian Moncelet, *Essai sur le titre en littérature et dans les arts*, Le Cendre, Ed. B.O.F., 1972 ; Charles Grivel, "La puissance du titre" in *Production de l'intérêt romanesque, op. cit.*, pp. 166-181 ; Serge Bokobza, *Variations sur le titre Le Rouge et le noir : contribution à la titrologie romanesque*, Genève, Droz, 1986.

intéresser et instruire le lecteur. Or, l'effet produit par l'ancrage du titre dans l'incipit est augmenté par la mise en texte de constructions métalinguistiques qui visent à exhiber les mécanismes de l'écriture, de l'énonciation et du code générique. Cette autoréflexivité est tantôt explicite tantôt implicite. Elle permet au lecteur de mieux se situer par rapport à l'univers de la fiction. L'embrayage de cet univers est fonction d'un ensemble de topoi d'ouverture qui, eux mêmes, fonctionnent parfois comme métalangage permettant la mise en place du commencement romanesque à travers des procédés réflexifs incorporés dans l'incipit.

1 - L'ARTICULATION TITRE/INCIPIT

Les titres seront analysés ici par rapport à l'incipit des textes qu'ils désignent. Le choix des romans étudiés est, par conséquent, en rapport avec ce critère d'analyse. Autrement dit, seuls les textes dont les incipit entretiennent un rapport direct ou indirect avec leurs titres seront retenus. Ce rapport est pertinent car il permet d'établir un effet d'écho entre le texte et son paratexte. Il s'ensuit que le lecteur se trouve entraîné dans l'univers de la fiction dès qu'il pose son regard sur le titre de l'oeuvre qu'il s'apprête à lire. Dans l'incipit, se poursuit ce voyage déjà promis par le titre. De seuil en seuil, le lecteur se voit impliqué dans un monde qui n'est plus réel mais possible et virtuel¹.

Ainsi avons nous classé ces titres en deux catégories : les titres-espaces qui mettent en relief l'espace de la diégèse : *Onitsha*, *Désert*,

¹ Pour la notion de "monde possible", nous renvoyons à Thomas Pavel, *L'univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

L'Honneur de la tribu ; et les titres-personnages qui désignent explicitement ou implicitement le personnage central du récit : *Tombéza*, *Etoile Errante* et *Le Chercheur d'Or*.

1.1 - Les titres-espaces

Nous pouvons dire, d'ores et déjà, que tous les titres constituant notre corpus sont thématiques même si quelques uns n'entretiennent qu'un rapport synecdochique avec le "contenu" de l'oeuvre. Ils sont thématiques car ils font référence au "contenu" de l'oeuvre qu'ils désignent¹. Ainsi en est-il de *Onitsha*² et *Désert*³ qui constituent des titres renvoyant à deux espaces réellement existants. En effet Onitsha est le nom d'une ville du Nigeria qui a connu la guerre du Biafra dans les années 1966. Il s'agit d'une guerre entre ethnies pour détenir le pouvoir. C'est précisément cette guerre qui a été à l'origine de ce roman comme le déclare Le Clézio : "La guerre du Biafra fut le facteur déclenchant (de l'écriture d'*Onitsha*)... J'ai eu le sentiment que ce pays s'appêtait à disparaître. Cela m'a fait un choc"⁴. Il s'agit donc d'un espace bien défini géographiquement, tandis que *Désert* renvoie à un type de paysage spatial caractérisé par sa nudité, son dépouillement et sa sécheresse. Cette nudité du signifié mime celle du signifiant : le titre est dépourvu de son article. Il ne s'agit pas d'un lieu défini et géographiquement situable puisqu'il peut exister dans différents continents.

1 Nous adoptons ici le point de vue de Genette : "Un lieu (tardif ou non), un objet (symbolique ou non), un leitmotiv, un personnage, même central, ne sont pas à proprement parler des thèmes, mais des éléments de l'univers diégétique des oeuvres qu'ils servent à intituler. Je qualifierai pourtant tous les titres ainsi évoqués de *thématiques*, par une synecdoque généralisante qui sera, si l'on veut, un hommage à l'importance du thème dans le *contenu* d'une oeuvre, qu'elle soit d'ordre narratif, dramatique ou discursif", *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 78.

2 J.M.G. Le Clézio, Paris, Gallimard, 1991.

3 Le Clézio, Paris, Gallimard, 1980.

4 Entretien avec Pierre Assouline, Lire, Avril 1991.

Ces deux titres, que nous qualifions, après Genette, de synecdochiques puisqu'ils ne constituent pas à proprement parler un thème du roman mais plutôt une catégorie du récit, visent à cautionner, d'emblée, le vraisemblable d'une histoire narrée. Ce sont donc des titres qui produisent un effet de réel. Il n'y a pas coupure absolue entre le monde réel et le monde fictif, mais plutôt passage de l'un à l'autre. Passage assuré par l'ancrage référentiel des titres dans une réalité préexistante.

Cependant, il n'y a pas que référence au monde réel : il s'agit aussi d'une autoréférence puisque les deux titres désignent l'espace diégétique des récits qu'ils intitulent. En effet, ils réapparaissent dès l'incipit soit implicitement, dans *Onitsha*, soit explicitement, dans *Désert*. Ainsi peut-on lire :

*"Le **Surabaya**, un navire de trois cents tonneaux, déjà vieux, de la Holland Africa Line, venait de quitter les eaux sales de l'estuaire de la Gironde et faisait route vers la côte ouest de l'Afrique"¹.*

On apprend dès l'entrée en matière qu'un navire se dirige vers l'Afrique ; et *Onitsha* se trouve justement vers la côte ouest de l'Afrique. Ainsi, à travers une synecdoque du tout pour la partie, le titre resurgit dans l'incipit : le mot "Afrique" étant employé à la place du mot "Onitsha". Cette désignation implicite du titre dans l'incipit montre le type de lecteur supposé par le texte : au risque d'une anticipation non vérifiée, nous dirons qu'il s'agit d'un lecteur de connivence qui va au-delà de l'explicite².

Le titre *Désert* est au contraire reproduit explicitement dès l'incipit. Ainsi peut-on lire :

¹ *Onitsha*, op. cit., p. 13.

² Cette question sera étudiée dans un point consacré à l'inscription du destinataire dans l'incipit. Cf. troisième chapitre de ce travail.

"Ils marchaient sans bruit dans le sable, lentement, sans regarder où ils allaient. Le vent soufflait continûment, le vent du désert, chaud le jour, froid la nuit"¹.

L'incipit de *Désert* constitue un espace textuel permettant l'expansion du titre à travers une isotopie lexicale disséminée dans l'ouverture du récit (dune, sable, voile bleu, dromadaires, chameaux, désert).

Il y a, dans le roman, une alternance entre l'histoire des hommes bleus, qui se passe dans le désert, et celle de Lalla dont le début et la fin se déroulent également dans le désert, tandis qu'une autre partie intitulée "la vie chez les esclaves" raconte l'histoire de Lalla à Marseille. Cependant, il faut préciser que le désert constitue le support spatial d'une grande partie du roman. Il ouvre le récit et le clôt. Le texte se termine, en effet, ainsi :

"Tournés vers le désert, ils faisaient leur prière sans parole"².

En tant qu'élément essentiel dans l'univers de la fiction, ce titre oriente la lecture du roman. "Présent au début et au cours du récit qu'il inaugure, il fonctionne comme embrayeur et modulateur de lecture"³.

*L'Honneur de la Tribu*⁴, nous situe aussi dans un espace : le village. Contrairement aux dédales de la ville (*Onitsha*) et à la vastitude du désert (*Désert*), nous avons ici un titre-syntagme qui présente un espace dont la structure est très limitée. Les deux mots, tribu et village, font partie du même

1 *Op. cit.*, p. 7. C'est nous qui soulignons.

2 *Ibid.*, p. 411.

3 Claude Duchet, "Eléments de titrologie romanesque", *op. cit.*, p. 52.

4 Rachid Mimouni, Paris, Livre de Poche, 1991 (réédition).

champ lexico-sémantique. C'est en partant de ce rapprochement sémantique que le titre sera analysé.

En effet, une tribu est par définition ancrée dans une tradition orale et ses membres sont organisés selon un mode de vie traditionnel et holiste. Ces préliminaires permettent d'établir un rapport entre le titre et le début du roman car le narrateur utilise un présent gnomique pour actualiser son récit qu'il ouvre à la manière d'un conteur public qu'on voit dans la *halqa** :

"Je ne peux commencer cette histoire que par l'évocation du nom du Très-Haut, l'Omniscient, le Créateur de toute créature, l'Ordonnateur de tout événement et le maître de tous les destins"¹.

Cette pratique discursive, d'une part, et l'existence du village comme support spatial dès l'ouverture du texte, d'autre part, montrent que le titre et l'incipit du roman entretiennent un rapport direct. Ainsi peut-on lire dans la première page :

*"Ainsi s'engloutira notre passé, et le souvenir des pères de nos pères. Plus personne ne saura ce qu'aura été, depuis plus d'un siècle et demi, l'existence des habitants de ce **village**"².*

On sait d'ores et déjà, que l'histoire narrée a pour support spatial "le village", lexème qui partage des sèmes communs avec le mot tribu. Cela dit, il faut souligner que ce mot est précédé du substantif "honneur" ; mais au fil de la lecture nous découvrons qu'il s'agit de la honte et non de l'honneur de la tribu

* Ce type de conteur relate des histoires en plein public. Il se trouve au milieu des gens qui l'entourent. Etymologiquement, le mot "*halqa*" dérive du substantif "*halaqa*" qui signifie 'cercle'.

1 *L'Honneur de la Tribu, op. cit.*, p.9.

2 *Ibid.*, p. 9. C'est nous qui soulignons.

car, par un effet de modernisation, certains membres du village sont devenus "civilisés" et

"préféraient user du jargon des roumis, même en s'adressant à leur femme et à leurs enfants (...) Les civilisés étaient des hommes sans honneur"¹.

Le titre fonctionne ainsi par antiphrase et, par conséquent, fait antithèse à l'oeuvre.

Les titres *Désert* et *Onitsha* trouvent leurs échos dans les incipit des textes qu'ils intitulent. Ils orientent leur lecture en se constituant comme dénominations condensées ayant leurs expansions dès le début des deux romans. En revanche, *L'Honneur de la tribu*, qu'on retrouve partiellement dans le début du roman comme nous l'avons montré plus haut, ne répond pas à l'attente du lecteur puisqu'il fait antithèse au texte qu'il intitule.

1.2 - les titres-personnages

Les titres-personnages concernent les romans qui mettent en scène leurs personnages dès le titre. Cette mise en scène peut être soit sur le mode fonctionnel (*Le Chercheur d'Or*), soit métaphorique (*Etoile Errante*) ou encore onomastique (*Tombéza*).

On peut constater, d'ores et déjà, que les deux premiers titres sont sous forme de syntagmes nominaux à valeur descriptive. En effet, il s'agit d'une dénomination qui sera suivie d'une expansion (implicite dans le

¹ *Ibid.*, pp. 174-175.

premier cas et explicite dans le second) dès le début des deux textes ; mais elle ne prendra son plein sens qu'au cours du récit.

Dans *Le Chercheur d'Or*, le titre désigne le personnage par son rôle actoriel. En effet, le motif du départ du personnage-narrateur est la recherche de l'or caché à Rodrigues ; et c'est à partir de ce motif que le récit construit sa titrologie. Cependant, l'incipit ne présente pas le code onomastique du personnage-narrateur mais plutôt un déictique fonctionnant comme substitut du nom propre car "le personnage est le référent (réel ou fictif) d'un nom propre et/ou de ses substituts. Substituts qui constituent la classe des désignateurs : déictiques (...), périphrases descriptives (...)"¹. Ainsi peut-on lire :

*"Du plus loin que je me souviene, j'ai entendu la mer"*².

Comme on peut le constater, la narration est à la première personne et le nom propre du personnage-narrateur sera donné en deux temps : d'abord, il y a comme une réticence à nommer puisque le prénom est écrit tel qu'un autre personnage-enfant l'a prononcé et non pas dans une orthographe correcte :

*"Quand le soleil est bien haut dans le ciel, Denis se met debout, il sort de l'ombre des veloutiers, et il crie :
"Alée-sis !" C'est sa façon de prononcer mon nom"*³.

Ensuite, le prénom sera délivré par Mam, la mère du personnage-narrateur :

"Elle [Mam], de temps à autre, me fait revenir sur terre, en prononçant lentement mon nom, comme elle

1 Pierre-Emmanuel Cordoba, "Pour une pragmatique du personnage", in *Le Personnage en Question*, Publications de U.T.M., 1984, p. 33.

2 Le Clézio, *Le Chercheur d'Or*, Paris, Gallimard, 1985, p. 13. C' est nous qui soulignons.

3 *Ibid.*, p. 19.

sait le faire, si lentement que je m'arrête de respirer.

"Alexis...? Alexis ?"

Elle est la seule avec Denis, à m'appeler par mon prénom"¹.

Nous savons ainsi que le chercheur d'or, c'est le personnage-narrateur (enfant) appelé Alexis. Et puisque c'est le pronom *je* qui est substitué au prénom dans l'incipit, nous pouvons établir l'équivalence suivante : *je=Alexis=Le Chercheur d'Or*. C'est un *je* cataphorique renvoyant au nom propre "Alexis" qui lui est ultérieur.

La mise en scène du rôle actoriel dans le titre confère à celui-ci deux valeurs : d'une part, une valeur fonctionnelle, parce qu'il indique la fonction du personnage central dans le récit, à savoir Alexis qui part à la recherche de l'or ; d'autre part, une valeur métaphorique, parce qu'il s'agit aussi d'une autre recherche : celle de la mer, elle-même métaphorique :

"Pas un jour sans que j'aïlle à la mer, pas une nuit sans que je m'éveille, le dos mouillé de sueur, assis dans mon lit de camp, écartant la moustiquaire et cherchant à percevoir la marée, inquiet, plein d'un désir que je ne comprends pas"².

La mer est ici métaphore de l'intériorité de l'être car "ce qu'il faut susciter c'est la mer que nous portons dans notre être : l'autre n'est qu'un point d'appui. L'important c'est d'explorer l'océan spirituel dont les vagues sont nos rêves : la mer éternelle du désir"³. Ainsi, la recherche de l'or, au sens dénotatif, n'est qu'un prétexte qui se volatilise devant la beauté :

1 *Ibid.*, p. 25.

2 *Op. cit.*, p. 13.

3 Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, Paris, P.U.F (écrivains), 1994, p. 49.

"Ouma m'apporte des fleurs odorantes (...) Elle n'a jamais été aussi belle, avec ses cheveux noirs qui encadrent son visage lisse (...) Alors je ne pense guère à l'or, je n'en ai plus l'envie"¹.

En ce qui concerne *Tombéza*, la narration est également à la première personne comme dans *Le Chercheur d'Or*. Cependant, le premier roman met en scène, dès le titre, le nom du personnage-narrateur ; nom qui est reproduit, par substitution, dans l'incipit.

Tombéza, en tant que nom, n'existe pas dans une réalité extra-textuelle. On peut dire, d'emblée, qu'il ne garantit pas, comme cela est le cas pour *Onitsha* ou *Désert*, le passage du réel au fictif. En effet, cette dénomination ne trouve pas son ancrage dans le monde réel. Elle est pure création verbale qui, par sa sonorité explosive, coïncide avec la laideur du personnage qui la porte. Tombéza est le surnom que les enfants donnaient au personnage-narrateur quand il était petit :

" Quelle chance pour les gosses de mon âge qui eurent la joie de m'affubler d'un monstrueux surnom. Tombéza! Il ne faisait pas bon le prononcer en ma présence. Bancal et rachitique, tordu comme un athlète de foire, mes griffes étaient promptes à lacérer les joues de l'imprudent qui aurait osé prononcer les syllabes fatales, mais je devais reconnaître que l'inventeur de ce sobriquet avait eu un éclair de génie pour parvenir à qualifier si parfaitement le rictus permanent qui déformait mon visage"².

¹ *Le Chercheur d'Or*, op. cit., p. 324.

² Rachid Mimouni, *Tombéza*, Paris, Robert Laffont, 1984, pp. 125-126.

Ce surnom deviendra par la suite son nom officiel et, partant, fonction-nera comme une antithèse par rapport à l'arbitraire du nom propre car , le nom propre est un blanc sémantique ou asémantème guillaumien. Il n'a pas de signification en soi. Mais par un jeu d'esthétique verbale, le nom devient surdéterminé et finit par signifier "ne serait-ce que par l'esthétisme des sons qui va jouer un rôle dans l'évaluation du nom propre"¹. Tombéza est l'anti-héros qui incarne toutes les valeurs négatives car il était collaborateur avec l'administration coloniale :

"Je ne te cache pas que la fonction de responsable du village est mal vue par le F.L.N. qui considère que c'est de la collaboration"²,

lui confia son chef. Cette négativité est mise en relief par la suspension sémantique du titre puisque l'origine du nom ne sera donnée qu'au milieu du récit comme nous l'avons cité plus haut. L'incipit met en scène le déictique *je*, substitut du surnom, mais n'exhibe pas l'identité onomastique du personnage-narrateur.

Contrairement à *Tombéza* et *Le Chercheur d'Or*, la narration est à la troisième personne dans *Etoile Errante* où l'absence du déterminant et l'usage de la majuscule dans le titre rapprochent le mot "Etoile" à la structure du nom propre. En effet, le début du roman confirme ce rapprochement et dévoile le secret du code onomastique :

"Elle avait treize ans, elle s'appelait Hélène Grève, mais son père disait : Esther"³.

et un peu plus loin, le narrateur poursuit sa présentation du personnage en la précisant davantage :

1 *Variations sur le titre Le Rouge et le noir : contribution à la titrologie romanesque, op. cit.*, p. 27.

2 *Op. cit.*, p. 131.

3 Le Clézio, *Etoile Errante*, Paris, Gallimard, 1992, p. 16.

"Esther était la plus sauvage de toutes (...) Son père aimait bien cela, il disait alors son nom en espagnol : "Estrellita, petite étoile"¹.

On découvre au cours de la lecture que le prénom Esther est utilisé pour cacher son identité juive ; cela nous permet aussi de comprendre la valeur sémantique de l'adjectif "errante" qui ne va pas sans rappeler la diaspora et "le mythe du juif errant". Le titre revêt ainsi une valeur métaphorique en désignant le personnage par l'expression "étoile errante". Il anticipe sur le texte qu'il intitule en refermant dans sa structure sémantique le nom des deux personnages principaux du roman. En effet, ce n'est pas seulement Hélène qui est désignée par la métaphore "étoile", mais aussi le personnage narrateur représenté par la jeune fille palestinienne Nejma^{*}. Ainsi peut-on lire :

"Ceci est la mémoire des jours que nous avons vécus au camp de Nour Chams, telle que j'ai décidé de l'écrire, moi, Nejma, en souvenir de Saadi Abou Talib, le Baddawi, et de notre tante Aamma Houriya. En souvenir aussi de ma mère, Fatma, que je n'ai pas connue, et de mon père, Ahmad"².

A la connotation judaïque de l'adjectif "errante", s'ajoute celle du mot "étoile" qui évoque "l'étoile de David", symbole du peuple juif dont Esther fait partie.

A travers ces deux personnages, Esther et Nejma, qui aspirent toutes les deux à la paix, on touche au thème central du roman : le mal provoqué par la guerre. Cette thématique est développée dans tout le texte du roman. Mais l'incipit ne met en relief que le personnage puisque la

1 *Ibid.*, p. 17.

* Ce mot signifie en arabe "étoile".

2 *Op. cit.*, p. 217.

narration commence par le déictique *elle*, à la fois anaphorique et cataphorique. Nous retrouvons ici le même système d'équivalence analysé dans *Le Chercheur d'Or : Etoile Errante=Elle=Esther*. Le pronom *elle* est anaphorique parce qu'il renvoie à l'expression "Etoile Errante", figurée dans le titre et il est cataphorique parce qu'il renvoie au prénom "Esther" qui lui est ultérieur. Le texte commence ainsi "

"Elle savait que l'hiver était fini quand elle entendait le bruit de l'eau"¹,

et un peu plus loin :

"Esther aimait partir avec les enfants chaque matin(...)"².

Ces deux énoncés montrent l'aspect cataphorique du morphème *elle*. Le titre est métaphorique, avons nous dit, en vertu du transfert sémantique qu'il opère sur le prénom du personnage. Ce jeu de sens participe au surcodage du titre qui signifie au-delà de son substrat sémique : aux sèmes initiaux du syntagme "étoile errante", s'ajoutent les connotations et charges sémantiques évoquées ci-dessus. Ce surcodage permet d'orienter la lecture du roman en en traçant la matrice structurale dès le titre.

Bien que les titres de Le Clézio et Mimouni fonctionnent parfois différemment et qu'ils soient tantôt référentiels, tantôt autoréférentiels, leur expansion dans l'incipit des textes permet toujours d'orienter la lecture des romans sans pour autant porter atteinte à leur polysémie. En effet, les titres font partie du territoire du texte. Ils constituent déjà un élément de la fiction et font partie intégrante des "seuils" qui participent à la rhétorique de l'ouverture. Ils sont en rapport étroit avec la création d'un horizon d'attente qui peut être comblé, corrigé ou frustré. Nous convenons avec Philippe

1 *Ibid.*, p. 16.

2 *Ibid.*, p. 17.

Hamon que "dans le titre, ou au voisinage du titre, se retrouvent fréquemment des unités que nous verrons souvent susciter un travail métalinguistique ou participer à une opération métalinguistique, tels le **nom propre** (*Madame Bovary, Anna Karenine*), le **la citation** (*Le Bruit et la fureur*) et l'**anaphore** (*Le Bal de Sceaux, Le Mauvais Moine, Le Diable et le Bon Dieu*)"¹. Cette opération métalinguistique est fonctionnelle par rapport à l'ensemble du texte, notamment dans son début, pour orienter l'horizon d'attente du lecteur.

2 - LES CONSTRUCTIONS METALINGUISTIQUES

Nous retenons de Philippe Hamon deux idées directrices qui s'avèrent commodes pour notre analyse :

- étant donné que "le poétique et le métalinguistique se neutralisent (ou se surdéterminent) toujours dans le texte littéraire écrit (...), parler de la langue c'est, pour le texte, parler de soi et inversement"².
- "Le texte littéraire (...) contient son propre système de paraphrase, son propre métalangage interne et (...) pourrait se définir, à la limite, comme *un énoncé à métalangage incorporé*"¹.

L'opération métalinguistique sera donc définie comme une réflexion du texte, en tant que système sémiotique, sur lui-même. Réflexion qui se fera par et sur la langue qui constitue la matière formelle de ce texte. L'étude de ces opérations permet de montrer le rôle qu'elles jouent dans la désambiguïté sémantique et le maintien de la lisibilité des incipit.

1 "Texte littéraire et métalangage", *op. cit.*, p. 267.

2 *Ibid.*, p. 264.

Puisqu'elles se développent, le plus souvent, dans les textes illisibles, leur analyse dans les ouvertures romanesques permet d'éclairer l'énigme que tout texte est supposé mettre en scène dès son début. Reste alors à se demander comment fonctionnent ces métalangages dans les amorces romanesques de notre corpus.

L'appareil métalinguistique se manifeste dans les incipit des romans étudiés sur deux modes : explicite et implicite. Explicite, quand le texte s'autodésigne en utilisant un langage qui exhibe son code littéraire. Implicite, quand cette autodésignation passe par le biais de la métaphore ou du mimétisme textuel (quand le texte, par exemple, imite le processus de lecture du récepteur).

2.1 - Le mode explicite

Dans *Le Livre des Fuites*, le travail métalinguistique se manifeste à travers une réflexion sur l'écriture romanesque et le langage :

"Qu'écrire sur la feuille de papier blanc, noire déjà de toutes les écritures possibles ?"

ou encore :

" Je noircis encore quelques lignes, là, pour rien, pour détruire (...) "².

Et dans les dernières lignes de l'incipit, nous pouvons lire :

*"Comment échapper au roman ?
Comment échapper au langage ?"¹.*

Le texte proclame un projet déconstructionniste qui renverse les normes préétablies par l'institution littéraire : il se veut comme une fuite

1 *Ibid.*, p. 265. C'est l'auteur qui souligne.

2 Le Clézio, *Le Livre des Fuites*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1969 (réédition), p. 12.

continue. Fuite des normes romanesques conventionnelles par voie de déconstruction : cette déconstruction trouve son écho dans la suite du récit :

"Un roman! Un roman! Je commence à haïr sérieusement ces petites histoires besogneuses, ces trucs, ces redondances"².

ou encore :

"Je veux rompre ce que j'ai créé pour créer d'autres choses, pour les rompre encore"³.

C'est l'idée de la création comme rupture d'avec ce qui lui est antérieur et la célébration de la modernité qui est mise en avant ici. Cette rupture est dotée d'un dynamisme infini. Tout se passe comme si la machinerie littéraire consistait en une suite de ruptures. Le texte s'auto-norme ainsi par le discours réflexif qu'il développe sur lui-même et crée, dès son incipit, un horizon d'attente qui sera comblé en cours du récit.

Dans *La Guerre* nous avons plutôt l'exhibition du fonctionnement énonciatif du texte. En effet, le récit parle de lui-même en évoquant ses instances narratives :

"Cela se passait donc en retrait, à la troisième personne. Il n'y avait plus de place pour le je"⁴.

L'incipit est, en effet, construit à la troisième personne : "La guerre" étant anaphorisée par le morphème "elle". Cette autoréférentialité remet en question la subjectivité de l'énonciateur en instaurant la non- personne, selon la terminologie de Benveniste, au détriment du *je* qui donne place à l'énonciateur dans l'espace de l'écriture : "personne ne parle ici ; les

1 *Ibid.*, p. 13.

2 *Ibid.*, p. 54.

3 *Ibid.*, p. 108.

4 *Le Livre des Fuites, op. cit.*, p. 9.

événements semblent se raconter eux-mêmes"¹. Cette absence de personne désignant l'énonciateur est une négation du sujet. Ainsi la mort du "moi" est-elle célébrée dès l'entrée en matière. Le titre du texte est révélateur de cette mort symbolique : la guerre n'est-elle pas la voie inéluctable de la mort ?

Le Procès-verbal fonctionne autrement. Il commence par le marqueur stéréotypé ("il était une petite fois") fonctionnant explicitement comme indicateur d'un genre conventionnellement narratif. Cette formule rituelle du conte est subvertie par l'introduction de l'adjectif "petite". Le récit commence ainsi sur le mode ironique. La référence au conte, forme narrative, est posée pour être aussitôt subvertie par le processus scriptural instauré par le texte. Cette formule est à considérer comme une variante de la citation. En effet, "on pourrait sans doute enregistrer comme variante de la citation, *l'indicateur de genre*. Il s'agit d'un renvoi, d'une citation qui, intégrée à l'énoncé, fait référence à *un groupe de textes* homogène défini conventionnellement par un code littéraire commun"². Cependant les normes de ce genre sont subverties par l'emploi d'un vocabulaire familier ("un type", "il avait l'air d'un mendiant"). En créant ses propres normes, comme cela est le cas dans *Le Livre des Fuites*, le texte définit son pacte de lecture basé sur la subversion du langage.

Il en va de même pour l'incipit de *L'Honneur de la tribu*. Nous pouvons, en effet, lire :

*"C'est donc à lui [le Très-Haut] que je demande
d'agréer mon récit"³.*

1 Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1988 (réédition), p. 241.

2 "Texte littéraire et métalangage", *op.cit.*, p. 277.

3 *Op. cit.*, p. 9.

Le texte semble instituer son code générique en se désignant comme récit. Par cette référence à un genre précis, le texte récuse la notion de roman qui figure dans la première de couverture. Cette attitude est adoptée par un très grand nombre d'auteurs maghrébins qui préfèrent le terme "récit" à celui de "roman". Cela semble, entre autre, lié au fait que le genre romanesque ne fait pas partie de la tradition littéraire arabe ; cette tradition étant essentiellement poétique. C'est donc souvent pour des raisons éditoriales qu'on classe les textes narratifs maghrébins dans le genre romanesque.

Outre ce métalangage explicite, *L'Honneur de la tribu* développe un appareil métalinguistique implicite qui renforce la valeur stratégique de l'incipit en y concentrant tout un arsenal de codes et de signaux adressés au lecteur pour orienter sa réception.

2.2 - Le mode implicite

Ce texte de Mimouni met en avant, de manière implicite, son code de communication qu'est la langue. Ainsi peut-on lire :

*"Notre **langue** est tombée en désuétude"(...) "¹.*

ou encore :

*"Laisse donc ta machine s'imprégner de mes **mots**" "².*

La dimension verbale de la littérature est ainsi exhibée. Les adjectifs possessifs "notre" et "mes" réfèrent à l'idiolecte du texte. Ils fonctionnent, en vertu de leur valeur possessive, comme métaphore de l'usage que fait l'auteur (par le biais de son narrateur) de la langue pour créer son univers fictif. Cet usage particulier constitue l'idiolecte du texte³. Ainsi le texte parle de lui-

1 *Ibid.*, p. 9. C'est nous qui soulignons.

2 *Ibid.*, p. 10. C'est nous qui soulignons.

3 Nous nous inspirons de la terminologie d'Umberto Eco développée dans *La Structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972.

même en mettant en relief sa propre matière formelle : la langue. En effet, "parler de la langue c'est, pour le texte, parler de soi, et inversement"¹.

Encore un autre indice métalinguistique implicite : c'est le renvoi au processus de lecture inscrit dans l'incipit. En effet, il y a, dès le début, une allusion au décodage du texte :

*"(...) Vous devez au préalable apprendre à déchiffrer
votre idiome"*

ou encore :

"laisse donc tourner ta machine"².

La machine est ici métaphore du travail de décodage effectué par le lecteur pour accéder à la signification de l'oeuvre qu'il lit.

Cette opération de lecture est également décrite dans *Terra Amata*³, mais avec d'autres procédés.

*"Vous avez ouvert le livre sur cette page. Vous avez
tourné deux ou trois pages (...)"⁴*

et plus loin :

*"Alors vous êtes assis tout simplement chez vous, dans
votre fauteuil"⁵.*

Ce dernier énoncé constitue un intertexte de type allusif qui renvoie au *Père Goriot* de Balzac :

*"Ainsi ferez-vous, vous qui tenez ce livre d'une main
blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux*

1 Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 264.

2 *L'Honneur de la tribu*, *op. cit.*, p. 10.

3 Le Clézio, Paris, Gallimard, 1967.

4 *Ibid.*, p. 7.

5 *Ibid.*, p. 9.

*fauteuil en vous disant : peut-être ceci va-t-il
m'amuser"¹.*

Ce dialogue avec un autre texte appartenant à une tradition romanesque réaliste a une double fonction : il situe d'abord le récit dans un code générique identifiable pour, ensuite, s'en démarquer. Le "tout simplement" confère une valeur ironique à l'énoncé dans lequel il est intégré. Cette ironie se confirme dans un autre énoncé :

"Mais toutes les positions sont bonnes pour lire"².

Ce fragment vient ébranler la certitude et la précision balzaciennes, donc réalistes, dont la narration se présente comme un ensemble d'insertions vraies et certaines. Vrai ne signifie pas ici vérifiable dans le hors-texte, mais plutôt obéissant aux lois du vraisemblable et à l'effet de réel. Ainsi le texte remet en question le réalisme (ou vérisme) dans le langage en citant ironiquement Balzac.

On peut dire, enfin, qu'il y a dans *Terra Amata* et *L'Honneur de la tribu* une "prolifération d'un métalangage implicite du texte sur lui-même qui, par le biais de la métaphore, décrit le processus même de la lecture"³.

Il en va de même pour *Le Chercheur d'Or* qui mime l'opération de lecture dès son incipit :

*"Je dois rester accroché à l'arbre chalta, et attendre,
tandis que la lune glisse vers l'autre bout du ciel"⁴.*

On retrouve le même motif de l'attente dans *Une peine à vivre* puisque le texte s'ouvre sur l'attente de l'exécution d'un condamné :

1 Paris, Gallimard (coll. Folio), 1972, p. 22.

2 Le Clézio, *op. cit.*, p. 9.

3 "Texte littéraire et métalangage", *op. cit.*, p. 268.

4 *Op. cit.*, p. 13. C'est nous qui soulignons.

"Ils ont plus peur que moi et, la gorge sèche, attendent le bruit de la salve libératrice"¹.

C'est encore une description du processus de lecture par le biais de la métaphore. Il y a mise en équivalence entre l'attente des personnages et celle des lecteurs qui attendent "la mise en marche" de l'histoire narrée dans le récit. Une variante de l'attente se trouve dans *Le Fleuve détourné* où on peut lire :

"Je suis certain qu'il [l'Administrateur] comprendra tout lorsqu'il aura entendu mon histoire et qu'il me laissera partir immédiatement"².

Le lecteur est comme l'Administrateur : il faut qu'il attende de lire l'histoire dans sa globalité pour pouvoir en comprendre les enjeux. De plus, l'usage du substantif "histoire" renvoie au genre romanesque qui se définit avant tout comme la relation d'une histoire. C'est donc à travers un jeu métaphorique que l'appareil métalinguistique fonctionne ici. Ce jeu métaphorique traverse également l'incipit de *Désert* :

"Ils marchaient sans bruit dans le sable, lentement, sans regarder où ils allaient"³.

Cette marche des personnages, qui ne regardent pas où ils vont, est similaire à celle de l'écrivain et du lecteur :

L'écrivain, parce qu'il "veut seulement créer quelque chose, une oeuvre, dont il ne sait ce qu'elle sera. L'oeuvre est (...) une réalité nouvelle qui se dévoile en se faisant"⁴.

Le lecteur, parce qu'il s'engage dans la lecture d'un texte dont il ignore l'enjeu. C'est au cours de la lecture que cet univers énigmatique sera ou non

1 Mimouni, Paris, Presses Pocket (réédition), 1991, p. 9. C'est nous qui soulignons.

2 Rachid Mimouni, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 9.

3 Le Clézio, *op. cit.*, p. 7.

4 Gaëtan Picon, *L'Ecrivain et son ombre*, Paris, Gallimard, 1953, p. 14.

exploré et dévoilé. Les deux instances sont donc, de ce point de vue, dans la même situation : ils ne savent pas où ils vont. Ce même mimétisme textuel se trouve dans *Une Paix à vivre* :

*"Indécis, le paysan allait et venait devant le portail
d'entrée, n'osant ni entrer ni repartir"¹.*

C'est l'attitude du lecteur devant un texte. L'entrée est ici métaphore de l'incipit du récit. Le lecteur, en tenant un livre entre ses mains, hésite généralement entre deux attitudes : soit il commence à lire le texte, soit il s'abstient (ou cesse) de le lire. C'est par un jeu de séduction incorporé dans le début du texte que celui-ci peut capter l'intérêt du lecteur* .

Ce jeu de séduction reste cependant tributaire de l'embranchement du discours romanesque. Or cet embrayage ne peut avoir lieu qu'à travers des topoi d'ouverture qui permettent de déclencher le fonctionnement du récit par des schèmes ancrés dans l'histoire du genre narratif.

3 - LES TOPOI D'OUVERTURE

Certains topoi d'ouverture fonctionnent comme un métalangage dans la mesure où ils peuvent exhiber la problématique du commencement romanesque. C'est le cas du *Déluge*, par exemple, qui nomme ce par quoi le récit commence :

"Au commencement, il y eut des nuages (...)"².

1 Rachid Mimouni, *op. cit.*, p. 9.

* Ce point sera étudié dans le quatrième chapitre consacré aux fonctions de l'incipit.

2 Le Clézio, Paris, Gallimard, 1966, p 9. La Genèse commence ainsi : "Au commencement Dieu créa le ciel et la terre", et l'Évangile selon Saint Jean commence par : "Au

Au-delà de ce pastiche de la Bible, nous avons l'émergence du mot "commencement" au début du texte. C'est ce que nous avons appelé un métalangage implicite qui met en relief l'idée du commencement textuel. Ainsi la transformation de la structure profonde de l'énoncé nous donne : "Au commencement du récit, il y eut des nuages". Cependant, ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas le topos en soi, c'est à dire en tant que fragment ou énoncé, mais la fonction qu'il remplit dans le fragment inaugural du texte. Ainsi la question sera : quelle est la fonction de ces topoi dans l'incipit? Mais avant d'esquisser une réponse, une mise au point terminologique s'impose. Par topoi de l'ouverture, nous entendons les motifs ou les procédés qui ouvrent les textes et permettent le démarrage du récit en orientant ses modalités scripturales (soit sur le mode narratif, descriptif ou l'alternance des deux à la fois).

Dans l'ouverture des oeuvres étudiées, il s'avère que le procédé descriptif est tantôt encadré par la narration, tantôt alterne avec elle. Pour illustrer ce point de vue, nous nous limiterons seulement à quelques romans dont les énoncés descriptifs représentent une certaine exhaustivité qui peut servir comme modèle des autres textes de notre corpus. Ainsi, toute redondance inutile sera évitée. Cependant, nous avons dressé dans le tableau ci-dessous l'inventaire des topoi de tous les romans pour donner une idée sur le rapport de ces procédés d'ouverture avec les énoncés descriptifs.

commencement était la parole (...)". Nous allons voir dans le cinquième chapitre comment ce début entretient une relation intertextuelle avec la Bible. Cf. pp. 220-224.

Soulignons d'emblée que les topoi d'ouverture répertoriés dans ce tableau sont à dominante descriptive¹. Ils donnent une idée globale sur les motifs et procédés par lesquels les romans lecléziens et mimouniens assurent leur démarrage tout en s'inscrivant dans un mode discursif (descriptif, en l'occurrence) institué par le genre romanesque.

TITRES DES ROMANS	TOPOI DE L'OUVERTURE	FRAGMENTS CONTENANT DES TOPOI
<i>Le Chercheur d'Or</i>	Le souvenir	"Du plus loin que je me souviens, j'ai entendu la mer".
<i>Etoile Errante</i>	Le souvenir	"Elle se souvenait du premier hiver à la montagne, et de la musique de l'eau au printemps".
<i>Désert</i>	La marche	"Lentement ils sont descendus dans la vallée, en suivant la piste presque invisible".
<i>Voyages de l'autre côté</i>	La marche	"On descendait, continuait à descendre".
<i>Le Déluge</i>	Le commencement	"Au commencement, il y eut des nuages".
<i>La Guerre</i>	Le commencement	"La guerre a commencé".
<i>Terra Amata</i>	L'ouverture (variante du commencement)	"Vous avez ouvert le livre sur cette page".
<i>Le Procès-Verbal</i>	L'immobilité	"Il y avait une petite fois, pendant la canicule, un type qui était assis devant une fenêtre ouverte".
<i>Le Livre des fuites</i>	L'immobilité	"Est-ce que vous pouvez imaginer cela? Un grand aéroport désert, avec un toit plat étendu sous le ciel, et sur ce toit, il y a un petit garçon assis sur une chaise longue".
<i>Tombéza</i>	L'immobilité et le temps	"Depuis midi je suis dans cette pièce".
<i>La Malédiction</i>	Le temps	"Emergeant d'une profonde réflexion, Abdelkrim constata avec stupéfaction qu'il était onze heures du soir".

¹ Sur l'importance de la description dans l'oeuvre de Le Clézio, on peut consulter avec intérêt la thèse de Minane Dalah, *Formes et fonctions de la description dans l'oeuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, doctorat nouveau régime, Paris III, 1996. L'auteur analyse les formes descriptives en terme de "dominante", d'où l'intérêt de ce travail qui n'oppose plus description et narration mais essaie d'analyser le glissement possible d'une catégorie à l'autre.

<i>Une Peine à vivre</i>	L'attente	"Ils ont plus peur que moi et, la gorge sèche, attendent le bruit de la salve libératrice".
<i>Le Fleuve détourné</i>	L'attente	"J'ai écrit une lettre pour demander audience à l'Administrateur".
<i>Le Printemps n'en sera que plus beau</i>	L'attente	"On m'a promis le retour de Djamila (...) et je suis là qui l'attends ce soir sur cette passerelle".
<i>Une Paix à vivre</i>	L'arrivée	"Au premier regard on distinguait le payson endimanché descendu dans la ville".
<i>L'Honneur de la tribu</i>	L'arrivée	"Il faut que vous sachiez que la Révolution ne vous a pas oubliés, nous déclara-t-il à son arrivée".
<i>La Quarantaine</i>	L'entrée	"Il a ouvert la porte et sa silhouette est restée un instant dans l'encadrement, contre la nuit"
<i>Poisson d'Or</i>	Le souvenir	"Quand j'avais six ou sept ans, j'ai été volée"
<i>Onitsha</i>	Le départ	"Le <i>Surabaya</i> , un navire de trois cents tonneaux (...) venait de quitter les eaux sales de l'estuaire de la Gironde et faisait route vers la côte ouest de l'Afrique".

Désert commence par un morphème cataphorique qui annonce les personnages du récit. Ils sont décrits avant d'être clairement identifiés et dénommés. C'est le topos de la marche qui a déclenché cette description dont l'insertion n'est pas justifiée, comme c'est le cas dans le système descriptif réaliste où on trouve les trois procédés descriptifs (le voir, le dire, le faire) analysés par Philippe Hamon¹. Ici, nul besoin de justification : la description semble naître d'une apparition assimilée au rêve :

"Ils sont apparus, comme dans un rêve"².

Ils sont apparus avec la parution ou la naissance du texte, avec le passage à la parole. Nulle justification si ce n'est le désir de mettre en scène une description productive qui dévoile l'artifice de tout acte descriptif. En effet, il n'y a pas une "excroissance textuelle"¹ qui risque de ralentir la durée de la fiction, ce qui est le propre même de toute description se définissant comme pause. La description est ici assurée par des micro-propositions formées d'une suite de phrases, d'adjectifs ou de substantifs :

1 *Introduction à l'Analyse du Descriptif*, Paris, Hachette Université, 1981.

2 Le Clézio, *op. cit.*, p. 7

"En tête de la caravane, il y avait les hommes, enveloppés dans leurs manteaux de laine, leurs visages masqués par le voile bleu (...) Les femmes fermaient la marche. C'étaient des silhouettes alourdies, encombrées par les lourds manteaux, et la peau de leurs bras et de leurs fronts semblaient encore plus sombre dans les voiles de l'indigo"².

La description des personnages est intercalée entre les actions pour ne pas provoquer l'arrêt des événements du récit. On serait tenté de parler d'une narrativisation de la description puisqu'il y a un camouflage du système descriptif. Par camouflage nous entendons le fait "d'éviter le piétinement descriptif des éléments de l'objet décrit dans un plan du texte chronologique ou spatial et à l'aide d'organiseurs (d'abord, ensuite, à gauche, en haut...)"³. A cette éviction du piétinement descriptif, s'ajoute, dans *La Guerre*, l'attribution des sèmes /animé/ et /dynamique/ à l'objet décrit et, partant, la description devient elle-même dynamique et glisse ainsi dans le domaine de la narration. En effet, *La Guerre* s'ouvre par le topos du commencement. Ainsi peut-on lire :

"La guerre a commencé"⁴.

Ce topos du commencement déclenche une description personnifiée de la guerre :

"Elle est derrière la tête, aujourd'hui, elle a ouvert sa bouche derrière la tête et elle souffle"⁵.

Cet anthropomorphisme est justifié par l'usage du mot "bouche" et par les verbes d'action "ouvrir", "souffler". L'action étant, théoriquement, propre à la

1 J. M. Adam et A. Petitjean, *Le Texte Descriptif*, Paris, Nathan, 1989, p. 38.

2 *Ibid.*, p. 7

3 *Le Texte descriptif, op. cit.*, p. 40

4 Le Clézio, Paris, Gallimard/L'Imaginaire, 1971, p. 7.

5 *Ibid.*, p. 7

narration, les frontières entre le descriptif et le narratif sont ainsi "camouflées". La description n'est là que pour être remise en question.

Cette remise en question se manifeste clairement (bien qu'avec un autre procédé) dans *Voyages de l'autre côté* :

"Par moment, l'eau était si dure, si nette, qu'elle était comme un caillou cassé en deux (...) D'autres fois la sphère de l'eau devenait si molle, si floue, qu'il n'y avait plus rien de solide dans le monde."¹

La stratégie subversive employée ici enraye l'illusion référentielle par des assertions contradictoires.

Contrairement aux exemples cités plus haut, l'incipit de *Une Paix à vivre* nous présente une description justifiée par "le regard". Le topos d'ouverture est une entrée hésitante puisque

"indécis, le paysan allait et venait devant le portail d'entrée, n'osant ni entrer, ni repartir"².

Le narrateur semble vouloir garder une objectivité dans la description en se cachant tantôt derrière le pronom indéfini "on", tantôt derrière la construction impersonnelle "il n'était que de voir..." En outre, l'absence de toute trace énonciative dans cet incipit renforce l'objectivité de cette description insérée, il faut bien le préciser, dans un récit hétérodiégétique puisque le narrateur ne fait pas partie de l'histoire qu'il relate³. L'objet de cette description est l'un des personnages du récit : c'est le paysan. L'incipit ne donne aucune indication concernant ses liens avec "l'adolescent qui l'accompagnait". Ce paysan est décrit sur un mode humoristique que le texte, lui-même, met en relief par l'emploi des mots "hilarité" et "sourire". En

1 Le Clézio, Paris, Gallimard, 1975, p. 10.

2 Mimouni, Alger, ENAL (réédition), 1994, p. 5

3 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1971, p. 252.

effet, l'état du paysan a déclenché l'hilarité et "un petit sourire amusé" de "l'adolescent qui l'accompagnait". Ces indications sont à considérer comme un discours réflexif implicite qui oriente le sens de cette description en mettant en relief le stéréotype culturel du paysan "naïf". L'énoncé descriptif suivant illustre notre propos :

*"Au premier regard on distinguait le paysan endimanché descendu dans la ville. Pour s'en convaincre, il n'était que de voir **l'énorme turban qui lui grossissait la tête ou le beau burnous blanc qui gardait encore les plis de son rangement**"¹.*

Cette description porte, d'une part, sur l'aspect vestimentaire du paysan et, d'autre part, sur son comportement. L'habit est décrit par des adjectifs et des propositions sommaires. Il en va de même pour la description de son comportement ; c'est ce qu'on peut appeler une description d'actions où "il s'agit le plus souvent de caractériser un personnage (ou un objet) en décrivant son comportement"². Ainsi peut-on lire :

"Indécis, le paysan allait et venait devant le portail d'entrée, n'osant ni entrer ni repartir".

Ou encore :

"Une nouvelle fois l'homme cambra le buste fixant la plaque noire bien franchement"³.

Dans ces deux derniers exemples la description est assurée par des prédicats fonctionnels qui sont des verbes soit au participe passé, soit à l'imparfait et au passé simple. Tous ces cas constituent ce qu'on appelle une

1 Mimouni, op. cit., p. 5. C'est nous qui soulignons.

2 *Le Texte descriptif*, op. cit., p. 153.

3 Mimouni, op. cit., p. 5.

"schématisation descriptive" caractérisée par son aspect sommaire retenant ainsi l'essentiel et "supprimant les éléments parasites"¹.

Nous retrouvons cette description d'actions dans *La Malédiction*, avec une différence concernant le temps des prédicats fonctionnels ; les temps verbaux sont au passé simple pour dénoter la succession brève des actions accomplies par le personnage du récit :

*"Il se releva avec peine, tenta de détendre ses membres
douloureux, éteignit la lumière, puis quitta le bureau"*².

Cet énoncé descriptif, comme ceux cités plus haut, est sommaire car son but n'est pas ornemental ; il vise à catégoriser le personnage dans la socialité du texte : dans *Une Paix à Vivre*, c'est le paysan "naïf" et dans *La Malédiction*, c'est le bureaucrate. La description permet ainsi de définir un archétype de personnage "car de telles listes d'actions, plus ou moins ordonnancées, sont souvent réductibles à une qualification permanente (...) donc à la définition d'un type ou d'un archétype de personnage"³.

Pour revenir à la description par le procédé du pouvoir-voir, *Onitsha* est à rapprocher de *Une Paix à Vivre* puisqu'ils utilisent tous les deux le même moyen pour introduire le procès descriptif ; cependant, leurs perspectives narratives sont différentes. En effet, dans *Onitsha*, le topos du départ, en l'occurrence voyage par bateau, déclenche le regard-descripteur de Fintan (le personnage-enfant qui accompagne sa mère dans ce voyage). La perspective est ici de type actoriel externe limité alors que dans *Une Paix*

1 *Le Texte descriptif, op. cit.*, p. 112.

2 Mimouni, Paris, Stock-Eddif, 1993, p. 11.

3 Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 57.

à vivre elle est de type auctorial interne illimité¹. La première perspective, qui nous intéresse ici, trouve son illustration dans l'exemple suivant :

"Fintan regardait sa mère comme si c'était pour la première fois. Peut-être qu'il n'avait jamais senti auparavant à quel point elle était jeune (...) Non pas vraiment belle, mais si vivante, si forte"².

Le narrateur assure l'allure objective du récit en conférant le pouvoir descriptif au regard de Fintan qui a permis la production textuelle de la description de sa mère.

Enfin, *Tombéza* utilise le topos de l'immobilité pour déclencher la description du lieu où se trouve le personnage-narrateur :

"Depuis midi je suis dans cette pièce qui fait office de débarras, de lieu d'entreposage des balais et produits d'entretien, et aussi de W-C. où les parents des malades grabataires ou impotents viennent vider les pots de chambre en plastique dans un bidet antédiluvien"³.

Le pantonyme "cette pièce" est décrit, d'un point de vue linguistique, par le moyen de l'analogie. Il est assimilé à des lieux négatifs mettant ainsi en relief l'aspect dégradé de l'espace décrit. Ce procédé descriptif commentatif sert d'amorce explicative pour la suite du récit. Cette description est dite commentative car elle ne se limite pas seulement à être expansion d'une dénomination : tout en construisant son système descriptif, similaire à celui

1 Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, Paris, José Corti, 1989 (réédition), p. 44. La première perspective est une extrospection : "Adoptant la perspective d'un acteur (...) le narrateur ne pourra donner qu'une présentation externe des autres acteurs". Dans la deuxième perspective, "le narrateur omniscient dispose d'une perception infallible de la vie intérieure et même de l'inconscient de tous les acteurs".

2 *Onitsha*, *op. cit.*, p. 13.

3 *Mimouni*, *op. cit.*, p. 9.

des cas évoqués ci-dessus, elle se veut commentaire de l'objet décrit. C'est dans ce sens que le lieu décrit est emprunt de négativité, voire de dysphorie.

Chez les deux écrivains, les topoi d'ouverture constituent une thématique vide¹, selon l'expression de Philippe Hamon, qui introduit la description. Ils sont considérés comme thématique vide dans leur rapport au procès de la description ; cependant ils sont fonctionnels dans la génération du texte car ils permettent le démarrage du récit et tentent de résoudre le problème de l'arbitraire du commencement en donnant une motivation et une justification à l'acte de commencement romanesque. Ces topoi, en introduisant la description, permettent de situer le cadre des récits en mettant en avant différentes catégories romanesques : le temps, l'espace et les personnages. Pour fonder cet ancrage autoréférentiel, dont parle Michel Arrivé, la tendance générale des récits étudiés consiste à intégrer des énoncés descriptifs qui permettent le passage du hors-texte, en tant qu'espace où la représentation mentale du monde est réelle, au texte, en tant qu'espace verbal généré par les lois de la fictionnalité. La description qui se veut moyen permettant la représentation ou l'illusion référentielle, s'avère efficace pour permettre le glissement du hors-texte (monde réel) au texte (univers fictif). Cette description est productive dans le sens où elle est génératrice de la fiction. Elle n'est pas ornementale et ne vise pas l'arrêt du récit. Sa discrétion et son camouflage, évoqués au cours de l'analyse, fonctionnent dans cette optique.

Nous avons employé, plus haut, l'expression "tendance générale" car il y a une dominance d'incipit où le descriptif est important. Sur dix neuf romans, nous avons trois exceptions qui relèvent strictement du mode narratif : *Le Fleuve détourné*, *Terra Amata* et *L'Honneur de la Tribu*.

1 Philippe Hamon, "Qu'est-ce qu'une description ?", in *Poétique* n° 12, 1972.

Cependant, ils permettent également l'ancrage autoréférentiel du texte. Ainsi, dans le premier roman, le je-narrant et l'Administrateur sont évoqués, au début, en tant que signes vides dont la problématique de la plénitude sera posée au cours du récit. Le second met en abyme la problématique de la lecture qui est disséminée jusque dans la clause du texte. Le troisième évoque déjà son espace diégétique : le village. Nous y reviendrons dans les chapitres prochains.

La rhétorique de l'ouverture s'articule chez Le Clézio et Mimouni autour de la production d'un effet qui vise à maintenir le contact entre le lecteur et le texte dès l'incipit. Ainsi les titres entretiennent-ils un rapport étroit, de forme métaphorique et synecdochique, avec les oeuvres qu'il intitulent afin d'orienter les hypothèses que le lecteurs se pose dès son premier contact avec le texte qu'il s'engage à lire. Ces titres reprennent des catégories déterminantes dans l'interprétation des textes, à savoir le personnage et l'espace. Après cette première étape dans l'orientation de la lecture, l'incipit développe des constructions métalinguistiques qui donnent au lecteur une idée sur le mode scriptural du texte en produisant des métadiscours réflexifs qui trouvent leur expansion dans le reste du roman ; d'où la fonction métonymique des incipit étudiés. Enfin, les topoi d'ouverture, par leur dominante descriptive et leurs procédés d'embranchement, inscrivent les incipit dans la tradition romanesque telle qu'elle est instituée dans la littérature occidentale. Il s'ensuit que toute distance par rapport à cette tradition littéraire reste sinon illusoire, du moins problématique.

Les incipit de Mimouni essaient de déjouer ces contraintes liées au genre romanesque, en donnant à *L'Honneur de la tribu* par exemple un rythme spécifique à la performance connative. Mais l'embranchement des récits reste largement dominé par les schèmes narratifs occidentaux. On peut donc

se demander quelles stratégies emploie-t-il pour séduire le destinataire de ses romans. S'agit-il encore de stratégies ancrées dans la rhétorique occidentale? Inscrit-il la même figure du destinataire qu'on trouve chez Le Clézio ou bien déplace-t-il la problématique selon les paramètres de son champ littéraire?

Chapitre III : L'INSCRIPTION DU DESTINATAIRE

1 - La distinction narrataire/lecteur

2 - L'inscription du narrataire

3 - L'inscription du lecteur

L'effet que le texte romanesque cherche à produire sur son destinataire dépend des stratégies qu'il déploie pour aboutir à un rendement efficace. Ces stratégies sont codifiées selon les genres bien que chaque texte tente d'imposer sa singularité. Elles sont également instituées selon leur appartenance générique, au même titre que les topoi d'ouverture, par la tradition littéraire occidentale. Cela rejoint l'*elocutio* et l'*actio* de la

rhétorique classique¹. En effet, l'orateur suit des phases dans son discours afin de produire un effet sur son oratoire. Cependant si l'orateur avait un destinataire concret et direct, l'énonciateur d'un texte établit une communication différée avec son destinataire. Plus encore : dans le cas d'un texte de fiction, le statut de ce destinataire peut être difficile à établir : s'agit-il d'un narrataire ou bien d'un lecteur? Quel narrataire et quel lecteur?

1 - LA DISTINCTION NARRATAIRE/LECTEUR

Il n'est pas évident d'établir une distinction très nette entre narrataire et lecteur, surtout quand celui-ci est considéré comme une entité abstraite². Les études narratologiques³ ont permis de montrer que le narrataire ne peut être qu'une entité construite par des mécanismes textuels liés à la narration. Le narrataire est ainsi le pendant du narrateur, son destinataire. Il peut être aussi lecteur mais sous des conditions narratives précises comme nous allons le voir plus loin. C'est Gérard Prince qui a donné, par son article "Introduction à l'étude du narrataire"⁴, des pistes de recherches dans ce domaine fort peu étudié jusqu'alors. Pour définir cette instance narrative, l'auteur prend comme point de départ ce qu'il appelle "le degré zéro du

1 Voir à ce propos Alain Viala, "L'enjeu en jeu : lecture littéraire et rhétorique du lecteur" in *La Lecture littéraire* (colloque de Reims sous la direction de Michel Picart), Paris, Ed. Clancier-Guénéaud, 1987, pp. 19-20.

2 La conception qui inscrit le lecteur uniquement dans les structures textuelles et le considère par conséquent comme entité abstraite est développé par Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977 ; Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Liège, Mardaga, 1985 (pour l'édition allemande originale : 1976) ; Umberto Eco, *Lector in Fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset/Figures, 1985, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, P.U.F. (Formes sémiotiques), 1996.

3 *Figures III, op. cit.*, pp. 265-267 et *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, pp. 90-93 ; Pascal-Alain Ifri, *Proust et son narrataire dans A La recherche du temps perdu*, Genève, Droz, 1983, pp. 15-59.

4 *Poétique* n° 14, 1973, p. 178.

narrataire" qu'il définit à travers certaines de ses caractéristiques. "En premier lieu, le narrataire degré zéro connaît la langue, le(s) langage(s) de celui qui raconte"¹. Cette connaissance de la langue doit être saisie dans le sens d'une maîtrise (parfaite) de la grammaire, la sémantique et la syntaxe et aussi d'une capacité d'en résoudre les ambiguïtés selon le contexte. Le narrataire degré zéro "est capable de saisir les présuppositions et les conséquences" des phrases qui lui sont adressées. "Il connaît la grammaire du récit, les règles qui président à l'élaboration de toute histoire (...) Enfin, [il] possède une mémoire à toute épreuve, du moins en ce qui concerne les événements du récit qu'on lui fait connaître et les conséquences qu'on peut en tirer"².

Après cette définition, G. Prince énumère quelques "signaux du narrataire". Il en distingue deux catégories : "d'un côté, il y a ceux qui ne contiennent aucune référence au narrataire, ou, plus précisément, aucune référence venant différencier celui-ci du narrataire degré zéro. De l'autre, il y a ceux qui, au contraire, le définissent en tant que narrataire spécifique, ceux qui le font dévier des normes établies"³.

Le narrataire peut avoir une fonction définie dans l'histoire. Il peut également être désigné par des mots comme "lecteur" ou "auditeur". Certaines pseudo-questions qui "n'émanent ni d'un personnage, ni du narrateur [qui] se contente de les répéter"⁴ sont à attribuer au narrataire. L'usage de certains démonstratifs anaphoriques ou cataphoriques renvoyant à un élément du récit dont la connaissance est partagée entre narrateur et narrataire sont des signaux implicites de la présence de celui-ci. Enfin, "tout

1 *Ibid.*, p. 180.

2 *Ibid.*, p. 181.

3 *Ibid.*, p. 183.

4 *Ibid.*, p. 184.

narrateur explique plus ou moins le monde de ses personnages, motive leurs actes, justifie leurs pensées. S'il arrive que ses explications, ses motivations, se situent au niveau du métalangage, du métarécit, du métacommentaire, ce sont des surjustifications"¹ qui constituent les signaux les plus révélateurs du narrataire.

Prince classe ensuite les narrataires en :

- narrataire-personnage qui peut jouer ou ne pas jouer un rôle dans la narration qui lui est destinée.
- Le narrataire tout court qui ne prend pas la forme d'un personnage mais mentionné explicitement par le narrateur.
- Le narrataire principal qui a "accès à tous les faits rapportés (...), à qui sont destinées toutes les narrations de tous les narrateurs"².
- Le narrataire secondaire "à qui une partie seulement des événements est racontée [et] qui ignore certains faits"³.

Enfin, l'auteur résume quelques fonctions du narrataire ainsi : "[le narrataire] constitue un relais entre narrateur et lecteur, il aide à préciser le cadre de la narration, il sert à caractériser le narrateur, il met certains thèmes en relief, il fait progresser l'intrigue, il devient le porte-parole de la morale de l'oeuvre"⁴.

Bien que Prince ait été conscient de la distinction entre narrataire et lecteur, il ne les a pas dissociés méthodologiquement puisqu'il a omis de distinguer entre narrataire intradiégétique et narrataire extra-diégétique, comme le souligne Genette : "le narrataire extra-diégétique n'est pas, comme l'intradiégétique, un "relais" entre le narrateur et le lecteur virtuel : il

1 *Ibid.*, p. 185.

2 *Ibid.*, p. 190.

3 *Ibid.*, p. 190.

4 *Ibid.*, p. 196.

se confond absolument avec ce lecteur virtuel-relais, lui, avec le lecteur réel, qui peut ou non "s'identifier" à lui, c'est-à-dire **prendre pour soi** ce que le narrateur dit à son narrataire extradiégétique, tandis qu'il ne peut en aucun cas s'identifier (en ce sens) au narrataire intradiégétique, qui est après tout un **personnage** comme les autres"¹. En effet, le narrataire, bien qu'il puisse parfois jouer le rôle de lecteur, doit en être nettement distingué sur le plan narratif. Mais qu'entendons-nous par lecteur ? Le présent travail n'ayant pas pour but une approche théorique de la notion de lecteur, il n'est pas nécessaire d'entrer dans une querelle terminologique qui a pris naissance à partir des différentes conceptions que les critiques se sont fait du lecteur. En général la distinction est opérée entre le lecteur empirique et le lecteur comme pure construction. Le premier est considéré sur le plan de la réalité. Il existe en dehors du texte, alors que le second est une construction sémiotique. Il est inscrit dans le texte et n'a pas d'existence dans la réalité. C'est le cas, par exemple, du lecteur implicite de Wolfgang Iser : il "n'a aucune existence réelle. En effet, il incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu"².

Dans cette étude, nous cherchons les traces du lecteur supposé : il est "figure et pas seulement instance sémiotique : réalité sociale autant que réalité formelle de la logique textuelle (...), celui que le texte désigne, soit par des marques explicites (dans la figure d'un narrataire par exemple), soit dans l'implicite (par ce qu'il suppose connu ou allant de soi et sans quoi ce texte-là deviendrait inintelligible ou inacceptable"³. Notre lecteur supposé est différent du lecteur implicite puisque celui-ci est une pure construction

1 *Nouveau Discours du récit*, op. cit., p. 91. C'est l'auteur qui souligne.

2 *L'Acte de Lecture*, op. cit., p. 70.

3 G. Molinié et A. Viala, *Approches de la Réception*, P.U.F, Paris, 1993, p. 208.

qui ne renvoie pas à une réalité extratextuelle, alors que le premier est "la figure imaginaire qu'un texte propose d'une réalité sociale"¹.

"Le lecteur implicite" tel que le conçoit Iser, ou "le lecteur modèle" selon la terminologie d'Umberto Eco², ou encore "le lecteur compétent" de Culler³, sont, somme toute, des entités purement abstraites loin d'être des fonctions textuelles objectives. Elles sont, au contraire, des projections qui entrent dans le mode de réception du lecteur-critique. C'est donc pour cet excès d'abstraction, incapable de rendre compte d'un réel effet de réception, que nous évacuons cette conception du lecteur de notre travail et optons pour un lecteur qui, tout en étant inscrit dans la structure interne du texte, se révèle comme la figure d'une réalité externe déterminée aussi bien idéologiquement que socio-historiquement. En somme, le lecteur supposé est à la fois interne et externe, contrairement au narrataire qui, comme nous allons le constater, ne peut être qu'interne à la narration.

2 - L'INSCRIPTION DU NARRATAIRE

L'Honneur de la tribu s'ouvre sur un état d'ignorance partagé entre narrateur et narrataire en ce qui concerne le contenu de l'histoire narrée dans le récit. Ainsi peut-on lire :

*"Nous ne savions pas alors ce qui nous attendait"*⁴.

1 *Ibid.*, p.208.

2 Eco stipule que l'auteur d'un texte "prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait, et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement". dans *Lector in Fabula*, *op. cit.*, p. 71.

3 Didier Coste, "Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire", in *Poétique* n° 43, 1980, p. 361.

4 Mimouni, *op. cit.*, p. 9.

Le *nous* inclut narrateur et narrataire dans la mesure où il met en scène, dès le début du récit, ce manque d'information que toute ouverture romanesque suppose. Le narrateur simule établir une simultanéité entre temps de la narration et temps du récit pour que le narrataire puisse s'inclure dans le *nous*. Ce simulacre de simultanéité temporelle doublé d'un simulacre d'ignorance (car le narrateur est censé connaître l'histoire qu'il raconte) met le narrateur dans la même position que celle occupée normalement par son narrataire. Ainsi cette ignorance partagée motive leur inclusion dans le même pronom. Cependant le narrateur est désigné par la première personne du singulier et le passage du *nous* au *je* se fait sans transition. Le texte commence par un début qu'on serait tenté d'appeler *in medias res* puisque la phrase-seuil suppose déjà un avant-texte :

"Il faut que vous sachiez que la Révolution ne vous a pas oubliés, nous déclara-t-il à son arrivée"¹.

Mais "la vitesse d'entrée" dans l'histoire est vite ralentie pour céder la place à un début suspensif qui met en place un ensemble de dispositifs permettant l'inscription du narrataire. Le profil de celui-ci est perçu à travers le discours du narrateur et se manifeste par des signaux linguistiques divers :

a - adjectif possessif :

*"Comme il ne s'agit pas d'un conte, il n'est pas nécessaire d'attendre la nuit pour raconter de crainte que **nos** enfants ne naissent chauves"².*

b - la deuxième personne du singulier :

*"**Tu** vas m'écouter sans comprendre ce que je dis"³.*

1 *Ibid.*, p. 9. Il s'agit d'une fausse entrée immédiate, comme nous l'avons déjà souligné dans le premier chapitre.

2 *Ibid.*, p. 9. C'est nous qui soulignons.

3 *Ibid.*, p. 9. C'est nous qui soulignons.

c - la deuxième personne du pluriel :

"Nous sommes aujourd'hui abandonnés sur la rive du fleuve impétueux dont vous croyez que le cours vous mènera à bon port"¹.

Ces exemples montrent déjà que le narrateur accorde une fonction de réception à son narrataire. Cette réception va jusqu'à se contredire avec la compétence linguistique que doit avoir le narrataire degré zéro pour déchiffrer le message qui lui est destiné. C'est le cas dans l'exemple suivant :

"Tu vas m'écouter sans comprendre ce que je dis"

Mais le narrateur justifie ce postulat de l'inintelligibilité du message en avançant :

"Notre langue est tombée en désuétude, et nous ne sommes plus que quelques survivants à en user"².

La non-compréhension du message est due à l'archaïsme du code utilisé par le narrateur. Ainsi le pacte entre les deux instances narratives est fondé sur l'acceptation du message (du texte) malgré son éventuelle illisibilité. Le narrateur s'adresse à son narrataire dans ces termes :

"Laisse donc ta machine s'imprégner de mes mots"³.

Faute de cette connivence fondée sur l'écoute du narrataire, la communication entre les deux pôles risque d'être perturbée car le narrataire ne comprend pas la réalité à laquelle se réfère la langue du narrateur puisque celle-ci n'est connue que par un petit nombre :

"Nous ne sommes plus que quelques survivants à en user"⁴.

C'est par rapport à cette déviation du narrataire degré zéro que le profil du narrataire est tracé dans l'incipit de *L'Honneur de la tribu* : c'est un

1 *Ibid.*, p. 10. C'est nous qui soulignons.

2 *Ibid.*, p. 9.

3 *Ibid.*, p. 9.

4 *Ibid.*, p. 9.

narrataire passif réduit à une fonction d'écoute. Il est tantôt désigné par la deuxième personne du singulier, tantôt par la deuxième personne du pluriel. Cette désignation dépend de l'usage que le narrateur fait des pronoms personnels pour énoncer son propre discours et de la position qu'il occupe par rapport à ce discours. Autrement dit, il change de pronoms selon qu'il se comporte en porte-parole de sa tribu ou qu'il s'adresse personnellement à son narrataire. Quand il utilise la deuxième du singulier pour s'adresser à celui-ci, il énonce son discours à la première du singulier et quand il utilise la deuxième du pluriel pour désigner son narrataire, il s'exprime à la première du pluriel. Ainsi dans cet exemple c'est le narrateur comme porte-parole qui apparaît :

*"**Nous** sommes aujourd'hui abandonnés sur la rive du fleuve impétueux dont **vous** croyez que le cours **vous** mènera à bon port"¹.*

Le *nous* se révèle comme un lieu modal où se rencontrent le narrateur intradiégétique et les personnages dont il relate l'histoire. C'est parce qu'il fait partie de la diégèse que le narrateur est inclus dans le pronom *nous* qui évoque aussi les personnages de l'histoire narrée. Il adopte l'attitude des personnages qui ne connaissent pas le destinataire de leur histoire et donc, sont censés le traiter avec bienséance. C'est ce qui explique l'usage du *vous* pour désigner le narrataire. En revanche, quand le narrateur emploie le *tu* pour désigner celui-ci, il cherche à instaurer une familiarité qui renforce la connivence entre les deux instances et indique au narrataire le comportement qu'il doit adopter vis-à-vis de la narration dont il est le destinataire. Le narrataire est ainsi mis en scène en tant qu'auditeur passif devant la production discursive du conteur.

¹ *Op. cit.*, p. 10. C'est nous qui soulignons.

Dans *Terra Amata* ce sont les actes de lecture du narrataire et non pas son audition que le narrateur met en texte de manière volontairement ambiguë. Cette ambiguïté conduit le narrateur à formuler des suppositions concernant le processus de lecture de son destinataire. Celui-ci se manifeste à travers des signaux linguistiques divers :

a - la deuxième personne du pluriel :

"Vous avez ouvert le livre sur cette page"¹.

b - adjectif possessif :

"Vous avez ce livre ouvert devant vos yeux"².

c - pronom indéfini :

"Beaucoup de gens aiment lire allongés. Le seul ennui est que, si l'on reste trop longtemps dans la même position, appuyé sur le coude droit, on est vite gagné par l'ankylose"³.

Dans l'ouverture de *Terra Amata* le narrateur monopolise le discours et la génération du récit est assurée, paradoxalement, par le mutisme du narrataire face à son narrateur. Celui-ci construit sa narration par une suite de suppositions et la fonction du narrataire réside dans son écoute, donc sa passivité. Passivité qui, il faut bien le préciser, provoque l'activité et le dynamisme du narrateur puisqu'il est constamment amené à construire sa narration sur des suppositions de type :

1 Le Clézio, *op. cit.*, p. 7. C'est nous qui soulignons.

2 *Ibid.*, p. 8. C'est nous qui soulignons.

3 *Ibid.*, p. 9. C'est nous qui soulignons.

"C'est un livre que vous avez acheté chez un libraire, ou bien qu'on vous a offert pour votre anniversaire ou pour une fête"¹.

C'est le narrateur qui se trouve ici en position d'ignorance : il ignore la façon dont son narrataire s'est procuré le livre. Ainsi la fonction d'écoute du narrataire permet de tracer le profil du narrateur. Celui-ci est curieux : il veut savoir pourquoi son narrataire a eu ce livre. C'est ainsi qu'il pose la question :

"Pourquoi avez-vous eu celui-ci plutôt qu'un autre?"².

Soulignons qu'aucun indice ne permet d'attribuer cette question au narrataire, mais bel et bien, au narrateur car elle ne relève pas d'un rapport dialogal, de quelque nature que ce soit entre les deux instances. Cette interrogation, ainsi que d'autres faisant partie de l'ouverture, permet à chaque fois de relancer la narration sous forme de suppositions. Ces suppositions s'opposent à l'orientation de la fiction dans un sens univoque. Elles font de l'incipit un lieu stratégique où le narrateur organise sa fiction sans restreindre le champ des possibilités fictives auxquelles le texte reste ouvert. Autrement dit, ces suppositions permettent à la fiction de se développer et de prendre son expansion en dehors d'un choix initial susceptible de l'orienter vers une logique narrative déterminée. Cette narration fondée sur des suppositions s'apparente à un monologue intérieur : le narrateur pose une question et aussitôt esquisse sa réponse. Les réponses données sont, au niveau discursif, articulées par des liens logiques qui les lient à l'instance productrice de la question. Ainsi peut-on lire :

"Alors pourquoi ce livre? Mais, c'est vrai, il y a l'art, la littérature, les livres qu'on peut laisser traîner sur sa table de nuit sans risquer de paraître puéril"¹.

1 *Op. cit.*, p. 7.

2 *Ibid.*, p. 7.

Sur le plan discursif, c'est donc le narrateur qui produit la question et sa réponse et c'est dans ce sens-là qu'il génère l'ouverture de *Terra Amata*.

Bien que la narration dans l'incipit de *Tombéza* soit construite sur le même principe d'interrogation, le rapport entre narrateur et narrataire y est à l'inverse de ce que nous avons souligné à propos de *Terra Amata*. En effet, contrairement à la passivité du narrataire de ce dernier roman, *Tombéza* nous présente un narrataire qui participe à la construction du récit par le procédé interrogatif. En même temps que manifestation du narrataire, les questions permettent de faire progresser la narration puisque le narrateur y répond pour satisfaire la curiosité de son destinataire. Ces questions relèvent d'un dialogue implicite entre les deux instances narratives, ce qui n'est pas le cas dans *Terra Amata*. Ainsi peut-on lire :

"Voici les gonds de la porte qui se mettent à grincer. Qui est-ce? Une femme de salle prise d'un urgent besoin, qui n'a pas le temps d'aller jusqu'au bout du couloir pour se soulager? Un pot de chambre qu'on vient vider? Non, dans le contre-jour du couloir éclairé par une lumière sale, je vois se dessiner les moustaches luxuriantes du vieil Aïssa (...)",

et plus loin :

"Que veut-il faire? Debout sur la chaise, il déboutonne sa braguette et sort son sexe. Le salopard! Il est en train de me pisser sur le visage"².

Les questions posées font partie des signaux du narrataire inventoriés par Gérald Prince³. Elles manifestent sa curiosité de comprendre l'histoire dont il

1 *Op. cit.*, p. 8.

2 *Tombéza, op. cit.*, p. 12.

3 "Introduction à l'étude du narrataire", *op. cit.*, p. 186.

est le destinataire et les réponses sont à attribuer au narrateur qui veut augmenter le degré de lisibilité de son récit dès l'incipit du texte. C'est dans ce sens-là que nous avons souligné l'aspect implicite du dialogue qui nous montre que le rôle du narrataire ne se réduit pas ici à la simple réception, mais qu'il participe, par ses questions, à la génération du récit. Ainsi, l'incipit développe un jeu de questions/réponses pour permettre au narrataire d'accumuler un nombre de renseignements nécessaire à la compréhension du récit qui lui est narré.

Nous retrouvons ce système interrogatif également dans l'incipit de *Voyages de l'autre côté* où le narrateur interpelle son narrataire par des questions à deux reprises. Cette interpellation interrogative a cependant statut d'une interrogation rhétorique dont le but est de capter l'attention du narrataire, voire instaurer une connivence avec lui ; connivence qui sera basée sur son écoute compréhensive, bienveillante et complice :

"Connaissez-vous les immenses esplanades désertes la nuit, ou les hauts plateaux de craie où souffle le vent, et les glaciers, les plaines"¹.

Cette question est laissée en suspens et implique de manière indirecte le narrataire dans la construction du récit. Elle participe à une rhétorique de la connivence puisqu'il s'agit d'une fausse question qui n'implique aucune réponse et sert seulement à interpeller le narrataire tout en lui faisant comprendre qu'il connaît déjà ce que son narrateur formule sur le mode interrogatif. La phrase qui suit cette interrogation va dans ce sens là puisque le narrateur reprend le contenu de l'interrogation dans le cataphorique "cela" comme si le narrataire connaissait déjà "les immenses esplanades" et "les hauts plateaux de craie". Ainsi peut-on lire :

¹ *Voyages de l'autre côté, op. cit.*, p. 10.

"Cela n'existait pas, et pourtant déjà on voyait leurs formes"¹

Un peu plus loin, le narrateur montre qu'il n'a pas une bonne connaissance de son narrataire puisqu'il produit son énoncé sans être sûr que son destinataire le comprenne vraiment :

*"Cela se passait à l'intérieur de la chair, loin au fond du corps, et on ne le savait pas. On ne cherchait pas à le savoir. Parce qu'on n'avait aucune intelligence, **comprenez-vous?**"²*

L'interrogation "comprenez-vous?" est un énoncé qui "appartient au domaine du métadiscours, il a fonction de glose, d'accompagnement explicatif du propos. Mais c'est une glose qui n'explique rien à proprement parler : elle sollicite au contraire une compréhension sans qu'il y ait besoin d'explication précise"³. Ce genre de formulations permet l'inscription du narrataire dans le texte tout en participant à l'économie narrative du récit.

Ainsi la narration déploie-t-elle une stratégie de "marchandage" dont le but est d'instaurer un contrat entre narrateur et narrataire pour une meilleure production narrative. Autrement dit, plus le narrataire entre en connivence avec son narrateur, plus la narration progresse sans pauses justificatives. Mais, tant que le narrataire n'a pas accepté le contrat, le narrateur aura des difficultés à produire son discours puisqu'il ne sera pas sûr du degré d'adhésion de son destinataire.

1 *Ibid.*, p. 10.

2 *Ibid.*, p 13. C'est nous qui soulignons.

3 *Approches de la réception, op. cit.*, pp. 224-225. Une autre glose de ce type a été analysée par Alain Viala dans l'ouvrage cité. Il s'agit de la locution "Si vous voyez ce que je veux dire" qui se trouve dans la nouvelle *Villa Aurore* extraite du recueil de Le Clézio, *La Ronde et autres faits divers*, Paris, Gallimard, 1982.

Nous remarquons donc que le démarrage du récit chez les deux auteurs met en place une stratégie de coopération narrative entre le narrateur et son narrataire pour générer le texte. Cette coopération étant parfois implicite, crée des indéterminations sémantiques qui font appel à la compétence du lecteur pour être comblées. Ces "blancs sémantiques" débordent les compétences du narrataire ; celui-ci étant le destinataire d'une histoire qu'il est censé ignorer avant qu'elle lui soit narrée. C'est au lecteur supposé, tel qu'on l'a défini, de remplir ces blancs textuels. Cependant, le narrataire peut jouer le rôle de relais entre narrateur et lecteur, comme nous allons le voir dans l'analyse du lecteur.

3 - L'INSCRIPTION DU LECTEUR.

Parler du lecteur comme destinataire d'un texte implique une situation de communication entre lui et le destinataire (ou producteur) du texte en question. Cependant, il faut souligner que le texte littéraire est caractérisé par une communication différée dans la mesure où il est produit pour être reçu à distance du moment et du lieu de sa composition. Cette communication ne peut donc avoir lieu que si un pacte s'établit entre le texte et ses récepteurs. Cette situation pragmatique permet au texte de s'instituer et de se faire admettre par ses destinataires supposés. Cependant, l'institution d'une oeuvre littéraire ne peut se faire qu'en se référant à ses propres structures dans lesquelles le destinataire est inscrit. Pour analyser l'inscription de ce lecteur supposé, nous partirons de ses traces explicites et implicites ; traces qui peuvent prendre différentes formes allant des morphèmes grammaticaux jusqu'aux allusions implicites disséminées dans tout l'incipit. Etant donné que les inscriptions explicites et implicites du

lecteur interfèrent, nous allons les analyser simultanément pour garder une certaine cohérence à notre étude. En effet, le "vous" qui ouvre le texte de *Terra Amata* présuppose un *je* ou un *nous* énonciateur. Mais l'incipit efface cette ambiguïté en inscrivant explicitement le *je* du narrateur :

"J'étais un jour à la Bibliothèque Nationale..."

ou encore :

"Mais je continue : vous avez ouvert ce livre"¹.

Nous pouvons souligner, d'emblée, que le *je-narrant* s'adresse à un *vous* qui désigne le narrataire dont on a tracé le profil dans le point précédent. Le narrataire est ici non pas auditeur, mais lecteur : il n'écoute pas, il lit. Cette fonction narrative lui permet d'inscrire, dès l'incipit, le lecteur supposé en tant que figure imaginaire que le texte propose d'une réalité sociale ; cette réalité est indiquée par la précision du genre de livre que le lecteur a devant lui. Comme nous l'avons souligné plus haut, c'est un livre qui relève de l'art, de la littérature, bref, de la culture. C'est là un aspect idéologique de la pratique de lecture qui établit un partage entre les livres "alléchants" qui ont "de si beaux titres" et "l'art, la littérature". Cette opposition est soulignée par le jonctif "mais" ; ainsi peut-on lire :

"Mais, c'est vrai, il y a l'art, la littérature (...)"².

Cette indication situe donc le texte dans la catégorie de l'art littéraire et lui confère par là même sa littéarité. Il appartient ainsi à une tradition littéraire dont les codes formels sont institués. Cet aspect de l'inscription du destinataire trace déjà le profil d'un lecteur supposé cultivé et amateur de l'art littéraire car il va lire "de la culture".

¹ *Op. cit.*, p. 7.

² *Op. cit.*, p. 8.

Cela étant, nous tenons à souligner l'inscription explicite d'une rhétorique du lecteur dans l'incipit de *Terra Amata*, inscription qui fait de ce texte un cas de figure par rapport à notre corpus. En effet, c'est le seul texte qui trace les différents actes de lecture tels qu'ils fonctionnent dans le processus de réception. Alain Viala¹ définit cette rhétorique du lecteur comme un ensemble d'aspects ou de phases qui sous-tendent la réception d'une oeuvre littéraire. Ainsi nous avons cinq phases :

- Le choix du texte à lire. Cette étape correspond à l'*inventio* du côté de la rhétorique de la production où le rhéteur choisit "ce qu'il va dire".
- L'orientation, c'est la façon d'aborder la lecture et les objectifs qu'elle implique. Cela correspond à la *dispositio* où l'auteur établit l'ordre de son propos.
- la phase de la transposition lectorale est la façon de construire le sens dans le détail. Elle correspond à celle de l'*elocutio* rhétorique, la mise en mots, en phrases, en paragraphes.
- La lecture contient une action concrète, matérielle qui correspond aux faits et gestes de celui qui produit le texte. Cette étape correspond à l'*actio* de la production.
- L'étape de la mémorisation au fil de la lecture correspond à la *memoria* du côté de la production.

L'incipit de *Terra Amata* met en scène quatre phases de ce processus. Nous relevons d'abord l'étape de l'invention qui pose la question du choix du texte dans ces termes :

"Pourquoi avez-vous eu celui-ci [ce livre] plutôt qu'un autre?"².

1 *Approches de la réception*, op. cit., p. 199 et "L'enjeu en jeu : lecture littéraire et rhétorique du lecteur", op. cit., pp. 19-20.

2 *Terra Amata*, op. cit., p. 7.

La réponse du narrateur apparaît implicitement sous forme d'exclusion : elle exclut le livre d'une certaine catégorie de littérature telles les

"histoires d'amour, de policier, [les] livres d'aventures et d'espionnage"¹.

ou encore :

"il y a tant de livres intéressants, tant de crimes, de violence, d'exotisme, d'érotisme"².

Le narrateur évoque donc cet ensemble de sous-genres pour en exclure le livre dont il parle et le classer dans une autre catégorie. Ainsi pose-t-il une fois encore la question :

"Alors, pourquoi ce livre?"³.

Cette interrogation lui permet de passer du procédé exclusif à une inclusion implicite qui classe son livre dans :

"l'art, la littérature, les livres qu'on peut laisser traîner sur sa table de nuit sans risquer de paraître puéril"⁴.

Ainsi le narrateur répond à l'élection du texte (première étape d'une rhétorique du lecteur) par son destinataire. La deuxième étape concerne l'orientation du texte, "moment où se décident les objectifs de la lecture (...) "⁵. Mais ces objectifs sont absents de l'incipit du texte puisque la lecture n'est, semble-t-il, pas motivée : elle est, pourrait-on dire, arbitraire. Ainsi peut-on lire :

"Puis vous avez probablement décidé de le lire, parce que c'est généralement ce qu'on fait avec un livre"⁶.

1 *Ibid.*, p. 7.

2 *Ibid.*, p. 8.

3 *Ibid.*, p. 8.

4 *Ibid.*, p. 8.

5 *Approches de la Réception, op. cit.*, p. 199.

6 *Terra Amata, op. cit.*, p. 8.

Tout se passe comme si le texte invitait son lecteur à le recevoir sans *a priori*, ni clichage. L'étape concernant l'action concrète de la lecture montre la façon dont le destinataire du texte accomplit son acte matériel de lecture :

"Vous lisez sans vous presser, en sautant seulement une ou deux lignes de temps en temps, rarement une page entière"¹.

Enfin l'étape de la mémorisation est subvertie puisqu'elle est contestée par le narrateur :

*"Quand il fait trop chaud, vous allez jusqu'à la mer et vous vous baignez. Cela vous permet de reprendre le livre en **ayant oublié ce que vous venez de lire**, ce qui n'est jamais mauvais quand il s'agit de littérature"².*

Cette non-pertinence de la mémorisation désigne un lecteur souple qui est ouvert aux fluctuations et changements qui s'opèrent au cours de la lecture. Donc nul réajustement du sens, tel qu'une lecture rétroactive le veut ; nulle quête de cohérence globale qui confère au texte un quelconque pouvoir sémantique. Tout se passe comme si le texte célébrait une écriture fragmentaire qui fait appel à une lecture elle aussi fragmentaire. N'est-ce pas là un indice caractérisant toute la littérature dite postmoderne qui célèbre la pensée fragmentaire correspondant à l'idéal "nietzschéen"?

Cette mise en texte du processus de lecture fait partie de ce qu'on a appelé l'appareil métalinguistique incorporé dans le texte. *Terra Amata* est un cas particulier par rapport à notre corpus puisqu'il trace explicitement les phases de sa réception. Cependant les autres romans élaborent également les codes de leur lecture. En effet, nous avons vu que le début de

1 *Ibid.*, p. 9.

2 *Ibid.*, p. 9. C'est nous qui soulignons.

L'Honneur de la tribu institue son code générique en se désignant comme le récit d'une histoire. Ce procédé met le texte en relation manifeste avec d'autres textes régis par les mêmes codes formels. Cette mise en relation correspond à ce que Gérard Genette appelle la transtextualité¹. Le type de lecteur inscrit dans le texte est donc censé avoir une compétence littéraire lui permettant de déchiffrer ce code transtextuel². Par ce recours aux références génériques disséminées dans l'incipit, la construction du sens se trouve orientée puisque l'inscription des deux indices, "récit" et "histoire", apparente l'oeuvre au roman en tant que genre littéraire défini, avant tout, par une histoire mise en texte. Un autre indice précise "qu'il ne s'agit pas d'un conte"³, pour que le lecteur ne soit pas orienté vers les stéréotypes constitutifs du conte qu'il mobilise dans sa mémoire. Par conséquent, le texte ne doit pas être lu selon les paramètres propres au conte, mais comme un récit obéissant aux lois de la fictionnalité. Cette opération de précadrage typo-générique⁴ permettant de classer le texte dans un genre discursif préexistant, fait appel à un lecteur supposé avoir une compétence dite architextuelle ou générique puisqu'elle repose sur "la connaissance des conventions et des stéréotypes propres aux différents genres littéraires"⁵. De cette manière, le texte participe à l'établissement de son topic⁶ qui permet d'orienter la direction dans laquelle le lecteur peut l'actualiser. Le

1 Ce terme est défini comme "une transcendance textuelle (...) Tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes", *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 157.

2 Jean-Louis Dufays définit le code transtextuel "comme l'ensemble des connaissances relatives aux textes de toutes sortes, que ceux-ci soient littéraires ou non, et qu'ils soient antérieurs ou non à celui auquel on s'intéresse", *Stéréotype et lecture*, Liège, Ed. Pierre Mardaga, 1994, p. 69.

3 *L'Honneur de la Tribu*, *op. cit.*, p. 9.

4 Il s'agit d'un ensemble d'opérations d'ordre générique consistant à projeter des informations au sujet du texte qu'on s'apprête à lire. *Stéréotype et Lecture*, *op. cit.*, pp. 122.123.

5 *Ibid.* p. 70

6 "Le topic est une hypothèse dépendant de l'initiative du lecteur qui la formule d'une façon quelque peu rudimentaire, sous forme de question (...) qui se traduit par la proposition d'un titre provisoire", Umberto Eco, *Lector in Fabula*, *op. cit.*, p. 119.

topic dépend certes de l'initiative du lecteur, mais il n'en reste pas moins que le texte contribue -par des signaux inhérents à sa structure- à sa formation.

Ce topic se trouve parfois problématisé par le texte même. C'est le cas de l'incipit du *Livre des fuites* qui s'ouvre sur cette interrogation :

"Est-ce que vous pouvez imaginer cela?"¹

Le destinataire est interpellé ici pour s'orienter davantage vers la dimension imaginaire du récit. L'imagination est ici partagée entre le narrateur, en tant qu'instance organisatrice du récit, et son destinataire qui, selon un indice textuel n'est pas un être de papier, mais bel et bien un vivant :

"Je parle aux vivants"²

déclare le narrateur. Ces vivants, donc êtres sociaux dotés d'existence extra-textuelle, sont les lecteurs supposés du texte. Dès lors, le texte exhibe son code imaginaire et fonde son contrat de lecture sur la fictionnalité et non sur un quelconque discours référentiel. Le récit se révèle comme le résultat d'une imagination et non comme reproduction d'un sens référentiel préétabli. Il est déformation et non formation d'une quelconque image. En effet, "on veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or, elle est plutôt la faculté de déformer des images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images (...) Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas image, c'est imaginaire"³. Le lecteur se trouve d'emblée devant une situation où il doit recourir à sa capacité imaginaire pour se forger des hypothèses concernant l'indétermination sémantique qu'implique la question posée dans la phrase-seuil. Etant donné le pouvoir d'imagination octroyé par le texte au lecteur, celui-ci ne va plus appréhender le récit dans un contexte

1 *Op. cit.*, p. 9.

2 *Ibid.*, p. 13.

3 Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes*, Paris, José Corti, 1948, p. 7.

objectif, mais intégrer sa signification dans un cadre correspondant à ses attentes. L'imagination du lecteur sera un élément essentiel dans la construction du sens global du texte ainsi que de sa réception. Les indices disséminés dans l'incipit interpellent un lecteur qui accepterait de s'engager dans la lecture du texte tout en acceptant les règles du jeu fictif basées sur le pouvoir imaginaire. Ainsi, le récit institue, dès son incipit, un contrat de lecture fondé sur la connivence et le partage des codes fictionnels entre destinataire et destinataire. Ce partage des codes permet au lecteur de glisser du monde réel à un univers fictif pour percevoir le texte en tant que genre symbolique.

Cette connivence se manifeste dans d'autres romans sur le mode du "supposé connu". Ainsi peut-on lire les fragments suivants :

"J'aimais ces aubes silencieuses imprégnées d'une odeur de mort et d'algue marine"¹,

"[Adam] était comme ces animaux malades, qui, adroits, vont se terrer dans des refuge"²,

"Il y avait la masse liquide partout, partout. Silencieuse, et lourde, avec cette grande couleur terne qui régnait, qui empêchait de voir"³,

ou encore :

"On me demande aujourd'hui d'assassiner ma gazelle, et après une longue absence, on m'a promis le retour de Djamilia à l'heure et à l'endroit exacts du rendez-

1 *Une Peine à vivre, op. cit.*, p. 9. C'est nous qui soulignons.

2 *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963, p. 15. C'est nous qui soulignons.

3 *Voyages de l'autre côté, op. cit.*, p. 9. C'est nous qui soulignons.

*vous convenu, et je suis là qui l'attends ce soir sur cette passerelle*¹.

Dans ces fragments, les démonstratifs "ces", "cette", "ce" et le déictique spatial "là" impliquent un lecteur de connivence supposé partager la même expérience que le narrateur au point de ne pas avoir besoin de précision pour comprendre le sens implicite des démonstratifs et déictique précités. Ces morphèmes de connivences provoquent des indéterminations sémantiques car les choses sont présentées comme allant de soi. Le lecteur a donc besoin, pour faire signifier le texte, de déployer un effort d'imagination qui comblera les blancs sémantiques. La construction du sens ne peut être concrétisée que par une initiative créatrice du lecteur qui supplée aux insuffisances du texte. Ainsi, par le colmatage des blancs et des non-dits du texte, le lecteur produit un autre texte implicite qui est le résultat de sa lecture.

Cette technique de démonstratif de connivence est également utilisée dans *Poisson d'Or* pour établir un rapport, à l'intérieur de l'incipit, entre narrateur et lecteur. Cette connivence consiste à interpeller le lecteur comme s'il partageait le même code de savoir que celui du narrateur, mais en même temps suppose l'affirmation de ce qui est énoncé comme allant de soi. Au lieu de déployer un système descriptif susceptible de rendre les "allant de soi" lisibles, l'incipit suppose que cet effort sera déployé par le lecteur. Le texte ne cherche pas à argumenter les éléments diégétiques qu'il avance puisqu'il compte sur la bienveillance et la compétence du lecteur. Les démonstratifs de connivence sont, à eux seuls, des moyens de persuasion qui orientent le texte dans le sens d'une acceptation par le destinataire. Acceptation fondée sur ces démonstratifs qui présentent les choses comme "allant de soi".

1 *Le Printemps n'en sera que plus beau*, Casablanca, EDIF (réédition), 1990, p. 9. C'est nous qui soulignons.

Cette technique de connivence appelle la participation active du lecteur à combler les *Leerstellen* du texte. C'est donc l'imagination et la compétence lectorale qui sont sollicitées à suppléer aux contenus elliptiques du texte. De plus, l'incipit s'annonce comme description d'un personnage énigmatique décrit de l'extérieur afin d'éveiller l'intérêt du lecteur et d'orienter son désir de lecture pour percer ce code énigmatique inscrit dans le roman. Le lecteur assume ainsi sa responsabilité dans la constitution du sens en se limitant aux "allant de soi". L'organisation du sens est liée dès l'incipit à la représentation que le lecteur va se faire de l'univers romanesque en comblant ces vides. Or, ces blancs (ou vides) sont fondés sur une stratégie de connivence puisqu'ils sont inscrits dans le texte comme si le lecteur était supposé capable de les remplir.

La connivence est ainsi un appel d'adhésion à l'univers imaginaire dans lequel le lecteur s'engage par son acte de lecture. Cet acte suppose une compétence littéraire qui s'inscrit dans une expérience lectorale participant à la construction de l'oeuvre de fiction en tant que réalité autre que celle du quotidien. Cette réalité, pour être perçue de manière adéquate, sollicite l'adhésion du lecteur en exigeant du texte, dès son incipit, l'instauration d'un protocole de lecture (Jacques Dubois). Ce protocole permet de renforcer la connivence entre narrateur et lecteur afin que le sens du texte soit construit de manière active. La participation active du lecteur devient un facteur fondamental dans la production du sens puisqu'il procède au "colmatage des blancs textuels". Il s'ensuit que "bien loin de constituer une gêne, ces "blancs" représentent en fait des *stimuli* de lecture, et qu'ils ne sont d'ailleurs nullement ressentis comme manques pour la bonne raison que le lecteur les

remplit *automatiquement* sans se rendre compte que c'est lui, et non pas le texte, qui pourvoit à l'aplanissement et à la régularité de son avancée"¹.

Le vide sémantique occasionné par les textes de Le Clézio et Mimouni, se révèle comme la source du polysémantisme propre à la littérature. L'oeuvre reste ouverte à des interprétations polysémiques qui dépendent des finalisations du lecteur. Ainsi les textes mettent en avant, dès leurs incipit, un lecteur qui serait à la recherche de significations sous-jacentes aux structures textuelles. Ce mode de réception trace la figure d'un lecteur cultivé qui maîtrise aussi bien le code linguistique de l'oeuvre que son code stylistique afin qu'il n'y ait pas de résistances sémantiques.

Le Clézio et Mimouni interpellent ainsi, dès les incipit de leurs romans, des destinataires (narrataires et lecteurs) qui acceptent d'entrer en connivence avec leur destinataire. Cette interpellation se fait sur le mode de la *captatio benevolentiae* qui sollicite la bienveillance du destinataire par des mécanismes de séduction allant parfois jusqu'à fragiliser la position du narrateur qui laisse des vides dans le texte car "séduire, c'est fragiliser. Séduire, c'est défaillir. C'est par notre fragilité que nous séduisons, jamais par des pouvoirs ou des signes forts. C'est cette fragilité que nous mettons en jeu dans la séduction, et c'est ce qui lui donne cette puissance"².

L'analyse des fonctions de l'incipit nous permettra de comprendre comment Mimouni utilise des procédés de séduction codifiés dans la

1 Lucien Dällenbach, "Réflexivité et lecture" in *Revue des Sciences Humaines*, tome XLIX - n°177, Janvier-Mars 1980, p. 28.

2 Jean Baudrillard, *De la Séduction. L'horizon sacré des apparences*, Paris, Denoël/Gonthier, 1981, p. 113. (Pour l'édition originale : Galilée, 1979).

tradition du genre romanesque. Ces fonctions sont exploitées de manière plus développée dans l'oeuvre romanesque de Le Clézio.

Chapitre IV : LES FONCTIONS DE L'INCIPIT.

1 - La fonction codifiante

2 - La fonction informative

2.1 - La constitution des personnages

2.2 - Les configurations spatiales

2.3 - La temporalité

3 - La fonction séductive

4 - La fonction dramatique

4.1 - Incipit *in medias res*

4.2 - Incipit *post res*

Les commencements des textes étudiés sont marqués par un ensemble de fonctionnements qui leur permettent de répondre aux exigences de la mise en place de l'univers fictionnel. Le lecteur, en ouvrant un roman, cherche un minimum de repères pour pouvoir lier un pacte avec la fiction qu'il s'apprête à lire, "il a intérêt à recevoir l'idée la plus complète possible du genre, du style du texte, des codes artistiques types qu'il doit dynamiser dans sa conscience pour percevoir le texte"¹. Les incipit constituant notre corpus permettent de répondre à ces exigences à travers quatre fonctions qu'ils remplissent.

¹ *La Structure du texte artistique, op. cit.*, p. 309

D'abord, la fonction codifiante qui donne une réponse sur la nature et le code du texte pour que sa réception soit orientée dès son ouverture. Ensuite, la fonction informative permet de situer l'univers diégétique en donnant au lecteur un minimum d'informations sur les personnages, l'espace et le temps. Puis, la fonction séductive joue sur la production de "l'intérêt romanesque" en mettant en place un système d'énigme et d'imprévisibilité susceptible de capter l'intérêt du lecteur. Enfin, la fonction dramatique permet de répondre à la question du commencement de l'histoire narrée par un début tantôt *in medias res*, tantôt *post res*.

Comment donc les incipit étudiés mettent-ils en place leur système de codification? Comment répondent-ils à la triple question du *qui, où, quand*? Comment produisent-ils l'intérêt chez le lecteur? Enfin, comment l'entrée dans l'histoire se fait-elle? Puisque le genre auquel appartient un texte est déterminant dans sa réception, commençons donc par la fonction codifiante pour répondre à la première question.

1 - LA FONCTION CODIFIANTE.

Le Livre des fuites s'ouvre par l'embranchement sur une première unité lexicale qui problématise l'acte même de l'écriture. A travers la question

"Est-ce que vous pouvez imaginer cela?"¹

le problème de l'univers romanesque se trouve ainsi soulevé d'entrée de jeu : s'agit-il de production fictive antoréférentielle ou d'image du monde comme

¹ *Le Livre des fuites*, op. cit., p. 9.

le soutenait Bakhtine?¹ La question inaugurale qui revient comme un leitmotiv dans l'incipit permet à chaque fois de relancer le texte puisqu'elle est à la base des réponses données. Elle en génère la trame narrative à partir d'un pouvoir d'imagination qui va créer, par conséquent, un monde de toutes pièces dont le soubassement n'est autre que le langage. Ainsi, l'incipit démystifie "la superstition littéraire" et met l'accent sur la condition verbale de la littérature. Il se veut comme une invitation aux mots ; invitation similaire à l'écriture automatique qui refuse le choix conscient et prône la spontanéité et les voies royales de l'inconscient :

"Choisir, pourquoi choisir? Laisser tous les bruits courir, laisser les mouvements rouler leurs trains fous vers des destinations inconnues".²

L'écriture porte ainsi les traces d'une subjectivité énonciative faite selon la logique propre au sujet de l'énonciation. L'incipit met en avant l'aventure de l'écriture, du texte en train de prendre naissance. Dans la première édition, le livre porte l'indication générique "roman d'aventures". Or, dans le paratexte de l'édition sur laquelle nous travaillons, cette indication n'apparaît pas. Cependant, le livre est édité chez Gallimard dans la collection intitulée "L'Imaginaire". La dimension imaginaire sur laquelle s'ouvre le roman est déjà instituée, donc légitimée, par "le label de collection (...) qui indique immédiatement au lecteur potentiel à quel type, sinon à quel genre d'ouvrage il a affaire"³. Il s'agit d'un livre où la primauté est accordée à l'imagination et, partant, à la fiction ; "l'imagination est ici mise à distance de la conscience par rapport au monde"¹ réel du lecteur.

1 *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*

2 *Op. cit.*, p. 12.

3 *Seuils, op. cit.*, p. 25.

Le texte institue donc sa propre codification fictionnelle en s'autodésignant comme acte imaginaire et s'inscrit ainsi dans une pratique scripturale autoréférentielle et non pas référentielle. Le texte se définit par opposition à un code² littéraire précis : celui de l'écriture qui se veut représentation du monde.

En faisant du texte une aventure de mots, l'incipit exhibe son projet esthétique par ce déplacement même du sens normatif octroyé au roman d'aventures. En effet, celui-ci a atteint une grande vogue au XIX^e siècle et c'est à cette période que sa codification formelle a été amorcée véritablement. C'est à cette même période que le roman d'aventures a commencé à prendre "pour sujet une seule grande aventure"³, ce qui a entraîné sur le plan narratif, l'organisation de la structure du récit par une unité d'action. Or, *Le Livre des fuites* transgresse ce code générique dès son incipit en optant pour une écriture fragmentaire et une rupture du mouvement narratif linéaire qui détruit l'unité d'action puisque le narrateur passe de la description de l'aéroport à un discours métalinguistique sur les mots sans aucun lien logique. En outre, si "Le roman d'aventures propose (...) les aventures du corps"¹, *Le Livre des fuites* propose les aventures des mots qui constituent le matériau même de l'écriture. Des troubles sont ainsi réalisés au niveau de la narration par des procédés d'incertitudes qui affectent le récit. En effet, le narrateur sème des doutes quant à sa narration par une interrogation qui prend forme de discours métanarratif :

1 Françoise Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard/Tel, 1986, p. 69.

2 "Le code est toujours à entendre comme un ensemble de normes et de contraintes par rapport auxquelles le discours textuel se pose et se définit", Jaques Dubois, "Code, texte, métatexte", in *Littérature* n°12, décembre 1973, p. 5.

3 Jean-Yves Tadié, "Le roman d'aventures", in *Typologie du roman, op. cit.*, p. 235.

*"Lieux innombrables, secondes démesurées, noms qui
n'en finissent plus :
hommes !
méduses !
eucalyptus !
femmes aux yeux verts !
chats du Bengale !
pylônes !
villes !
sources !
herbes vertes, herbes jaunes !
Est-ce que tout cela veut dire quelque chose
vraiment?"²*

Ces troubles sont aussi réalisés par l'insertion de fragments intertextuels de type citationnel dont la valeur et la fonction se trouvent modifiées par l'appréhension nouvelle que leur impose le texte d'accueil. Cette appréhension est tributaire, non pas du contenu sémantique de l'intertexte, mais de sa fonction en tant qu'élément participant à la résistance à un sens cohérent du texte qui l'accueille. L'incipit met en relief cette résistance par l'insertion "brutale" d'un intertexte appartenant à Wilfrid Owen et d'un autre à Parménide³. Le premier est transcrit en français alors que le second est resté dans sa langue d'origine : l'ancien grec. Dans les deux cas, l'intertexte ne garantit pas la lisibilité du texte mais renforce la désaffection par rapport au *Sens*.

1 "Le roman d'aventures", *op. cit.*, p. 240.

2 *Le Livre des fuites*, *op. cit.*, p. 12.

3 *Le Livre des fuites*, *op. cit.*, p. 11.

L'Honneur de la tribu est également travaillé par un processus intertextuel absorbant les discours qui circulent dans l'espace social de l'écrivain car l'histoire et la société sont "envisagées elles-mêmes comme texte que l'écrivain lit et dans lesquelles il s'insère en les écrivant"¹. En effet, le texte se révèle comme une absorption de la pratique d'une "halqa", comme nous l'avons souligné dans le second chapitre, qui constitue le soubassement de la structure initiale du texte. De plus, cette pratique discursive populaire sert de cadre structurel à la mise en absorption du discours coranique. Ce mixage de l'imagerie populaire avec la parole coranique, donc sacrée, permet à l'incipit de mettre en place la transgression d'un sociolecte idéologique qui marque fortement la société maghrébine, à savoir le discours religieux. Ainsi peut-on lire :

*"Mais je ne peux commencer cette histoire que par l'évocation du nom du Très-Haut, l'Omniscient, le Créateur de toute créature, l'Ordonnateur de tout événement et le maître de tous les destins"*².

Ce fragment crée un effet de référenciation³ fondé sur des énoncés à valeur sociolectale puisqu'ils sont marqués par leur appartenance au discours socioculturel islamique. Ainsi l'espace social de référence est-il déterminé religieusement par des expressions stéréotypées qu'on trouve disséminées dans le Coran. De plus les sourates du Coran ainsi que les livres traditionnels des lettrés musulmans commencent toujours par l'évocation de quelques noms divins dans le but de faire les louanges de Dieu considéré

1 Julia Kristeva, *Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, op. cit., p. 144.

2 *L'Honneur de la tribu*, op. cit., p. 9.

3 On parle de référenciation quand les figures sémantiques d'un texte se réfèrent au monde naturel. Denis Bertrand substitue ce terme à "la référenciation externe" de Greimas pour signifier la même chose dans son ouvrage *L'Espace et le sens*, Ed. Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam, 1985, pp. 31-32.

comme le détenteur du Savoir absolu. Cependant, soulignons que le caractère minuscule de l'initiale du mot "maître" confère à ce fragment interdiscursif une valeur parodique en profanant le sacré. En déconstruisant la sacralité de cette formule doxologique¹, le texte se révèle comme un acte polémique dont la signification s'établit par opposition aux normes stéréotypées et aux discours préétablis. Dès son incipit, il fonde sa codification indirecte en transformant l'hypertexte² pour orienter sa réception vers une visée parodique des discours figés. Ainsi, l'incipit "se constitue en un idiolecte articulant, en les transformant, les sociolectes dont il se rend tributaire"³.

Cette profanation du sacré est corroborée par une interpellation implicite d'un autre texte appartenant à "un esprit libre" du XVIII^e siècle, à savoir Denis Diderot. Il s'agit de son conte intitulé "Ceci n'est pas un conte"⁴ qui fonctionne comme intertexte dans l'incipit de *L'Honneur de la tribu* où on peut lire :

*"Comme il ne s'agit pas d'un conte..."*⁵.

Cette référence intertextuelle est un indice permettant d'orienter la réception générique du texte par une procédure d'exclusion. En effet, le lecteur est appelé à ne pas interpréter le texte comme un conte même s'il feint de lui emprunter la structure incipielle. Si le conte est caractérisé par l'étrange ou le fantastique ou encore l'extraordinaire, le récit de Mimouni reste loin de ces trois composantes. Lire ce récit comme un conte risque d'entraîner une

1 Les exégètes des écrits religieux appellent "formule doxologique" toutes les expressions ou prières par lesquelles commencent certains textes religieux qui font louange à Dieu avant d'entrer dans le vif de leur sujet.

2 Genette appelle hypertexte "tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple(...) ou par transformation indirecte" qu'il appelle imitation, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 14.

3 "Code, texte, métatexte", *op. cit.*, p. 4.

4 Oeuvres Romanesques, Paris, Garnier Frères, 1962.

5 *Op. cit.*, p. 9.

surinterprétation. "L'intention du texte" est certes "le résultat d'une conjecture de la part du lecteur"¹, mais si celui-ci prend en considération les paramètres qui définissent le conte pour décoder ce récit, sa conjecture sera modifiée et, partant, "l'intention du texte" prendra aussi une autre orientation. L'intertexte cité ci-dessus permet donc d'orienter l'intelligibilité de cette *intentio operis*. Ce problème générique est également présent dans *Le Printemps n'en sera que plus beau*, mais sous une autre forme.

En effet, ce récit est caractérisé par un éclatement générique qui combine des éléments relevant et du théâtre et du roman comme nous allons le voir dans la fonction informative de l'incipit. Cette ductilité générique trahit l'indication paratextuelle qui inscrit le texte dans le genre romanesque.

La synthèse du théâtre et du roman donne au texte le statut d'une Écriture au sens barthésien du terme. Il ne s'agit plus d'une pratique littéraire soumise aux codes génériques organisés selon des distinctions institutionnalisées. Par cette dualité générique, le texte établit dès son incipit des correspondances rhétoriques entre théâtre et roman en tant que pratiques artistiques verbales susceptibles de se compléter. La complémentarité entre eux se fait par l'imbrication d'éléments propres au genre dramatique (répliques, indications scéniques...) dans l'univers romanesque. Serait-il plus adéquat de parler de "livre" plutôt que de roman? Nous sommes réticent vis-à-vis de cette hypothèse puisque ce mixage ou métissage générique n'est que l'indice d'une nouvelle forme romanesque qui se constitue par déviation par rapport aux canons institués. Soulignons que

1 Umberto Eco, "La surinterprétation des textes" in *Interprétation et surinterprétation*, Paris, P.U.F. (Formes sémiotiques), 1996, p. 58.

ce phénomène existe aussi dans l'oeuvre de Le Clézio, avec cette différence que les récits de ce dernier sont travaillés par la poésie et non pas le théâtre.

Dans les deux cas, il ne s'agit pas d'un genre *ex nihilo* qui émergerait du néant, mais d'une fusion de deux genres qui a pour objectif la réalisation d'un art "total", un art qui ne serait plus prisonnier de ses limites génériques. L'instauration d'une réplique, qui en suppose une autre, dans l'incipit de Mimouni répond à la volonté de renforcer l'aspect dialogique et polyphonique du récit. La théâtralisation est mise en oeuvre par la caractérisation de la "voix" qui prend en charge sa réplique face à d'autres "voix" qui apparaissent au cours du récit. En se révélant comme un récit, le texte refuse, dès son incipit, toute appartenance générique car "le récit n'est pas une forme historique de la littérature, mais, comme la poésie, un universel linguistique"¹

Cette codification de la nature du texte prend une autre forme dans *Le Procès-verbal*. Dans le point concernant la fonction informative de l'incipit, nous allons montrer la présence de certaines informations signalétiques exhibant le code onomastique du personnage. Ces informations sont surcodées dans l'incipit par voie de comparaison :

"Il avait l'air d'un mendiant (...)

Il était comme ces animaux malades (...)"².

L'usage de la comparaison comme procédé rhétorique mettant en relief le portrait du personnage révèle ici un non-dit du texte. En effet, "il faut convenir que [la comparaison] a peine à se dégager d'un sens déjà exprimé. Sa structure même l'oblige à reprendre une parole déjà prononcée".³ L'usage

1 Dominique Combe, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, J. Corti, 1989, p. 33.

2 *Op. cit.*, p. 11.

3 Louis Bazinet, *Le lecteur comme écrivain*, Montréal, Novotexto, 1990, p. 128.

de ces comparaisons dans des phrases relevant d'un niveau de langue familier transgresse l'esthétique fondée sur l'*elocutio* normative qui fait du texte un lieu où se déploie toute une rhétorique mettant en scène un sens préétabli. La phrase-seuil stéréotypée est par ailleurs révélatrice à cet égard. "Il était une petite fois", comme nous l'avons souligné précédemment, est une formule rituelle des contes. Mais l'adjectif "petite" lui confère un caractère ironique qui renforce la valeur parodique de ce stéréotype considéré "comme un signe qui exhibe sa propre usure"¹. En outre, l'horizon d'attente, orienté par le code générique "roman" annoncé dans la couverture du livre, se trouve modifié par ce stéréotype qui inaugure le texte à la manière d'un conte. L'interférence de ces deux indices formels (roman et conte) dans l'espace du livre parodie davantage l'esthétique normative qui met des frontières étanches entre les genres.

Ce procédé métanarratif indirect opère une mise à distance par rapport aux institutions littéraires qui fondent la littérarité d'un texte sur sa conformité aux canons génériques déjà institués. Cette parodie de la norme trouve sa préfiguration et dans le titre et dans l'exergue du texte. En effet, l'incipit apparaît, d'après l'analyse ci-dessus, comme le procès d'une certaine esthétique verbale qui ne cesse de se répéter et tend à devenir, par là même, un poncif, d'où le titre *Le Procès-verbal*. Il s'agit du procès de la littérature en tant que norme instituée ; seuls ceux qui entrent dans le jeu de cette institution ont droit de cité, d'où l'exergue extrait de *Robinson Crusoé* :

*"Mon perroquet, comme s'il eut été mon favori, avait
seul la permission de parler".*

Le perroquet ne crée pas, il ne peut que répéter. Et toute écriture normative qui ne sort pas des canons préexistants ne fait que ressasser, comme un perroquet, les formes et thèmes déjà existants. Or, tout texte qui se veut

1 *Stéréotype et lecture, op. cit.*, p. 231.

littéraire ne vaut que par sa singularité et sa valeur de contre-discours. Les mots *singularité* et *contre-discours* impliquent ici une liberté créative qui échappe à toute emprise institutionnelle.

Ainsi, l'incipit remplit sa fonction codifiante par voie indirecte en exhibant son code, d'une part, par une référence intertextuelle et, d'autre part, par ce qu'on pourrait appeler un mutisme architextuel ayant pour but de "récuser ou éluder toute appartenance"¹. Le texte, en éclatant les genres, refuse de se situer par rapport à un code générique précis. Son seul moyen de déjouer les contraintes éditoriales réside dans les signaux de codification indirecte qu'il incorpore dans son début pour créer un contrat de lecture avec ses destinataires. Cette fonction codifiante permet certes d'orienter la lecture du texte, mais la fonction informative favorise, par la mise en place des personnages, de l'espace et du temps dans l'incipit, le réajustement de l'horizon d'attente du lecteur.

2 - LA FONCTION INFORMATIVE

2.1 - La constitution des personnages

En effet, dans *Une Paix à vivre*, les deux personnages mis en texte - "le paysan endimanché" et "l'adolescent qui l'accompagnait"- sont présentés, comme nous l'avons souligné dans le deuxième chapitre, à partir de leur appartenance géographique qui met en relief le stéréotype du campagnard naïf. Le syntagme nominal "le paysan endimanché" fonctionne comme un désignateur qui affecte le personnage d'une logique sémantique

idéologisée. En élaborant celui-ci à travers un stéréotype qui circule dans le hors-texte, l'incipit inscrit un discours social² dans le texte du roman. Cette socialité du texte, prise dans le sens du "social [qui] se déploie dans le texte"³ contribue à une préconstruction (sémantique) du personnage. Celui-ci transcende son statut sémiotique intratextuel pour devenir un lieu nodal où se dépose l'imaginaire social. Il n'est pas seulement cet "être de papier" construit à partir de combinaisons syntaxiques mises en place dans le récit, mais aussi un être préconstruit par le socle discursif (Régine Robin) ou l'idéologème (F. Jameson) ou encore le cliché culturel (Jauss).

Cette circulation de la stéréotypie se trouve aussi dans *Désert* où les personnages sont élaborés à partir de la figure du nomade. Ainsi peut-on lire :

"En tête de la caravane, il y avait les hommes, enveloppés dans leurs manteaux de laine, leurs visages masqués par le voile bleu. Avec eux marchaient deux ou trois dromadaires, puis les chèvres et les moutons harcelés par les jeunes garçons. Les femmes fermaient la marche. C'étaient des silhouettes alourdies, encombrées par les lourds manteaux, et la peau de leurs bras et de leurs fronts semblait encore plus sombre dans les voiles de l'indigo"⁴.

Les personnages sont présentés à partir de leur sexe et dans un ordre qui correspond à leur distribution hiérarchique dans le discours social : les

1 *Palimpsestes, op. cit.*, p.11.

2 Cette notion désigne "tout ce qui se dit, tout ce qui s'écrit dans un état de société donné", Marc Angenot, "Intertextualité, interdiscursivité, discours social", in *Texte* n°2, 1983, p. 105.

3 Régine Robin, "pour une sociopoétique de l'imaginaire social", in *La Politique du texte*, Lille, P.U.L., 1992, p. 95.

4 *Désert, op. cit.*, p. 7.

hommes d'abord, et les femmes ensuite. Cependant ils sont tous dépourvus, dans l'incipit, de codes onomastiques et sont présentés par des désignateurs descriptifs. Cet anonymat est consubstantiellement lié au désert dans lequel ils se déplacent. En effet, le désert s'avère comme un "pays sans histoire, où rien ne naît ni ne meurt"¹. Anonymat, voile bleu, dromadaires, des femmes placées derrière des hommes, fronts sombres, voiles d'indigo, autant de dispositifs descriptifs qui ne vont pas sans rappeler le fonctionnement de l'imaginaire occidental sur les hommes bleus, les nomades. Ces hommes du désert représentent l'homme sauvage, par excellence, qui s'oppose à l'homme policé pris dans l'engrenage d'une vie réglée par un système rationaliste.

En servant de moyen pour cristalliser le social dans le textuel, le personnage balise le passage du hors-texte au texte et, par conséquent, permet à l'incipit de donner l'illusion d'une continuité entre le réel et le fictif et résoud ainsi le problème de l'arbitraire du commencement. A partir de cette information sur la constitution stéréotypée du personnage, l'incipit nous en révèle une autre : le roman, en inscrivant un discours social dès son début, se définit comme une pratique qui "occupe une place de choix dans la circulation culturelle des idées, des images, des formes, des stéréotypes, des configurations discursives"².

L'aspect anonyme des personnages souligné ci-dessus trouve une autre forme dans *Le Fleuve détourné*. Les deux personnages présentés dans l'incipit sont, en effet, construits selon une stratégie dénominative qui les jette dans l'anonymat. Ainsi le personnage-narrateur est-il désigné par

1 *Pour Lire Le Clézio, op. cit.*, p. 140.

2 "Pour une sociopoétique de l'imaginaire social", *op. cit.*, p. 95.

le déictique *je*. Le texte, dès son ouverture, donne une préfiguration de la problématique identitaire de ce personnage-narrateur :

"Je ne possède rien de commun avec les autres. Ma présence en ce lieu n'est que le résultat d'un regrettable malentendu"¹.

Nulle information n'est donnée sur le sujet de l'énoncé. C'est l'ambiguïté de sa présence dans un lieu où il n'est pas censé être qui préfigure sa problématique identitaire qui sera dévoilée au cours du récit. Ainsi, nous apprenons que, suite au bombardement d'un camp par l'armée française lors de la guerre d'indépendance, le personnage-narrateur fut atteint d'amnésie. Quelques années plus tard, il retrouve sa mémoire et revient "chez lui" pour affirmer son identité. Mais son nom était déjà inscrit sur les monuments aux morts !

Soulignons que c'est par une lecture rétrospective que la préfiguration de cette problématique devient intelligible. L'incipit, en tant que structure autonome, est caractérisé par une rétention informative ; rétention qui concerne également un autre personnage désigné sur le mode fonctionnel :

"J'ai écrit une lettre pour demander audience à l'Administrateur"².

Typographiquement, le mot "Administrateur" est doté d'une majuscule qui le rapproche de la structure du nom propre et lui confère, par là, une valeur onomastique. Cependant, ce mode de désignation est une négation de la dimension anthroponyme du personnage. Elle le laisse, à l'instar du personnage-narrateur, dans l'anonymat. Cependant, cette désignation fonctionnelle participe à la sémantique du texte entier. En effet, mis en scène

1 *Le Fleuve détourné, op. cit.*, p. 9.

2 *Ibid*, p. 9.

dès l'incipit, le mot "Administrateur", précédé du mot "Administration" qui apparaît dans la phrase-seuil

"l'Administration prétend que nos spermatozoïdes sont subversifs"¹

annonce l'un des thèmes importants du récit, à savoir : la démystification et la satire des "sacro-saints principes" de la bureaucratie.

Cette participation du personnage au sémantisme du texte dans son intégralité se trouve également dans *Le livre des fuites* où "le petit garçon"² annoncé dans l'incipit n'est qu'un prétexte qui permet la génération du texte. Il fonctionne comme un élément diégétique mettant en place l'isotopie du voyage qui trouve son expression dans tout le récit. Le personnage du garçon est un pur signe linguistique vide qui ne sera jamais plein puisque sa présence se limite à l'incipit du texte. Il permet par son regard, comme dans *Onitsha*, de déclencher la description d'un avion qui décolle :

"Le tube métallique s'est arraché du sol, il monte, monte. Le petit garçon le regarde sans se presser, il a tout son temps. Il voit le long fuselage couleur d'argent foncer sur la piste de ciment, avec tous ses pneus suspendus à quelques centimètres du sol. Il voit les reflets du ciel dans les hublots ronds. Il voit aussi les grandes ailes ouvertes en arrière, qui portent les quatre réacteurs"³.

Le départ de l'avion préfigure le voyage doublement significatif qui constitue le thème majeur du roman. Le premier sens de ce voyage concerne la déambulation de Jeune Homme Hogan autour du monde. Le second, qui est

1 *Op. cit.*, p. 9.

2 *Ibid.*, p. 9.

3 *Op. cit.*, p. 9.

le plus important, est lié à l'écriture comme voyage et aventure dans un monde fictif comme nous l'avons souligné dans le point concernant la fonction codifiante.

A cette absence de code onomastique, s'oppose une stratégie nominative qui consiste à donner aux personnages des noms propres dès l'incipit. Ainsi la première phrase d'*Onitsha* est marquée par la présence d'un prénom qui sera repris dans le reste de l'incipit par des procédés anaphoriques garantissant sa lisibilité : il s'agit de Fintan. Or nous avons très peu d'informations sur lui : il a une mère proche de lui et il n'a pas de soeur. Les informations concernant ce personnage sont effacées au profit de sa fonction de sujet descripteur comme nous l'avons souligné dans le point concernant les topoi de l'ouverture. Cependant Fintan n'est pas seulement une instance focalisatrice mais aussi un personnage qui participe au processus narratif du texte et à la cohérence des informations disséminées dans l'incipit. En tant que signe textuel, il permet de mettre en place la logique génétique du surnom "Maou" qui sera celui de sa mère dans tout le récit. Ainsi le personnage Fintan se trouve ici comme un élément fonctionnel dans la création et la motivation de ce surnom. En effet, c'est par une espèce de micro-récit étiologique que le texte justifie la construction de ce "petit nom" :

"Quand il avait eu dix ans, Fintan avait décidé qu'il n'appellerait plus sa mère autrement que par son petit nom. Elle s'appelait Maria Luisa, mais on disait : Maou. C'était Fintan quand il était bébé, il ne savait pas prononcer son nom, et ça lui était resté. Il avait pris sa mère par la main, il l'avait regardée bien droit,

*il avait décidé " A partir d'aujourd'hui, je t'appellerai
Maou"¹.*

Dès l'incipit, Fintan se révèle comme un acteur participant à la stratégie dénomminative et, partant, au programme narratif et à la construction de l'univers fictif. Le manque d'information concernant Fintan met en avant sa dimension sémiotique qui lui donne le pouvoir d'organiser la mise en place du code onomastique de Maou dès l'ouverture du roman.

Cette même rétention informative, nous la retrouvons dans *Le Printemps n'en sera que plus beau* où le personnage de Hamid laisse un vide sémantique dans l'incipit du récit puisqu'on ignore tout sur lui. En revanche, le texte donne un minimum d'informations sur Djamilia :

*"D'une façon ou d'une autre, Djamilia est condamnée
On me demande aujourd'hui d'assassiner ma
gazelle(...)"².*

Nous savons donc que Djamilia est menacée par la mort. C'est à partir de cette information que le personnage, en tant qu'acteur anthropomorphe, occupera la fonction d'organisateur du texte et que les rôles actantiels seront distribués dans le récit. La mort de Djamilia pose le problème des opposants et des adjuvants : qui condamne ce personnage et qui va le défendre? Le lecteur n'est pas informé sur ce point. Les informations sont plutôt liées à l'aspect morphématique de Djamilia. Elle est présentée comme un morphème discontinu³ dont la plénitude trouve déjà son ébauche dans l'incipit.

1 *Onitsha, op. cit.*, p. 13.

2 *Op. cit.*, p. 9.

3 Philippe Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage", in *Poétique du Récit*, Paris, Seuil/Points, 1977, p. 124.

En effet, ce lieu stratégique tend à concentrer les premiers indices permettant de marquer sémantiquement ce personnage. Ainsi, Djamila, en tant que code onomastique, n'est pas caractérisée par un blanc sémantique - comme c'est le cas dans les noms propres - puisqu'en arabe, le mot djamila signifie "belle". Soulignons également que le lexème "gazelle" utilisé comme cataphore du prénom Djamila connote, dans la mémoire collective maghrébine, la beauté d'une femme. Le prénom se trouve ainsi surdéterminé par sa valeur connotative. De ce point de vue, *Le Printemps n'en sera que plus beau* est à rapprocher de *La Malédiction* où le prénom Abdelkrim est chargé d'un substrat sémantique qui transgresse sa qualité onomastique. Abdelkrim se traduit en arabe par "le serviteur du Généreux". De par sa connotation, ce prénom annonce implicitement une information caractérologique¹ sur le personnage. Nous apprenons juste après la fin de l'incipit, que ce serviteur du Généreux est également serviteur de son pays puisqu'il a affronté avec d'autres "les mêmes dangers pour libérer la patrie du joug colonial"². L'incipit nous donne également une autre information concernant le statut social de ce personnage :

"[Il] quitta le bureau (...) Abdelkrim retrouva son chauffeur qui somnolait dans la voiture"³.

Cet énoncé trace l'image d'un fonctionnaire haut placé et le texte confirme cette image un peu plus loin par le biais du chauffeur :

"Te voici directeur et moi vulgaire manieur de volant"⁴.

1 Cette information "concerne les traits de la personnalité dont traditionnellement se compose le portrait du personnage" selon Aleksander Witt Labuda, "Le personnage dans la lecture réaliste" in *Typologie du roman, op. cit.*, p. 39.

2 Rachid Mimouni, *La Malédiction*, Paris-Rabat, Stock-EDIF, 1992, p. 12.

3 *Ibid.*, p. 11.

4 *Ibid.*, p. 12.

La désignation du chauffeur par sa fonction met en texte une certaine hiérarchie entre Abdelkrim et lui. Nous entendons cette hiérarchie dans sa dimension textuelle. Autrement-dit, Abdelkrim, en tant qu'entité sémiotique, est plus connoté que le mot chauffeur qui ne désigne qu'une position sociale. Ce prénom se révèle comme un espace bilingue chargé non seulement d'un sémantisme arabe, mais aussi français. Si l'on divise ce code onomastique, on obtient les mots "abd", "el" et "krim"¹, homophone de "crime". La structure superficielle de ce prénom renvoie à une dénomination courante d'origine religieuse qui, comme nous l'avons souligné plus haut, signifie "serviteur du Généreux" ; mais la structure profonde préfigure le drame qui sera provoqué par les intégristes dans la suite du récit. En effet, le roman raconte l'histoire de ces personnages destructeurs qui sont "serviteurs du crime", mais se croient "serviteurs du Généreux"². Cette thématique du crime trouve son écho dans la dédicace :

*A la mémoire de mon ami,
l'écrivain Tahar Djaout,
assassiné par un marchand de bonbons
sur l'ordre d'un ancien tôlier.*

et dans l'exergue du roman :

*Celui qui a tué un homme
qui lui-même n'a pas tué
ou qui n'a pas commis de violence sur la terre
est considéré comme ayant tué tous les hommes.*

Coran, Sourate V

1 *abd* = serviteur ; *el* = le ; *krim* = généreux. Ce prénom est transcrit dans le texte du roman selon la prononciation dialectale maghrébine. La traduction que nous en donnons ici est littérale. Or, *krim* étant complément du nom *abd*, l'article *el* doit être traduit en français par l'article contracté "du". Ainsi *abd el krim* devient "serviteur du généreux".

2 Le "Généreux" est l'un des attributs divins.

Le personnage fonctionne donc comme un condensé thématique qui garantit la lisibilité de l'incipit comme c'est le cas dans *Le Procès-verbal*. Dans ce texte, le personnage est présenté à travers une série de renseignements éthologiques qui concernent des informations signalétiques et somatiques¹ sur lui :

"A. Il y avait une petite fois, pendant la canicule, un type qui était assis devant une fenêtre ouverte ; c'était un garçon démesuré, un peu voûté, et il s'appelait Adam ; Adam Pollo. Il avait l'air d'un mendiant (...) Il était comme ces animaux malades, qui, adroits vont se terrer dans des refuges (...) Il était vêtu uniquement d'un pantalon de toile beige abîmée, salie de sueur, dont il avait replié les jambes jusqu'à hauteur des genoux"².

Le personnage est désigné par des "étiquettes" témoignant d'un ludisme verbal qui préfigure sa marginalité (puisqu'il est décrit dans des termes négatifs qui mettent en relief son anomalie en le comparant à des animaux) et permet, par là, de remplir "ce vivant sans entrailles" par des sèmes descriptifs allant au-delà de l'arbitraire du nom propre qui paraît dès la fin de la première phrase. La distribution syntagmatique des "étiquettes" qui désignent le personnage, laisse apparaître d'abord des lexèmes à connotation parodique comme "type", "garçon démesuré", ensuite le prénom et enfin l'association du prénom au nom. La récurrence du nom propre sous ces

1 Par série éthologique, Aleksandra Wit Labuda entend "toutes les informations par lesquelles, dans un récit, l'identité du personnage se manifeste de manière durable". Cette série éthologique contient des informations signalétiques et somatiques. Les premières sont composées "de données "administratives" telles que : nom, prénom, sexe, âge, nationalité, confession etc" ; les secondes concernent "les données se rapportant au portrait physique du personnage", dans "Le personnage dans la lecture réaliste", in *Typologie du roman, op. cit.*, p. 39.

2 *Op. cit.*, p. 11.

différentes formes diaphoriques (lexicales, grammaticales et onomastiques) assure l'homogénéité grammaticale de l'incipit et, partant, sa lisibilité. Ainsi, le personnage est-il construit dans l'univers fictionnel du *Procès-verbal* comme "un système d'équivalences réglées destiné à assurer la lisibilité du texte"¹ et, parfois, à participer à la construction de l'espace narratif et de son axiologie.

2.2 - Les configurations spatiales

En effet, chez Le Clézio il y a une dominante de ce qu'il appelle le "pays plat"² qui constitue la topographie de ses récits. Cette platitude spatiale est caractérisée par le sème /ouverture/ ; ouverture qui prend différentes formes (désert, chambre avec fenêtre ouverte, aéroport et mer) dont la plus importante est constituée par l'espace aquatique. En effet, l'eau constitue une espèce de métaphore obsédante qui traverse l'oeuvre leclézienne. Elle est souvent le lieu sur lequel s'ouvrent les récits de l'auteur. L'espace aquatique est tantôt décrit, tantôt suggéré par une isotopie lexicale. Ainsi peut-on lire les fragments suivants :

"Pas un jour sans que j'aïlle à la mer, pas une nuit sans que je m'éveille (...) cherchant à percevoir la marée"³.

"Cela se passait n'importe quand, devant la mer, dans la mer (...) Dans les profondeurs on avait trouvé la paix"⁴.

"Fintan regardait sa mère, il écoutait avec une attention presque douloureuse tous les bruits, les cris

1 "Pour un statut sémiologique du personnage", *op. cit.*, p. 144. C'est l'auteur qui souligne.

2 *Trois villes saintes*, Paris, Gallimard, 1980, p. 46.

3 *Le Chercheur d'Or*, *op. cit.*, p. 13.

4 *Voyages de l'autre côté*, *op. cit.*, p. 14.

*des mouettes, il sentait le glissement des vagues qui remontaient et appuyaient longuement sur la proue, soulevaient la coque dans le genre d'une respiration"¹.
"(...) La neige fondait et l'eau commençait à couler goutte à goutte de tous les rebords, de toutes les solives, des branches d'arbre, et toutes les gouttes se réunissaient et formaient des ruisselets, les ruisselets allaient jusqu'aux ruisseaux, et l'eau cascada joyeusement dans toutes les rues du village"².*

Dans l'articulation titre/incipit, nous avons souligné, à propos d'*Onitsha*, la présence d'un navire appelé **Surabaya** qui se dirige vers l'Afrique. Ce navire est une espèce de "demeure sur l'eau"³ ; demeure mobile et ouverte puisqu'elle laisse percevoir la mer par Fintan. Elle trace un itinéraire aussi bien géographique que narratif en ancrant le récit dans l'espace aquatique comme lieu initial de l'histoire narrée. Cet ancrage spatial dans la mer n'est pas sans rapport avec le statut maternel de Maou. En effet, que l'eau "soit étang ou océan, Jung la compte parmi les symboles les plus anciens de l'archétype maternel"⁴. Ainsi l'espace entretient-il un rapport étroit avec la figure du personnage maternel inscrit dans l'incipit d'*Onitsha*. Ce rapport est renforcé par la confusion homophonique des lexèmes mère/mer ; confusion qui atteint son paroxysme par la perception simultanée de la mère et de l'espace maritime. En effet, Fintan constitue le foyer de perception par lequel le personnage et le lieu sont simultanément focalisés comme en témoigne le troisième fragment cité ci-dessus. Le regard de Fintan

1 *Onitsha, op. cit.*, p. 14.

2 *Etoile Errante, op. cit.*, p. 15.

3 Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969, p. 285.

4 Michel Mansuy, *Gaston Bachelard et les éléments*, Paris, J. Corti, 1967, p. 201.

embrasse à la fois et sa mère et l'espace qui l'entoure, mais aucun indice textuel n'est mis en oeuvre pour permettre la transition du premier objet focalisé au second. Tout se passe comme si la focalisation portait sur un seul et même objet* .

Aussi fugitive soit-elle, la description de Maou évoquée ci-dessus a été favorisée par la présence du navire qui lui a servi de cadre. En outre, le navire devient le moyen d'une mise en place de l'espace charnel car la dimension somatique du corps lui confère une valeur spatiale et "la personne du sujet fictif de l'énoncé romanesque se trouve désormais considérée dans sa matérialité autant que dans sa mentalité ; siège d'affects et de manifestations toutes physiques, elle devient un espace charnel, dont chacun des points peut se trouver le lieu d'un phénomène à identifier, à raconter et à styliser"¹. Il n'y a certes que des touches descriptives qui mettent tel ou tel trait du personnage en relief, mais les présupposés des énoncés qui assurent cette description le surdéterminent. C'est, en effet, ce que nous avons remarqué à propos du paysan de Mimouni ou des nomades de *Le Clézio* : "le corps se dessine dans ses déplacements, et, complémentairement, le texte crée la sensation de l'espace par le parcours du corps"².

Cette sensation de l'espace est renforcée dans *Désert et Etoile Errante* par la référence à un lieu réel qui permet au texte de produire une "illusion référentielle". Dans *Désert*, il s'agit de "Saguiet el Hamra"³

* Le terme objet est utilisé ici dans son sens linguistique par rapport au sujet focalisateur. Il n'implique pas l'idée d'une chosification.

1 Henri Mitterrand, "L'Espace du corps dans le roman réaliste", in *Typologie du roman*, op. cit., pp. 62-63.

2 *Ibid.*, p. 68.

3 *Op. cit.*, p. 7.

qui se trouve au Sahara, dans l'extrême sud du Maroc ; et en ce qui concerne *Etoile Errante*, il s'agit de "Saint - Martin-Vésubie"¹ qui se trouve à soixante quatre kilomètres au nord de Nice et constitue une station estivale et de sports d'hiver. Ces désignations topographiques ne donnent lieu à aucun processus descriptif dans le texte. Elles fonctionnent comme un procédé permettant le glissement du réel au fictif. Leur dimension typographique* même est une adresse au lecteur qui, tout en s'engageant dans la lecture de la fiction, est rassuré par l'ancrage de la diégèse dans un espace référentiel et objectif. Le lecteur est ainsi informé du lieu initial du récit. Cependant, ce lieu en soi n'est qu'un élément qui participe, par sa référentialité sémantique**, à l'économie informative du texte ; il constitue une sorte de condensation sémantique qui épargne au narrateur de *justifier* sa description du paysage (désertique pour le premier roman et aquatique pour le second) qui est mis en scène dans l'incipit. Cette description trouve sa justification et sa motivation dans les mentions spatiales par lesquelles s'ouvrent les textes, à savoir : *Saguiet el Hamra* et *Saint-Martin-Vésubie*. Ainsi la lisibilité de l'incipit est garantie par le recours à un espace réel chargé d'un déjà-là sémantique.

Soulignons, cependant, que l'intégration d'un espace référentiel au tissu textuel ne saurait être réduit à une imitation du monde objectif. La représentation de l'espace est avant tout verbale et l'absence de descriptions -qui constituent le fondement de toute imitation- des lieux mentionnés est significative à cet égard : "si l'imitation est refusée c'est que le réel lui-

1 *Op. cit.* p.15.

* Ces indications de lieu sont séparées du texte par un blanc et sont écrites en italique.

** En tant que station de sports d'hivers, *Saint-Martin-Vésubie* porte le sème /eau/ ; et en tant que lieu se situant au Sahara, *Saguiet el Hamra* contient le sème /désert/.

même est violemment attaqué, dans sa signification symbolique d'abord, mais aussi dans une signification en dehors du langage"¹.

Le deuil du réel est plus manifeste dans *Le livre des fuites* où le pacte de lecture est fondé sur l'imagination, comme nous l'avons souligné dans le troisième chapitre. Ce pouvoir d'imagination est à la base des formations discursives spatiales dans l'incipit de ce livre puisque l'interrogation initiale du texte met en avant l'imaginaire au détriment du vérifiable :

*"Est-ce que vous pouvez imaginer cela ? Un grand aéroport, désert, avec un toit plat, étendu sous le ciel"*².

Nul besoin donc de lier le texte à un hors-texte. La question inaugurale est un procédé rhétorique qui permet, par la réponse qu'elle implique, la mise en place d'un espace imaginaire formé d'images verbales qui échappent à l'emprise du réel. Le *vous* renvoie au destinataire qui sera impliqué dans la construction imaginaire de l'espace. La figurativité spatiale sera ainsi le résultat d'une double imagination : celle de l'auteur et celle du lecteur car "le paysage, visuel ou verbal, n'existe en fait que grâce à la participation d'un destinataire (...) Le récit combine deux espaces imaginés : celui de l'auteur, celui du lecteur"³.

L'imagination spatiale peut dépasser la dimension topographique pour atteindre une dimension typographique. En effet, la disposition des signes sur l'espace textuel trace une architecture fonctionnelle qui participe au sémantisme du récit. *Désert* est une illustration parfaite de cette spatialité typographique. Dans le texte de ce roman, l'alternance d'une marge

1 Bernard Valette, *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan, 1985, p.153.

2 *Op. cit.*, p. 9.

3 Michael Issacharoff, *L'Espace et la nouvelle*, Paris, J. Corti, 1976, p. 13.

blanche avec une marge normale donne une valeur signifiante aux signifiants indépendamment de leurs signifiés. Dans *Le Déluge*, la typographie prend la forme d'un "carré magique" :

" A A A A
A A A A
A A A A
A A A A"¹

Par son iconicité, l'espace textuel s'apparente ainsi à un tableau de peinture dont le cadre serait cette marge blanche qui l'entoure. Cette parenté avec l'art pictural pose les limites de la littérature comme création verbale et comble ainsi les carences du discours romanesque car "la parole est éveil, appel au dépassement ; la figure figement, fascination. Le livre ouvre un lointain à la vie, que l'image envoûte et immobilise"². Ces blancs typographiques, cette nudité autour des signes, sont aussi un miroir des paysages nus et vastes évoqués dans ces textes.

A ce "pays plat" leclézien s'oppose l'espace clos et négatif de Mimouni comme en témoigne le fragment suivant :

"Depuis midi je suis dans cette pièce qui fait office de débarras (...) de W-C. où les parents des malades grabataires ou impotents viennent vider les pots de chambre en plastique dans un bidet antédiluvien. Les infirmières de passage ne font qu'entrouvrir la porte, avant de refluer, rapidement suffoquées par les miasmes de merde et d'urine rance que je respire"³.

1 *Op. cit.*, p. 10.

2 Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, J. Corti, 1980, p. 3.

3 *Tombéza, Op. cit.*, p. 9.

L'espace est ici mis en texte à travers le discours du narrateur-personnage. Le lieu ainsi énoncé par le *je narrant* devient subjectivé par son idiolecte et stylisé, donc esthétisé, selon ses compétences lexicales. Il s'ensuit que l'espace devient l'occasion d'une axiologisation qui met en avant la visée idéologique du texte dès son incipit. L'esthétique étant lié à l'idéologique, cette description dévalorisée du lieu de l'énonciation, à travers une isotopie dysphorique, trace, d'entrée de jeu, le projet idéologique du texte, à savoir : la démythification et le démantèlement d'un monde dégradé. En effet, le champ lexico-sémantique investi dans le début du texte permet la configuration d'un espace dysphorique perçu négativement par le je-narrant : les mots "malades", "infirmières" et d'autres qui paraissent dans le reste de l'incipit comme "bloc opératoire" et "hôpital", ancrent le récit dans un lieu fortement marqué par le sème /*morbidité*/. Ce trait sémique renforce la valeur négative de l'espace.

Cette négativité se manifeste sous des formes différentes dans les autres récits de Mimouni. C'est la clôture du bureau dans *La Malédiction* :

"Il se releva avec peine (...) puis quitta le bureau"¹.

C'est le refus du lieu par le narrateur-personnage dans *Le Fleuve détourné* :

"Ma présence en ce lieu n'est que le résultat d'un regrettable malentendu"².

C'est l'espace de la mort dans *Une Peine à vivre* :

"Dos contre le mur du polygone, je sens toujours mes couilles qui me démangent"¹.

C'est, enfin, l'hostilité de la ville qui apparaît explicitement dans *Le Printemps n'en sera que plus beau*, et implicitement dans *Une Paix à*

1 *Op. cit.*, p. 11.

2 *Op. cit.*, p. 9.

vivre puisqu'elle se manifeste, dans ce récit, en dévoilant l'identité des personnages et en les exposant à une description ironique stéréotypée comme cela a été souligné plus haut. Cette négativité de la ville dévoile l'arrière plan idéologique de ces textes car "en Algérie, le symbole d'identité, comme de légitimité révolutionnaire, est le fellah, dont l'opacité symbolique est aussi fondamentale violence contre la ville"². Ainsi peut-on lire :

"Depuis des temps immémoriaux, les hommes ont toujours erré dans cette ville, inhospitalière et hostile à souhait"³.

"Au premier regard on distinguait le paysan endimanché descendu dans la ville"¹.

L'espace se pose ainsi comme étant problématique dès l'incipit des textes. Le dédoublement spatial dans *Le Printemps n'en sera que plus beau* est, par ailleurs, révélateur à cet égard. En effet, le récit s'ouvre comme une pièce de théâtre. L'espace du texte, au sens typographique du terme, est réparti selon les normes du genre dramatique. Nous avons ainsi, au début du texte, le prénom du personnage et juste en-dessous sa tirade qui constitue ce qu'on serait tenté d'appeler l'incipit-exposition. L'usage du présent de narration et des déictiques spatio-temporels anime le discours en le rendant simultané au temps du lecteur-spectateur et, par conséquent, renforce l'effet de théâtralisation. Ainsi peut-on lire :

"(...) On m'a promis le retour de Djamila à l'heure et à l'endroit exacts du rendez-vous convenu, et je suis là qui l'attends ce soir sur cette passerelle"².

1 *Op. cit.*, p. 9.

2 Charles Bonn, *Problématiques spatiales du roman algérien*, Alger, ENAL, 1986, p. 36.

3 *Le Printemps n'en sera que plus beau*, *op. cit.*, p. 9.

La tirade constituant l'amorce romanesque met en texte, d'une part, l'espace scénique, puisque la passerelle fait partie du décor de la scène. La citation soulignée fonctionne comme une indication scénique qui sert à remplir les trous du texte et permet, par là, de visualiser la scène. D'autre part, le texte présente l'espace romanesque qui constitue le support de la diégèse, à savoir : la ville hostile comme nous l'avons remarqué ci-dessus. Ainsi, l'espace scénique et romanesque se trouvent-ils confondus. De plus, soulignons que ces deux espaces sont présentés par le démonstratif de connivence "cette" qui permet au lecteur-spectateur de les accepter *comme* s'ils font déjà partie de son univers quotidien. Ce morphème à valeur anaphorique fonctionne comme un relais qui permet le passage du monde référentiel à l'univers fictif en présentant l'espace textuel comme une continuité du hors-texte, comme un "déjà-là du monde".

Le *comme si* souligné ci-dessus, exclut toute possibilité de reproduction d'une quelconque réalité objective dans le texte car "toute lecture de fiction implique que le lecteur quitte mentalement le monde dans lequel se déroule sa vie quotidienne pour se transporter dans un autre monde, celui de la fiction"³. Ainsi la distance existant entre "l'abîme ontologique"⁴ et le quotidien du lecteur est atténuée et non abolie, car c'est aussi à travers cette distance que l'univers fictif s'affirme comme étant autre que celui du récepteur.

La vastitude des espaces lecléziens et leur étendue, répond à un souci écologique chez l'auteur. En effet, les textes lecléziens mettent en avant, dès

1 *Une Paix à vivre, op. cit.*, p. 5.

2 *Le Printemps n'en sera que plus beau, op. cit.*, p. 9. C'est nous qui soulignons.

3 Jean-Louis Morhange, "Incipit narratifs", in *Poétique* n° 104, 1995, p. 387.

4 J.L. Morhange utilise cette expression pour parler du seuil qui "sépare l'univers de la fiction de celui de la vie quotidienne du lecteur", *Ibid.*, p. 387.

leurs incipit, l'idéologie de l'humain naturalisé. Cette idéologie écologique implique un système de valeurs de l'oeuvre qui, d'une part, oppose le naturel à l'artificiel ; d'autre part, met en place un discours anti-marginal. Les espaces aquatiques et désertiques naturalisent l'humain puisque les personnages anthropomorphes qui s'y meuvent sont en contact étroit avec la nature. En outre, la description d'Adam Pollo, par exemple, le présente comme un personnage marginal, mal habillé ; et de manière indirecte, les enfants -qui reviennent souvent dans l'oeuvre de Le Clézio- sont également des êtres marginaux puisque non doués de "capacité légale". C'est donc dans ce sens-là qu'il faudrait entendre le souci écologique leclézien : c'est une écologie de la conscience humaine qui ne va pas sans rappeler celle d'Henri Michaux.

Le lieu se construit également chez Mimouni comme une valeur, d'où son indissolubilité avec l'axiologie qui idéologise l'univers romanesque¹. La fonction informative des incipit de Mimouni montre que le sujet de l'énonciation entretient un rapport problématique avec l'espace romanesque. La dimension spatiale n'est jamais précisée, localisée dans le texte : "l'entreprise de localisation (...) est donc essentiellement ambiguë. Ambiguïté d'un projet qui, feignant de chercher un lieu où dire l'être comme l'identité, finit par le chercher dans sa quête elle-même : l'écriture"¹.

Cette valeur signifiante de l'espace est doublée d'une valeur symbolique du temps. L'analyse du temps révélera le sens symbolique de la temporalité telle qu'elle est investie dans les incipit.

1 Nous faisons référence ici au sens sémiotique de l'idéologie considérée comme "une quête permanente des valeurs", in A-J. Greimas et J.Courtes, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, op. cit.*, p. 179.

2.3 - La temporalité

Le lecteur est informé, sur le temps de l'histoire narrée dans *Onitsha*, dès l'entrée en matière :

"C'était la fin de l'après-midi"².

Cette situation temporelle sera précisée davantage dans la suite de l'incipit. Mais avant d'entamer une quelconque précision, le narrateur utilise une analepse³ qui permet de montrer la nature du rapport entre Fintan et sa mère. Ce retour en arrière remontant au-delà du début du récit est destiné à ménager des effets dramatiques car il met en relief, à travers le petit nom donné par Fintan à sa mère⁴, l'affectivité filiale qui lie ces deux personnages et tout ce qu'elle implique comme souvenirs vécus par eux. La précision du temps narratif qui succèdera à cette analepse va augmenter, par ailleurs, la lisibilité de l'incipit puisqu'elle est chargée d'une dimension symbolique :

"C'était la fin du dimanche 14 mars 1948, Fintan n'oublierait jamais cette date"⁵.

C'est un "temps signifiant" ou "temps-valeur" qui représente "la durée symbolique du roman"⁴ puisque le mot "fin" évoque la fin d'une vie amorcée dans la terre natale et annonce le départ (et donc le commencement d'une autre vie) vers un autre lieu. Cette fin symbolique du temps vécu par les deux personnages, est, en outre, dramatisée par l'immobilité atmosphérique :

"L'air était immobile, c'est à dire que le navire devait avancer à la même vitesse"⁶.

1 *Problématiques spatiales du roman algérien, op. cit.*, p. 104.

2 *Op. cit.*, p. 13.

3 Gérard Genette entend par analepse "toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où on se trouve", in *Figures III, op. cit.*, p. 82.

4 *Op. cit.*, p. 14.

5 "Idéologie de la mise en scène", *op. cit.*, p. 99.

6 *Op. cit.*, p. 14.

Les déplacements du navire constituent des mouvements qui se déroulent dans le temps comme succession chronologique. Or, l'incipit d'*Onitsha* ne développe pas un temps événementiel, mais plutôt symbolique comme cela est le cas dans *La Malédiction* où le temps est surcodé :

"(...) Il était onze heures du soir"¹.

La situation temporelle est ici précisée. Elle permet l'ancrage de l'histoire narrée dans la temporalité du récit mais contrairement à *Onitsha*, l'incipit de *La Malédiction* ne porte pas des marques temporelles chiffrées. Le temps de l'histoire y est symbolique. Le soir connote ici l'univers noir et dramatique auquel seront voués les personnages du roman. Il est une sorte de métaphore filée qui prolonge le titre du roman. Le lexème "soir" est, en effet, caractérisé par le sème /noirceur/. Nous pouvons ainsi l'interpréter dans le contexte du roman -puisque la connotation ne prend sens qu'à partir d'un contexte précis- comme négativité inscrite dans l'incipit pour préfigurer l'univers négatif et dramatique de l'histoire narrée. Cette connotation rejoint en cela le rôle du patronyme Abdelkrim dans la caractérisation négative de l'incipit. Le "soir" devient ainsi temps-valeur qui renvoie, par sa connotation négative, au procès de signification qui structure tout le roman.

Le temps est parfois chiffré et feint d'être dénotatif pour résoudre l'arbitraire du commencement. Ainsi dans *Désert* et *Etoile Errante*, les indications spatiales sont doublées d'indications temporelles qui permettent de situer le temps de l'histoire narrée. Le temps garantit, comme l'espace, le passage du hors-texte au texte, en inscrivant l'histoire romanesque dans un temps historique vérifiable. Cependant, les jours et les mois ne sont jamais précisés. Ce sont uniquement les saisons et les années qui sont inscrites après les indications spatiales : hiver 1909-1910 pour *Désert* et été 1943

1 *Op. cit.*, p. 11.

pour *Etoile Errante*. Ces années sont ancrées dans l'histoire réelle des lieux qu'elles datent. Autrement dit, 1909-1910 a été marquée par la résistance du leader politique et religieux Ma el Aïnine -qui est par ailleurs l'une des figures emblématiques du roman- contre le colonialisme. L'année 1943 est également historique puisque marquée par la seconde guerre mondiale. L'incipit du roman se situe justement dans cette période et raconte la diaspora, la fuite et l'angoisse continues des Juifs à cette époque. Le temps est ainsi fonctionnel dans toute l'organisation du récit. Cette fonctionnalité se manifeste dans *Une Peine à vivre* à travers le temps de la narration.

Le lecteur est informé d'avance que le narrateur-personnage va mourir puisqu'il est dès la phrase seuil "contre le mur du polygone". La phrase inaugurale est à considérer comme une prolepse qui a la fonction d'un épilogue car, tout en ouvrant le récit, elle renvoie à sa clause puisque la mort du narrateur encadre le texte du roman et délimite ses frontières externes. La mort proleptique du narrateur-personnage provoque chez lui l'éveil de souvenirs qu'il se met à raconter. Ainsi, l'incipit passe d'une prolepse à une analepse externe qui permet la mise en place de ces souvenirs. Les analepses remontent au-delà du début du récit et sont destinées à ménager des effets dramatiques comme dans *Onitsha*. Par ce procédé, le narrateur-personnage se met à narrer sa propre histoire avant de mourir. Par conséquent, tout l'incipit (et tout le roman) se présente comme un retour en arrière qui se propose d'actualiser des événements analeptiques dont la portée se situe à une distance loin du moment où le récit s'interrompt. Cette expérience du temps déclenche ainsi des images figées dans la mémoire du narrateur-personnage et permet par là même la mise en place du récit.

Dans certains cas, le temps peut déstabiliser la mise en place du récit en remettant en question son statut énonciatif. Les déictiques temporels disséminés dans l'incipit du *Printemps n'en sera que plus beau* fonctionnent dans cette optique. "Aujourd'hui", "ce soir", "la nuit" marquent le discours incipiel et se réfèrent au moment de l'énonciation prise en charge par Hamid. L'énonciateur ne précise pas le contexte de ces déictiques puisqu'il est censé s'adresser à des spectateurs qui sont en face de lui, donc à des destinataires partageant avec lui la situation d'énonciation. Cet incipit "théâtral" met en crise la pseudo-énonciation du texte littéraire écrit. En effet, la distance temporelle qui sépare le moment de la composition de celui de la réception rend la communication littéraire factice. Les indices représentant le temps échappent ici au lecteur puisque l'instance d'énonciation les insère dans le discours sans aucune précision. Ces références temporelles non précisées provoquent une incohérence dans l'univers raconté. Or, cette incohérence est justement convoquée pour remettre en question l'appréhension de l'énoncé à partir d'éléments vraisemblabilisants qui garantissent la lisibilité du texte. Seule la cohérence de l'écriture compte ici.

Le temps qui se donne à lire dans cet incipit, c'est celui de l'écriture dans sa simultanéité avec la lecture. L'indication temporelle "soir" rejoint celle analysée dans *La Malédiction*. C'est un soir/noir qui participe à l'isotopie négative du texte puisque la mort de Djamila y est annoncée dès l'incipit. La valeur symbolique du texte l'emporte ainsi sur sa fonctionnalité chronologique.

Aussi bien chez Le Clézio que chez Mimouni, le temps se révèle, dès l'incipit du texte, comme une valeur symbolique qui organise la sémantique

du récit dans sa globalité. Le temps devient ainsi une catégorie narrative qui participe à la structuration de l'univers diégétique et à son axiologie.

3 - LA FONCTION SEDUCTIVE

L'ouverture de *L'Honneur de la tribu* commence par le morphème *il* qui, au lieu de favoriser une homogénéité sémantique, provoque une suspension, voire une interrogation sur la source qu'il remplace. Ce bruitage sémantique ne sera levé qu'à la fin du récit où le lecteur apprendra qu'il s'agit d'Omar El Mabrouk. Ainsi, le *il* revêt une valeur plutôt cataphorique qu'anaphorique. Cataphore qui sera suspendu tout au long du récit pour se dévoiler lorsque le programme narratif arrive à son terme. Cette phrase par laquelle commence le texte appartient au discours direct et implique, en théorie, un dialogue. Or, l'absence d'un interlocuteur concrètement inclus dans un contexte inter-communicationnel, exclut toute possibilité de dialogisme véritable. L'usage du verbe *déclara* fait de l'énoncé une déclaration à sens unique allant d'un locuteur vers son destinataire, ce qui se contredit avec le principe même du dialogue basé sur un échange communicationnel. De plus, le *nous* implique la présence d'un destinataire collectif qu'on serait tenté de nommer *destinataire-auditeur* puisqu'aucun indice textuel ne permet de lui conférer une fonction d'émetteur.

Comme cela a été souligné plus haut, le *nous* est un narrataire passif. Cette passivité exclut une fois encore toute possibilité dialogique. Cependant cette phrase inaugurale est imbibée de données présupposées¹.

¹ L'analyse des présupposés telle que la définit la linguistique "concerne seulement le mode de présentation des contenus véhiculés par le discours et non pas leur origine" Oswald Ducrot, "Note sur la présupposition et le sens littéral", postface à P. Henry, *Le Mauvais outil. Langue, sujet et discours*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 74 ; et la présupposition "instaure [entre les individus] certains rapports de collaboration, de lutte, de dépendance", O. Ducrot, "*Le roi de France est sage* : implication logique et présupposition linguistique", in *Etudes de linguistique appliquée* n°4, 1966, p. 41.

La phrase-seuil :

"Il faut que vous sachiez que la révolution ne vous a pas oubliés, nous déclara-t-il à son arrivée"¹.

cautionne un rapport d'intersubjectivité avec les auditeurs en se réalisant comme un acte illocutoire d'assertion visant à produire un effet de suspense. En effet, "en accomplissant un acte illocutionnaire, le locuteur entend produire un certain effet sur son interlocuteur en l'amenant à reconnaître l'intention qu'il a de produire cet effet"². Ainsi la présupposition implicite au discours du locuteur n'est autre que la production de cet effet de suspense qui instaure un rapport de dépendance narrative entre narrateur, narrataire et lecteur, en faisant naître l'énigme dont la résolution sera attendue par les destinataires du récit. Cependant, soulignons que les narrataires du récit ne sont pas les seuls à être en situation de suspense : le lecteur l'est aussi.

La technique du suspense employée dès la phrase-seuil préserve cette énigme tout au long de l'incipit et l'énoncé

"Nous ne savions pas alors ce qui nous attendait"³.

ne fait qu'augmenter l'effet d'énigme en faisant naître un blanc sémantique doublé d'un blanc typographique puisqu'il est détaché du reste de l'incipit. Ce blanc sémantique laisse libre cours à l'imagination créatrice des destinataires pour combler ce vide provoqué par l'énigme. Ainsi, l'univers de la fiction va se construire à partir de l'écoute des auditeurs dont le lecteur fait partie puisque, comme nous l'avons souligné dans le chapitre concernant l'inscription du destinataire, il n'est pas seulement une entité sémiotique mais aussi une image d'une réalité sociale. De plus, le pacte de lecture déterminé par le texte ne prend son sens séducteur que dans le rapport entretenu entre le texte et le lecteur¹. En effet, ce pacte de lecture basé sur l'écoute de la narration se révèle comme une invitation à ce qu'on pourrait appeler une lecture auditive. L'ouïe est plus sollicitée que la vue, d'autant plus que l'incipit prend la forme narrative d'une fable déjà annoncée dans l'exergue par la citation de Valéry : "toutes les histoires s'approfondissent en fables".

1 *Op. cit.*, p. 9.

2 John Searle, *Les Actes de langage*, Paris, Hermann, 1972, p.86.

3 *L'Honneur de la tribu*, *op. cit.*, p. 9.

En outre, l'énigme du texte participe à une certaine économie informative de l'incipit ; les informations retenues empêchent ainsi toute anticipation sur l'histoire narrée tout en suscitant l'attente du lecteur. La phrase négative "Nous ne savions pas alors ce qui nous attendait" permet aussi de maintenir l'incertitude quant à la suite du récit et produit par là même un intérêt romanesque fondé sur l'imprévisibilité inaugurale du texte. Cette incertitude concerne également l'avant-texte.

En effet, ayant commencé par la réplique d'un personnage-narrateur, l'incipit laisse supposer que l'histoire a déjà commencé et que seule une séquence analeptique rendrait cet "avant" de l'histoire intelligible. Par ce manque d'informations, le lecteur est entraîné dans l'histoire d'une manière brusque ; et c'est justement par ce début qu'on appelle *in medias res* que le texte déploie toute une stratégie de séduction qui pousse le lecteur à aller plus loin dans sa lecture pour percer l'énigme et trouver une réponse aux questions concernant, d'une part, celui qui raconte l'histoire, et d'autre part, l'avant-texte qui n'est pas narré dans l'univers diégétique. Or, tout le reste de l'incipit est construit comme une digression par rapport à la phrase initiale du récit. Cette digression fonctionne doublement. D'abord, elle renforce l'énigmaticité du sujet de l'énoncé qui est en même temps sujet de l'énonciation, puisqu'il est à la fois personnage et narrateur ; il s'ensuit que la question concernant celui qui parle (ou narre) reste suspendue. Ensuite, cette digression permet au texte de "se légitimer par un métadiscours justificatif, par la référence à un *auctoritas*, de type surhumain (...)"². Ainsi peut-on lire :

*"Mais je ne peux commencer cette histoire que par l'évocation du nom du Très-Haut, l'Omniscient, le Créateur de toute créature, l'Ordonnateur de tout événement et le maître du tous les destins. Dans le grand livre du monde, il a tout consigné"*³.

Cette référence à une autorité absolue justifie le commencement du récit en garantissant l'origine de son contenu⁴. Les expressions "Omniscient" et "Ordonnateur de tout événement" impliquent que le récit (en tant que succession d'événements) n'émerge

1 "Pour une poétique de l'incipit", *op. cit.*, p. 140.

2 "Pour une poétique de l'incipit", *op. cit.*, p. 138.

3 *L'Honneur de la tribu*, *op. cit.*, p. 9. C'est nous qui soulignons.

4 Philippe Hamon, "Un discours contraint", in *Poétique* n° 16, 1973, p. 434.

pas du néant mais trouve son origine chez le "Créateur de toute créature" dont la valeur absolue est renforcée par l'usage des majuscules initiales.

Dans *Le Fleuve détourné*, l'introduction de l'énigme dès le début a brisé la linéarité chronologique du récit puisque les retours en arrière s'imposent pour expliquer l'origine de cette énigme. Elle réside dans la problématisation identitaire du personnage. Qui est ce *je*? Qui est l'Administrateur? L'identité du personnage restera problématique même à la fin du récit puisqu'il garde son anonymat tout au long du texte. Ce procédé conduit évidemment le lecteur à chercher les réponses possibles concernant ce *je* qui a pris la parole sans être introduit par une voix narrative car il est narrateur homodiégétique. Il a commencé sa narration *in medias res* en se faisant porte-parole d'un groupe accusé de subversion :

"L'Administration prétend que nos spermatozoïdes sont subversifs"¹.

Le pronom possessif *nos* englobe et le narrateur et le groupe dont il est le porte-parole. Il commence son récit par un énoncé sémantiquement arbitraire puisque la subversion dont il est question n'est pas motivée par un quelconque événement externe mais plutôt due à un motif génétique : ce sont les spermatozoïdes qui sont subversifs. Cependant le narrateur "ne partage pas cette opinion", ce qui implique au niveau narratif l'imprévisibilité du récit puisque le lecteur ne sait pas ce qui va se produire au niveau de l'histoire. L'intérêt est ainsi augmenté par cette imprévisibilité même de la situation initiale du texte. L'opposition entre le point de vue de l'Administration et celui du *je* pose d'emblée une énigme concernant le devenir de ce narrateur-personnage et crée, par là même, le code herméneutique du texte¹. Les questions sont donc : que s'est-il passé avant? Que va-t-il arriver à ce *je* qui prend en charge la narration de sa propre histoire?

Ces interrogations constituent le soubassement de la production d'intérêts dans l'incipit du texte. Elles provoquent l'attente du lecteur qui est jeté immédiatement dans

¹ *Le Fleuve détourné, op. cit., p. 9.*

une histoire sans aucune présentation préliminaire. L'intérêt est produit par l'ouverture du texte sur un moment où le récit prend une direction organisée par la situation initiale telle qu'elle est évoquée ci-dessus. Autrement dit, la programmation du récit est précisée dès l'incipit du texte sous forme de problématique autour du *je-narrant*. Cette production d'intérêts est basée sur l'énigme qui implique en même temps une imprévisibilité de l'histoire narrée.

Ces mêmes stratégies de séduction se retrouvent, bien que différemment incorporées, dans l'oeuvre de Le Clézio. En effet, si dans *Le Fleuve détourné* l'énigme porte sur l'instance narrative, dans *La Guerre* elle porte sur la dimension sémantique du vocable *guerre* : s'agit-il d'une guerre au sens dénotatif du terme ou bien d'une guerre métaphorique? Là encore le code herméneutique structure l'incipit du récit en maintenant l'énigme suspendue grâce au procédé de réticence qui crée un effet d'indécision au niveau narratif. Cette indécision narrative a pour objectif d'égarer le lecteur pour augmenter l'intérêt même de l'énigme. Ainsi peut-on lire :

"La guerre a commencé. Personne ne sait plus où, ni comment, mais c'est ainsi"².

L'égarement est également assuré par l'incohérence de la narration puisque le discours incipiel est fragmentaire comme en témoigne l'exemple suivant :

"La guerre veut qu'on courbe la tête, qu'on rampe sur le sol plein de boue et de fils de fer. Femme, ton corps nu n'est plus pour aucune exultation"³.

Dans un autre extrait, nous avons une hyperbole du temps de la guerre qui a pour objectif "de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire"⁴ :

"La guerre est en route pour durer dix mille ans, pour durer plus longtemps que l'histoire des hommes"⁵.

Il s'agit donc d'une guerre qui bascule tantôt du côté littéral, tantôt du côté symbolique. L'ambivalence sémantique est fonctionnelle dans cet incipit, étant donné qu'elle permet la

1 "L'inventaire du code herméneutique consistera à distinguer les différents termes (formels), au gré desquels une énigme se centre, se pose, se formule, puis se retarde et enfin se dévoile (ces termes parfois manqueront, souvent se répéteront ; ils n'apparaîtront pas dans un ordre constant)", Roland Barthes *S/Z, op. cit.*, p. 26.

2 *Op. cit.*, p. 7.

3 *Op. cit.*, p. 8.

4 Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Champs/Flammarion, 1977, p. 123.

5 *Op. cit.*, p. 7.

rétenion des informations susceptibles de dévoiler l'énigme. Ainsi "les termes herméneutiques structurent l'énigme selon l'attente et le désir de sa résolution"¹. L'attente du lecteur est exacerbée vers la clôture de l'incipit par la question :

"Qui est-il celui qui va enfin comprendre la route de la multitude?"².

Cette interrogation est une interpellation métalinguistique du lecteur afin de déterminer un pacte entre lui et le texte. En effet, l'aspect fragmentaire du récit lui permet d'échapper aux concrétisations monosémiques pour prendre une multitude de sens et d'interprétations.

La tension de l'attente est créée par l'opposition entre la rétenion informative de l'incipit et la mise en relief apparente, dès le titre, du thème principal du roman, à savoir "la guerre". Or, la description hyperbolique et personnifiée de la guerre suggère un renversement du sens commun de ce terme et permet de fonder un pacte de lecture qui oriente le lecteur vers une visée symbolique du texte. Cette dimension symbolique sera maintenue dans tout le récit pour être dévoilée à la fin. Ainsi "*La Guerre* devient une vaste allégorie, une sorte de "moralité" pour un temps de désarroi"³.

Dans *Désert*, l'attente est liée à l'aspect énigmatique des personnages dont l'émergence textuelle coïncide avec le début du récit. Leur mise en texte n'est donc pas liée à un *avant* que l'incipit aurait suggéré. Autrement dit, on n'est pas devant une ouverture *in medias res* qui tire son pouvoir séductif d'une dramatisation immédiate. La question est donc : comment l'incipit de *Désert* déploie-t-il une stratégie de la séduction?

La fonction séductive de cet incipit est appuyée, avons-nous dit, sur l'effet d'énigme que produit la mise en récit des personnages et de leur apparition chargée de dimension onirique :

"Ils sont apparus comme dans un rêve (...)"⁴

1 *S/Z, op. cit.*, p. 81.

2 *Op. cit.*, p. 9.

3 Germaine Brée, *Le Monde fabuleux de J-M-G. Le Clézio*, Amsterdam-Atlanta, Ed. Rodopi, 1990, p. 90.

4 *Op. cit.*, p. 7.

Ils augmentent l'effet d'énigme par l'anonymat qui les caractérise : qui sont-ils? où vont-ils? Ces interrogations restent suspendues car la réponse n'est pas donnée directement, mais suggérée par une isotopie qui dévoile l'appartenance spatiale de ces personnages qui sont, comme nous l'avons déjà souligné, des nomades du désert. C'est donc au destinataire du texte de bâtir des hypothèses concernant ces "êtres de papier" pour orienter sa lecture vers une interprétation anticipative du récit. Cette voie herméneutique dans laquelle s'engage le lecteur peut par la suite se corriger en fonction des informations et événements donnés en cours du récit, ou tout simplement correspondre à son horizon d'attente tel que le texte l'a construit dès l'incipit.

Les personnages participent donc à la production d'un effet d'énigme qui est à la base de l'intérêt séducteur du commencement romanesque. Leur dévoilement (toujours partiel) se fait progressivement : il passe d'une pronominalisation à une dénomination. Ces personnages sont d'abord désignés par le morphème cataphorique *ils* et ensuite par les désignateurs génériques *hommes*, *femmes*, et *enfants*. Il est certes vrai qu'ils sont constitués, à travers une isotopie lexicale déjà soulignée dans le deuxième chapitre, par le trait sémique */nomades/*, toutefois l'incipit ne permet pas de percer leur secret identitaire et ne fait qu'étayer leur anonymat puisque les nomades sont, par définition, insaisissables dans l'espace et le temps. Leur déplacement est conditionné par les vicissitudes de la nature.

L'anonymat de ces personnages permet aussi leur démarquage idéologique par opposition au marquage idéologique du lecteur contemporain. Ils incarnent des valeurs naturelles dépourvues de tout artifice. Là aussi, l'incipit produit un effet de séduction basé sur le travail de l'esthétique par l'idéologique puisqu'il présente des personnages privés de toute référence moderne et loin de la sédentarité instaurée par la vie quotidienne. En incarnant des valeurs opposées au monde quotidien, ces "vivants sans entrailles" produisent ainsi un "effet-personne" ou "effet de vie" qui participe au dévoilement de leur identité énigmatique car, "l'illusion référentielle suppose une présentation progressive du personnage sur le mode du dévoilement"¹.

¹ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F. (Ecriture), 1992, p. 116.

La fonction séductive est ainsi investie dans le texte selon des procédures diaphoriques qui renvoient à l'avant-texte et créent par là même l'énigme autour de laquelle s'articule le récit. Celle-ci est tantôt résolue, tantôt reste suspendue et non résolue. Cependant, soulignons que l'intérêt produit dans les incipit étudiés reste toujours proportionnel aux informations données au lecteur. L'économie informative augmente l'intérêt de la lecture. Le pouvoir séductif du texte en est tributaire.

La rétention informative est donc un élément fondamental dans la production de l'intérêt romanesque. Le lecteur, face au manque informatif du texte, se pose des questions qui le poussent à avancer de plus en plus dans sa lecture. Cette progression se fait dans l'espoir de trouver des réponses aux interrogations suscitées par les indéterminations sémantiques de l'incipit. Cependant, la fonction séductive de l'incipit reste liée à une autre fonction dite dramatique. Le texte, en faisant plonger le lecteur dans une histoire en cours, le pousse à se poser des questions sur l'histoire qu'il s'apprête à lire. De même, en différant le commencement de cette histoire, le texte dissémine dans l'incipit un minimum d'informations susceptibles d'éveiller l'intérêt chez le lecteur. Nous allons étudier ces mécanismes à travers deux types d'incipit : *in medias res* et *post res*.

4 - LA FONCTION DRAMATIQUE

4.1 - Incipit *in medias res*

Ce type de début romanesque propose une entrée immédiate dans la fiction en puisant dans un ensemble de techniques narratives qui réfèrent à un avant supposé connu du lecteur. Ainsi en est-il du narrateur, dans *Le Fleuve détourné* qui, ayant écrit une lettre à l'Administrateur pour être entendu, attend une réponse. L'incipit est donc un espace textuel où l'attente est mise en scène. Le texte donnera-t-il une réponse à cette attente? C'est autour de cette question que des indices sémantiques seront disséminés dans le récit pour permettre son herméneutique. Pour raconter son histoire, le narrateur devient tributaire du pouvoir administratif incarné dans la posture (imposture) de l'Administrateur. Mais avant la narration de cette histoire, le récit tourne en dérision le

discours doxologique représenté par l'institution administrative qui prétend que les spermatozoïdes du narrateur, et ceux dont il est porte-parole, sont subversifs : la crise du sujet énonciateur est révélée dès le départ.

L'acte d'énonciation est posé comme crise formelle qui sous-tend la crise identitaire du sujet de l'énonciation. En effet, le *je* émerge d'un *ex nihilo* diégétique sans situation énonciative :

*"J'ai écrit à l'Administrateur (...) Il comprendra tout lorsqu'il aura entendu mon histoire"*¹.

L'énonciateur a produit son discours, mais le destinataire n'est pas présent dans la situation d'énonciation. L'Administrateur devient finalement un prétexte pour déclencher le récit *in medias res* et faire plonger le lecteur dans une histoire déjà commencée. Le passé composé implique l'antériorité de l'action d'écrire que le narrateur rapporte dans son récit. La narration commence ainsi dans un "moment cardinal" qui générera l'attente de la réponse par et le narrateur et le lecteur. Ce moment sur lequel s'ouvre le récit est déterminant puisqu'il ironise le discours administratif. Cette ironie repose sur le manque de bon sens des propos tenus par l'Administrateur. Le texte s'institue dès son incipit comme contre-discours qui propose une lecture ironique d'une histoire dramatique : c'est, en effet, le drame de l'Algérie qui a oublié ses maquis que le narrateur s'apprête à raconter sans aucune information préliminaire.

Cette absence de préliminaires se retrouve dans *Tombeza* où l'incipit dissémine des déictiques qui réfèrent au sujet de l'énonciation et déterminent, sans aucun procédé introductif, son univers. L'usage du pronom *je*, des précisions spatio-temporelles (midi, pièce), et du démonstratif *cette* supposent une connaissance préalable de la situation d'énonciation. Or, l'incipit qui commence de cette manière, dépend d'un avant qui n'est pas narré dans la diégèse mais supposé avoir lieu. Ces moyens réfèrent à un procès d'énonciation déjà amorcé et à une histoire en cours. Le lecteur, en tant que destinataire extradiégétique, ne peut pas saisir le sens de ces embrayeurs puisque la situation d'énonciation n'a pas été progressivement introduite. Le commencement *in medias res* suppose que l'histoire débute avant l'acte d'écriture même. Le début de la narration vient

¹ *Le Fleuve détourné, op. cit.*, p. 9.

à un moment où la fiction a déjà été amorcée. Le monde narré reste donc tributaire d'un ensemble d'événements qui échappent à la connaissance du lecteur. Cette même technique narrative d'entrée immédiate dans l'histoire caractérise certains textes lecléziens dont on citera, en guise d'exemple, deux romans qui illustrent l'entrée *in medias res* : *La Guerre et Etoile Errante*.

Dans le second roman, l'anaphore initiale du récit établit un vide (ou manque) sémantique dans le texte puisque son émergence se fait indépendamment d'un référent interne à l'incipit. Comme nous l'avons souligné dans l'articulation titre/incipit, cette anaphorisation trouve sa logique coréférentielle dans le titre métaphorique auquel elle renvoie. L'incipit, en tant que fragment autonome et structurellement délimité, place le référant après le référé. Ainsi le morphème *elle*, considéré dans l'espace incipiel, devient cataphore d'*Esther*. L'incipit commence certes, par un effet de dramatisation immédiate, mais une lecture globale montre qu'il évolue progressivement en donnant des indications spatio-temporelles ainsi que le nom du personnage "cataphorisé" pour éclairer un tant soit peu le contexte dans lequel l'histoire sera narrée. Cependant une lecture progressive allant de la phrase-seuil jusqu'à la fin de l'incipit, montre que le pronom initial *elle* n'obéit pas aux règles de la substitution syntagmatique car il implique une référence anaphorique qui ne renvoie pas à un référent préalable dans la chaîne textuelle. Ces irrégularités sont considérées "comme des techniques constitutives de fictionnalité"¹.

Ainsi la personne textualisée s'intègre dans une dimension imaginaire qui transgresse la syntaxe du texte au profit d'une historicité d'événements narratifs remontant à une fiction qui aurait son origine dans l'avant-texte. Cet avant-texte, n'étant pas textualisé, se confond avec le hors-texte dont le lecteur fait partie. La confusion des deux "mondes" crée un effet de continuité et, partant, "la référence fictionnelle fonctionne dans le cadre de la *comparatio* ; le signifié n'est pas rapporté à un seul objet mais au moins à deux objets distincts, en tant que l'un d'eux est posé comme imaginaire et l'autre comme réel"². Cette même continuité se joue dans *La Guerre* qui plonge le lecteur dans une antériorité et crée ainsi un effet de continuité avec l'avant de l'histoire :

1 Léo Huib Hoek, "Instances sémiotiques de l'amorce romanesque", *op. cit.*, p. 5.

2 Didier Coste, "Nabokov, La référence et ses doubles", in *Fabula* n° 2, Octobre 1983, p.31.

"La guerre a commencé. Personne ne sait plus où, ni comment mais c'est ainsi"¹.

Le commencement de *La Guerre* n'est pas fixé. Il est ambigu. Cette ambiguïté est soutenue par le passé composé, qui fait partie du code du présent, dont la valeur prolonge l'avant de l'histoire dans le maintenant de la narration. L'histoire de *La Guerre* ne commence pas avec le début de la fiction ; elle le précède. L'incipit met ainsi en marche une histoire commencée, et, partant, se présente *in medias res*. Mais, contrairement aux autres romans précités, il n'y a pas d'informations progressives sur le cadre de la fiction, ce qui fait de ce roman une parfaite illustration d'un début *in medias res* qu'on pourrait rapprocher de *Le Printemps n'en sera que plus beau* où foisonnent des déictiques qui supposent le déjà-connu et, partant, rendent l'incipit ambigu. Cette ambiguïté sera dissipée au fur et à mesure que le texte progresse.

Nous pouvons faire un autre rapprochement entre *Etoile Errante* et *La Malédiction*. La narration qui ouvre ce dernier roman de Mimouni est prise en charge par une instance narrative impersonnelle qui commence à narrer l'histoire sans aucune introduction préalable. La mise en scène du prénom "Abdelkrim", sans présentation préalable, renforce l'effet d'immédiateté puisque le personnage est introduit comme s'il était connu du lecteur. Cette entrée immédiate dans l'histoire institue la fictionalité du texte qui se veut comme continuité d'un avant-texte supposant l'univers fictif non évoqué dans l'incipit mais censé être en rapport avec sa genèse. Bien qu'émergeant d'un vide, le coordonné onomastique "Abdelkrim" balise le passage de la genèse créatrice de l'auteur à la prise de parole du narrateur. Sa mise en texte est un procédé qui renforce l'entrée *in medias res*. Le lecteur est ainsi confronté à un personnage dont l'apparition se fait *ex abrupto*. De plus, le narrateur adopte un discours commentatif à l'égard du personnage en interprétant son comportement avec des procédés stylistiques supposant l'antériorité de l'histoire :

"Sa grimace augurait de la réception qu'allait lui réserver sa femme : il avait encore raté le dîner"².

1 *Op. cit.*, p. 7.

2 *La Malédiction, op. cit.*, p. 11.

L'opérateur *encore* et l'usage du plus que parfait soulignent l'aspect itératif et l'antériorité de l'action et, partant, corroborent l'entrée immédiate dans une histoire supposée commencée avant la phrase-seuil.

A cet incipit *in medias res* s'oppose l'incipit *post res* où le moment de la fiction est différé au profit d'une mise en place d'éléments susceptibles d'augmenter la lisibilité du texte tout en orientant sa lecture.

4.2 - Incipit post res

La réplique par laquelle s'ouvre *L'Honneur de la tribu*, donne l'illusion d'une entrée immédiate dans l'histoire car elle n'entraîne pas le lecteur dans la fiction, mais son but est seulement de provoquer son attente. Cette parole romanesque est, en effet, interrompue par le narrateur qui prend en charge la narration pour légitimer son commencement. Ainsi l'adresse aux destinataires devient oblique. L'effet recherché étant de maintenir l'intérêt chez le lecteur, le narrateur bloque cette "parole romanesque" initiale pour mettre en avant son acte d'énonciation. Il dissémine à travers l'incipit des éléments permettant de remplir un rôle dramatique afin que l'histoire narrée ait un minimum de repères. La narration surgit après cette parole initiale du texte et produit "un intérêt romanesque" que le narrateur augmente par son pouvoir de différer le commencement de la fiction : "la narration se met donc en scène selon un effet de voix"¹ qui brise l'immédiateté de la dramatisation. La différance de la fiction se fait au profit d'un dispositif narratif qui rend le lisible visible car, dès son début, "*L'Honneur de la tribu* se constitue comme discours laminé et laminant et tente par les figures canoniques de la tradition orale de renouer avec des procédures de mise en procès du récit pour l'accession à une forme de visibilité"². Cependant, qu'est-ce qui justifie cette différance?

Le narrateur donne une réponse explicite à cette question par la structure même qui sous-tend l'énonciation mise en place dans l'incipit. Le narrateur se pose comme conteur pour raconter une histoire dont il est témoin. Son discours, teinté d'une coloration passéiste, met l'accent sur l'aspect amnésique des destinataires de son récit

1 *Vers une littérature de l'épuisement, op. cit.*, p. 16.

2 Beïda Chikhi, "De la fable à la mise en spectacle", in *L'Honneur de la tribu de Rachid Mimouni. Lectures algériennes*, (sous la direction de Najet Khadda), Paris, L'Harmattan, 1995, p. 56.

"Et quand vous prendrez conscience d'avoir à retourner vers l'amont pour retrouver cette part essentielle mais subtile de vous-mêmes, vous irez exhumer ces vieilles bandes qui ressusciteront nos voix"

et, partant, dévoile son projet idéologique qui joue "la carte de la préservation du patrimoine et celle de la dénégation d'une modernité agressive et non pensée"². L'entrée dans l'univers de la fiction a été différée pour mettre en place le projet idéologique du texte et orienter ainsi son programme selon une visée historique qui opposerait tradition et modernité. L'emprunt de la structure du conte est, par ailleurs, révélateur à cet égard puisque cette forme sert de réceptacle structurel pour narrer l'histoire de l'Algérie moderne (ou modernisée).

Si dans *L'Honneur de la tribu* la différance de la fiction est liée à la mise en place d'une idéologie de l'Histoire, dans *Le Livre des fuites* elle est liée à une idéologie esthétique. Ce texte diffère son commencement pour poser la problématique de l'effet de représentation dans son rapport avec la formation discursive des descriptions esquissées dans l'incipit. Or, ces descriptions sont faites de manière allusive et fragmentaire dans le but de signaler la mise en distance du texte par rapport à l'archétype que représente le roman à dominante descriptive qui s'évertue à produire un effet de réel. L'incipit remet en question le vraisemblable sur lequel repose la lisibilité du texte. Il dénonce ainsi le code rhétorique qui institue le texte en garantissant sa référentialité extratextuelle car "ce n'est jamais, en effet, le *réel* que l'on atteint dans un texte, mais une rationalisation, une pré-textualisation du réel, une reconstruction à posteriori encodée dans et par le texte"³. L'appel à l'imagination du destinataire, déjà évoqué dans les chapitres précédents, rend les codes de production et de réception interdépendants et bloque par là même l'effet de référenciation susceptible d'être produit par le texte. En déléguant au destinataire le pouvoir d'imagination, l'incipit abolit l'illusion référentielle que la description peut produire. Cette description devient le produit d'une imagination qui ne prétend pas référer au réel. Ainsi le texte diffère le commencement de la fiction pour établir le contrat

1 *L'Honneur de la tribu*, op. cit., p. 10.

2 Beïda Chikhi, *Maghreb en textes*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 213.

3 Philippe Hamon, "Un discours contraint", in *Poétique* n°16, 1973, p. 420.

de sa fictionalité avec le lecteur en désamorçant l'effet vraisemblabilisant du genre romanesque.

L'entrée *post res* se fait dans *Voyages de l'autre côté* et *Une Paix à vivre* de façon à créer un ancrage autoréférentiel de la fiction. Ainsi le premier texte commence par un chapitre -qui constitue l'incipit du roman- dont le but est d'ancrer l'histoire dans un contexte métaphorique. Autrement dit, cet incipit est une exploration de l'univers aquatique qui métaphorise la vie. De l'autre côté de l'Eau, on découvre le personnage de "Naja Naja" qui "est une source de vie"¹. L'incipit diffère donc le commencement de l'histoire pour présenter un minimum d'informations sur la diégèse dans laquelle les personnages vont entretenir avec "Naja Naja" un rapport relevant du fantastique². Les préliminaires de l'incipit préparent le lecteur à se familiariser avec l'univers métaphorique de la fiction afin de mieux appréhender l'histoire narrée car ce voyage dans l'Eau, comme source et secret de la vie, permet au lecteur de contourner les enjeux qui sous-tendent la quête de "Naja Naja" : "les voyages de ses amis sont des voyages d'initiation à la vie secrète du monde"³. L'exploration géographique de l'Eau permet d'introduire la thématique développée dans le roman sur l'ambivalence de l'homme et son rapport au monde. En effet, "reconnaître la présence de l'eau en soi, c'est donc reconnaître quatre fois la dualité de l'homme. D'abord chez l'être mortel, qui a une existence de vivant et une existence de mort ; puis chez l'être masculin, qui, toujours, présente un aspect féminin ; ensuite chez l'être raisonnable, en qui se trouve un substrat inconscient ; enfin chez l'être sexué, dont l'esprit est continuellement freiné dans sa montée vers le soleil par des pulsions sexuelles"⁴.

Ainsi ce début *post res* garantit la structuration du système narratif et ses implications herméneutiques qui permettent de construire des rapports de coréférences sémantiques entre l'incipit et les différentes parties du texte romanesque. Cette même

1 *Le Monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio, op. cit.*, p. 80.

2 Le lecteur hésite à décider si le personnage de Naja Naja relève de la "réalité" ou non. Cette hésitation nous permet de nous inspirer de la conception du fantastique chez Tzvetan Todorov. Ce dernier définit le fantastique dans le rapport qu'il entretient avec les notions de réel et d'imaginaire. Le fantastique se manifeste quand il y a "hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel", in *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

3 *Le Monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio, op. cit.*, p. 80.

4 Jennifer Waelti-Walters, *Icare ou l'Evasion impossible. Etude psycho-mythique de l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio*, Sherbrooke-Québec, Ed. Naaman, 1981, p. 58.

technique est investie dans l'incipit d'*Une Paix à vivre* où la présentation succincte des deux personnages se fait conformément à la logique discursive intratextuelle. Autrement dit, la fiction ne peut commencer sans une mise en scène de l'absence du savoir-faire chez ces personnages. C'est à partir de cette absence que le récit est programmé afin que les coréférences qu'il entretient avec le reste du roman soient lisibles. La différance de la dramatisation (l'entrée dans l'histoire) laisse apparaître la description du comportement des deux personnages qui débouche sur la création d'une figure fictive reconnaissable, à savoir le campagnard naïf.

Cette description retarde le commencement de la fiction et maintient l'attente selon une logique présuppositionnelle fondée sur la stéréotypie des personnages. Le système descriptif devient donc le premier élément d'une cataphorisation qui constitue la prévisibilité du récit. Cette prévisibilité repose sur le pouvoir de redondance entamé dès l'incipit car "seuls les éléments récurrents permettent de construire une chaîne de probabilités donnant *Sens* au discours"¹.

Que la mise en marche de l'histoire se fasse *in medias res* ou *post res*, les indices évoqués plus haut permettent toujours une mise en situation du cadre diégétique et garantissent sa cohérence par une isotopie initiale susceptible d'orienter l'interprétation du lecteur. Dans l'incipit *in medias res*, la fonction dramatique suscite l'intérêt du lecteur par le manque informatif ; dans l'incipit *post res* elle permet de donner au lecteur un minimum de repères pour qu'il puisse comprendre les enjeux de l'histoire narrée.

Les quatre fonctions analysées plus haut assurent la mise en marche de la fiction en mettant en relief la nature et le genre des textes étudiés. Elles sont interdépendantes. Ainsi la codification analysée dans la fonction codifiante donne une idée sur la genericité des textes qui peut se manifester à travers l'ensemble d'informations données dès l'incipit. La constitution des catégories du personnage, de l'espace et du temps donnent, elles mêmes, une idée sur la nature moderne de ces textes. Ces informations suscitent à leur tour un intérêt chez le lecteur qui se trouve séduit par leur fonctionnement. Leur mise en place dépend elle aussi de la façon dont le texte commence. Autrement dit, ces

1 *L'Effet-personnage dans le roman, op. cit.*, p. 94.

informations ont plus ou moins d'ampleur selon que l'entrée dans l'histoire est immédiate ou retardée.

Cependant, soulignons que les incipit de Mimouni ne font que reprendre les mêmes procédures investies dans l'oeuvre leclézienne comme modèle d'une modernité littéraire. Par conséquent, on peut se demander si ce "mimétisme formel", bien qu'accompagné d'une spécificité thématique locale, peut prétendre à l'universalité. Cette question est applicable à tous les romanciers maghrébins, francophones ou arabophones, qui proclament leur originalité sans cultiver des spécificités scripturales propres au champ culturel maghrébin. Mimouni échoue ainsi dans son projet d'être "de ceux qui pensent que la justification et la valeur de cette littérature se fondent sur la singularité de sa condition et l'originalité de sa parole"¹. N'est-il pas plus adéquat de parler de *singularité de la parole*?

Chapitre V : ARTICULATION

DEBUT/FIN

1 - Le sens entre incipit et clause

- 1.1 - La programmation sémantique
- 1.2 - La transformation sémantique

2 - Les formes de reprises

3 - La transtextualité

- 3.1 - Références littéraires**
- 3.2 - Références mythico-religieuses**

4 - La circularité

- 4.1 - Circularité diégétique**
- 4.2 - Circularité narrative**
- 4.3 - Circularité énonciative**

L'inscription du destinataire dans le texte est liée à la concrétisation sémantique de ce dernier. Il s'ensuit que le lecteur se trouve, dès l'incipit, devant une fiction sémantiquement incomplète. La "complétude" ne peut se réaliser que lorsque le récit progresse en dévoilant sa signification à travers des stratégies de colmatages sémantiques.

1 Rachid Mimouni, "Une autre parole", in *Visions du Maghreb*, Aix en Provence, Edisud, 1987, p. 20.

Deux opérations nous semblent déterminantes dans notre corpus : la programmation et la transformation sémantiques. La première consiste à "régler" le sens du roman dès l'incipit pour en donner une expansion dans la totalité du récit. La seconde s'appuie sur la transformation des états successifs que les acteurs connaissent dans leur parcours narratif. La programmation et la transformation reposent sur des mécanismes discursifs qui donnent une cohésion à ces deux opérations à travers les formes de reprises. En effet, les phénomènes anaphoriques, cataphoriques et co-référentiels participent à la mise en relief des unités signifiantes distribuées dans l'incipit et la clause à travers leurs reprises massives dans ces deux lieux stratégiques. A ces stratégies discursives permettant l'articulation entre début et fin s'ajoute une stratégie intertextuelle qui inscrit les romans dans une parole aussi bien littéraire que paralittéraire. C'est ainsi que des références multiples se greffent sur les textes pour permettre leur embrayage et débrayage. Cette circularité intertextuelle est enfin doublée d'une circularité textuelle subdivisée en trois niveaux : circularité diégétique, circularité narrative et circularité énonciative. Les questions du sens, des formes de reprises, de l'intertextualité et de la circularité, évoquées ci-dessus, interfèrent. Mais elles seront étudiées séparément pour la commodité de l'analyse. Le sens est-il alors donné dès l'incipit, traverse-t-il le texte ou bien est-il distribué dans la clause de manière concentrée?

1 - SENS ENTRE DEBUT ET FIN

1.1 - La programmation sémantique

Dans *Le Fleuve détourné*, le parcours du sens obéit à la logique d'une programmation initiale qui trouve sa concrétisation dans la globalité du texte par un procédé de distribution sémantique. Le je-narrateur est mis en scène dès l'incipit pour narrer sa propre histoire selon son point de vue. Le champ de vision est d'emblée restreint. Néanmoins, cette technique narrative est au service de l'univers représenté car le je-narrateur, par l'omniscience qui lui est octroyée étant donné qu'il s'agit de sa propre histoire, va donner dès le

début quelques éléments déterminants dans la compréhension de son récit. Ainsi exhibe-t-il la dimension conflictuelle qui existe entre lui, en tant que sujet d'énonciation, et le sujet de l'énoncé représenté par l'Administration. Ce conflit s'avère être la condition qui permet l'embranchement du récit. Le je-narrateur est non seulement en situation d'attente comme il l'énonce lui-même, mais aussi en situation de suspect : l'Administration prétend qu'il fait partie de ceux qui ont les "spermatozoïdes subversifs". L'ironie est ici on ne peut plus flagrante. L'ouverture du roman signe d'emblée la tonalité ironique que le roman développe à travers la mise en texte de situations contradictoires et absurdes :

"L'Administrateur a égorgé dix-neuf moutons, afin, selon la sainte tradition, d'arroser de sang les fondations de sa nouvelle résidence"¹.

Cet énoncé montre de manière ironique la persistance d'un comportement absurde et superstitieux dans une société modernisée mais en décalage par rapport aux infrastructures mises en place. L'Administrateur illustre, par son geste primitif, ce décalage entre infrastructure et superstructure. L'incipit produit donc un ensemble d'orientations sémantiques et constitue par conséquent la matrice structurale (Riffaterre) du texte. La distribution de ces orientations dans le roman va produire la signification du texte, laquelle signification est fondée sur la co-référence entre différentes parties du roman.

Le je-narrateur déploie une stratégie évolutive qui permet de progresser vers la fin du texte tout en captant l'attention du lecteur. La narration est structurée selon un régime d'énigmes auquel le lecteur doit trouver une (ou des) solution(s). L'activité du je-narrateur est ainsi doublée textuellement par celle du lecteur qui évolue à travers la progression même

1 *Le Fleuve détourné, op. cit.*, p. 76.

du mouvement narratif. L'incipit dissémine des traces permettant de circonscrire l'archétype romanesque qui "constitue l'*information première* du roman. Cette information est "clair" : elle est toujours posée au début du récit (ou se dégage de son mouvement initial) (...) L'archétype est la "nouvelle" du roman. Il représente une forme réduite et fragmentée ("une manifestation") du code"¹. Le sens est disséminé dans la structure profonde de l'incipit à travers le conflit entre le je-narrateur et l'Administration. Il est généré progressivement dans le reste du roman par la permanence et le maintien de ce conflit dans tout le texte. La production du sens évolue selon un parcours génératif allant du niveau profond, composé de catégories sémiques exhibant le conflit, à un niveau de surface où le je-narrateur se trouve dans l'incapacité de résoudre ce conflit puisque son attente n'est pas comblée même à la fin du récit.

Au fur et à mesure que la narration progresse, le je-narrateur introduit dans l'histoire narrée des éléments et des indices nouveaux pour trouver une solution à son attente qui a été mise en texte dans l'incipit. Cependant, il reste en disjonction avec son objet de quête (c'est-à-dire son identité). Cette absence de solution à la quête identitaire n'est pas sans rapport avec la dérision de l'administration qui constitue l'opposant du sujet d'énonciation. Cette opposition est toujours mise en relief sur un ton ironique. Ainsi peut-on lire :

*"Le vieillard a aussi réclamé l'ouverture d'un bordel.
L'Administration a refusé, arguant de la pénurie de
main-d'oeuvre qualifiée dans ce secteur"².*

ou encore :

1 *Production de l'intérêt romanesque, op. cit.*, p. 260.

2 *Op. cit.*, p. 39.

"Pour échapper au polygone dans lequel on essaie de nous enfermer, nous avons compté sur l'incohérence des projets de l'Administration, sur sa totale incompétence"¹.

De tels énoncés sont d'ordre interprétatif puisqu'ils renvoient à l'ironie initiale du texte. Le récit se développe selon cette isotopie inaugurale qui en oriente le sens. La dénonciation ironique qui tourne en dérision l'Administrateur et son Administration est présentée à partir d'une isotopie présuppositionnelle² qui garantit la cohérence textuelle. Le texte progresse ainsi selon une continuité textuelle se construisant sur la base de l'isotopie initiale qui a favorisé l'embrayage du récit tout en problématisant l'attente du lecteur dans la mesure où l'ironie initiale a créé un effet de suspens produisant l'intérêt chez le lecteur. Il s'ensuit que "l'affichage d'une thématique ironique a donc, toujours, et c'est ce que négligent trop d'analyses littéraires, une fonction narrative globale de suspens du sens, de construction d'un horizon d'attente problématique"¹. Cependant le texte garde son homogénéité sémantique à travers le continu du discours qui développe la dérision et l'ironie inaugurale du récit. Plus le texte progresse, plus l'ironie incipielle se confirme. Le dire dérisoire de l'Administration, mis en place dans l'incipit, trouve son expansion et son argumentation dans le faire dérisoire de cette même Administration. Le texte se construit ainsi par coalescence apparemment désordonnée. Cette coalescence trouve son sens dans les sèmes disséminés à travers l'incipit et la clause du roman. Ces deux frontières du récit constituent donc un micro-univers sémantique dont

1 *Ibid.*, p. 71.

2 L'isotopie présuppositionnelle est la "rémanence des mêmes présupposés discursifs, fournissant un cadre à l'univers de discours qu'ils circonscrivent", Catherine Kerbrat-Orecchioni, "Problématique de l'isotopie" in *Linguistique et sémiologie : L'isotopie* (Travaux du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiotique de Lyon), n°1, 1976, pp. 16-21.

le contenu est articulé par une relation de conjonction sémique avec l'univers représenté dans le roman. L'entre-deux du récit² donne une harmonie aux bordures du texte à partir de l'expansion sémantique qu'il préconise. Le mouvement du texte est lui même gouverné par cette tension et l'attente de sa résolution. Les trois parties du récit (incipit, entre-deux, clausule) constituent un système de compatibilité qui structure le texte : l'incipit amorce l'histoire, l'entre-deux la développe et la clausule la réaffirme et la condense. Ces trois phases du récit sont compatibles dans la mesure où elles se font écho (implicitement ou explicitement) entre elles.

L'incipit du *Procès Verbal* amorce également la programmation sémantique du texte romanesque. Les procédés stylistiques qu'il utilise pour décrire et présenter le personnage d' Adam Pollo de manière négative, fonctionnent comme des indices qui anticipent l'appréhension du récit. La description initiale de ce personnage trouve sa plénitude sémantique dans l'ensemble du texte. Assimilé à un "mendiant" et à un "animal", Adam Pollo occupe une position ambiguë. Cette ambiguïté est annoncée explicitement dans la préface³

"Le Procès Verbal raconte l'histoire d'un homme qui ne savait trop s'il sortait de l'armée ou de l'asile psychiatrique"⁴

et sera maintenue tout au long du récit :

"Lui, Adam, était bel et bien perdu : n'étant pas chien, (pas encore, peut-être), il ne pouvait se retrouver à travers toutes ces annotations posées à plat sur la chaussée"⁵

ou encore :

1 Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Les formes obliques de l'écriture*, Paris, Hachette Livre, 1996, p. 82.

2 Par cette expression nous désignons l'espace textuel encadré par l'incipit et la clausule. Ces deux lieux ne font pas partie de cet espace. L'entre-deux nous paraît plus adéquat que la notion aristotélicienne de milieu qui se définit seulement par rapport à l'intrigue.

3 Nous adoptons le sens de ce terme chez Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 150 : "Je nommerai ici *préface*, par généralisation du terme le plus fréquemment employé en français, toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède", C'est l'auteur qui souligne.

4 *Op. cit.*, p. 10.

5 *Ibid.*, p. 79.

"Adam se transformait en rat blanc, mais d'une métamorphose bizarre"¹.

Ces indications seront autant de points de référence pour l'état ambivalent et "démessuré" d'Adam Pollo et auront une fonction "programmatische, puisque l'ensemble du récit qui suit peut se lire comme la mise en acte de ce *démessuré* inaugural"². L'aspect marginal et démesuré de ce personnage est un procédé fonctionnel dans le texte.

Il donne une idée sur l'ethos de l'oeuvre à travers son énonciation, ce qui permet au lecteur de comprendre le caractère et le ton du texte. Le récit insiste, de son commencement jusqu'à sa fin, sur l'anomalie d'Adam Pollo ; anomalie qui n'est pas dévalorisée dans le système axiologique de l'oeuvre, mais, au contraire, chargée de positivité puisqu'elle permet au narrateur de mettre en texte toute une idéologie antipsychiatrique qui remet en question la notion de folie. Ainsi, en annonçant la "déraison" d'Adam Pollo dès l'incipit et en la rendant ambiguë dans l'ensemble du roman, le texte confond volontairement folie et raison car elles "ont des frontières si mal tracées qu'il est difficile de s'avancer loin dans un de ces domaines sans faire de temps à autre une brève reconnaissance dans l'autre"³. Ainsi peut-on lire :

"Vous savez où vous êtes, ici? Comment s'appelle cet endroit?"

"Ah-l'asile d'aliénés" dit Adam"⁴

et un peu plus loin :

"Elle se tourna vers le médecin-chef.

"Qui a dit qu'il était fou?"¹.

L'interrogation ci-dessus met en doute la folie d'Adam Pollo et permet, par là même de relativiser les frontières entre raison et déraison. Le texte met d'ailleurs en cause la morbidité d'Adam Pollo puisque celle-ci justifie sa retraite dans la colline par un "besoin de solitude infantile" et par "la peur de la société des adultes". Il s'agit donc plus d'opposition vis-à-vis des impératifs et normes sociaux que de pathologie "réelle" : le

1 *Ibid.*, p. 92.

2 Régis Salado, "L'univers démesuré. Sur l'esthétique des premiers textes de J.M.G. Le Clézio (1963/1973)", in *J.M.G. Le Clézio*, (Actes du colloque international, Universitat de Valencia, département de filologia francesa i italiana), Ed. Eléna Real et Dolores Jiménez, 1992, p. 45.

3 Emmanuel Kant, *Rêves d'un visionnaire expliqués par des rêves de la métaphysique*, in *Oeuvres philosophiques*, t.1, 1980, p. 572.

4 *Le Procès Verbal*, *Op. cit.*, p. 217.

personnage est considéré comme fou parce qu'il s'oppose aux exigences sociales. Cette "folie" du personnage est doublée d'une pathologie textuelle. Par cette expression, nous entendons toutes les déformations et anomalies textuelles qui bloquent la lisibilité du récit.

En effet, les chapitres du roman sont numérotés de A à R. Mais l'histoire d'Adam Pollo dans la colline où il fait sa retraite, s'arrête à la lettre P qui ouvre le chapitre relatant les remous qu'il avait provoqués dans la foule avant son arrestation². Le dernier chapitre qui commence par la lettre R raconte son internement dans un asile d'aliénés. Cette numérotation pose *a priori* un problème de lisibilité sur le plan diégétique. Ainsi peut-on se poser la question de sa fonction sémantique dans le texte. Une lecture des initiales qui ouvrent et ferment les chapitres relatant l'histoire d'Adam Pollo parmi les hommes nous permet, cependant, de dépasser cette "anomalie" inhabituelle dans le genre romanesque pour la considérer comme une surdétermination du personnage dont le prénom commence par la lettre A et le nom par la lettre P. Ainsi le livre se révèle comme un "roman-jeu" ou "roman-puzzle" annoncé par Le Clézio dans la préface dont le sens est disséminé à travers les différents chapitres du roman. L'illisibilité apparente n'est donc qu'un procédé qui renforce le ludisme scriptural qui, lui-même, demande une lecture ludique. Ce jeu avec la pathologie textuelle se manifeste clairement dans les ratures qui transforment le texte en un manuscrit inachevé. Ainsi peut-on lire :

*"J'ai obliqué à gauche et je suis descendu le long d'un torrent à sec. Je ne suis pas passé très loin de, et à un moment j'ai vu leurs silhouettes qui escaladaient entre les taillis. ##### de ronces. Je faisais attention à ne pas faire de bruit en éboulant les cailloux. ##### des tas"*³

ou encore :

*"Mais ce n'ét.....ile sans papier et sans argent. Je me suis dit aussi, je pourrais peut-être aller voir ma mère"*¹.

Ces ratures et "aphasies" scripturales inscrivent le sujet écrivain dans le discours romanesque et matérialisent l'idéologie et l'inconscient dans l'espace du texte. C'est en

1 *Ibid.*, p.225.

2 *Le Procès Verbal, Op. cit.*, p. 199.

3 *Le Procès Verbal, Op. cit.*, p. 177.

effet un travail de refoulement du signifiant qui censure l'émergence du signifié. Les phrases barrées et les mots inachevés mettent en scène la genèse de l'écriture par un travail d'hypercorrection qui dévoile au lecteur le processus de création chez l'auteur. En raturant son texte, le sujet écrivant perturbe certes le déploiement syntagmatique du récit, mais accentue le contact avec son lecteur puisque ces ratures ont une fonction phatique qui permet de maintenir la communication, à travers le texte, entre écrivain et lecteur. Le premier rappelle au second qu'il est en train de décoder un texte dont le sens peut être déplacé ou bloqué par de simples ratures et que l'écrivain s'approprie la langue à sa manière. L'inachèvement des mots ajouté à ces ratures marque "que l'usage personnel et idiomatique importe plus qu'une langue utopiquement moyenne et parfaite"². Le texte dénonce les limites de la langue en rendant son fonctionnement pathologique. Ainsi, derrière cette pratique, se profile toute une idéologie qui déjoue le "logocentrisme" sur lequel est fondée la civilisation occidentale. Les ratures et inachèvements des mots créent l'utopie d'une "écriture blanche, libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage"³ et confirment l'ironie initiale qui a miné dès l'incipit la langue romanesque institutionnalisée. Ces contestations du code linguistique ont été occasionnées par le parcours narratif d'Adam Pollo et en restent largement tributaires car son programme narratif ayant été mené à son terme, la clause du texte affiche l'échec face au pouvoir social auquel le personnage s'est résigné sans y adhérer pour autant :

"Adam, tout seul, étendu sur le lit sous une stratification de courants d'air, n'attend plus rien (...) Il va dormir vaguement dans le monde qu'on lui donne"¹.

Reste la parole pour perpétuer ce personnage qui devient à la fin du récit un être emblématique et atemporel susceptible de susciter des variantes autour de son itinéraire "mythique". C'est, nous semble-t-il, dans ce sens qu'il faut entendre le dernier mot du *Procès Verbal* :

"Ce serait vraiment singulier si, un de ces jours qui viennent, à propos d'Adam ou de quelque autre d'entre lui, il n'y aurait rien à dire"¹.

1 *Ibid.*, p. 178.

2 Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 23.

3 Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil (Points), 1953, p. 55.

1.2 - La transformation sémantique

Cette prise de parole sera dans *Une Peine à vivre* le moyen d'ouverture et de clôture narrative qui met en scène le narrateur-personnage attendant sa mort. Celui-ci ouvre son récit par des paroles ultimes qui seront les dernières avant son exécution. Sa parole, étant donné qu'elle prend la forme d'un monologue, se veut sans destinataire précis. L'ouverture du texte se donne comme l'inscription du "secret d'une conscience, qui, sur le point de disparaître, se retourne sur elle-même"² et récapitule toute une vie antérieure. Cette récapitulation joue un rôle dans l'enrichissement sémantique du personnage qui, au seuil de la mort, cherche à transformer la perte de sa vie en un gain basé sur la reconstitution de la mémoire. Autrement dit, la mémoire qui a enregistré les souvenirs du narrateur-personnage lui permet de se dire à travers son itinéraire glorieux (?) antérieur pour que sa mort ne le fasse pas tomber dans l'oubli. Or à travers son histoire, il donne de lui l'image d'un antihéros dépourvu d'un pathos susceptible de susciter la *captatio benevolentiae* chez le destinataire (aussi bien intra qu'extradiégétique). La constitution de cet antihéros se fait à partir de son dire.

La préparation à la mort engendre la suite du récit qui sera une longue analepse évoquant le passé du condamné. Comme dans *Cent ans de solitude* de Garcia Marquez, l'exécution déclenche une rétrospection chez le narrateur-personnage qui passe aux aveux dès l'incipit pour motiver sa mort :

"Il m'arrivait souvent de venir subrepticement à leur exécution"³.

Cependant, il ne fait pas de cette "macabre cérémonie" un moment de deuil dysphorique. La peur de la mort éveille son énergie libidinale et cesse de s'opposer à l'instinct de vie. L'approche de la mort augmente son désir de vivre :

"Mais, si mon membre reste turgescent, ce n'est que l'effet de la peur. Une peur animale, instinctive, irrépressible. Je sais qu'à la seconde ultime mon pantalon sera mouillé"⁴.

1 *Op. cit.*, p.248. (Pour les deux citations). C'est nous qui soulignons.

2 *Vers une littérature de l'épuisement, Op. cit.*, p. 83.

3 *Une Peine à vivre, Op., cit.*, p. 9.

4 *Une Peine à vivre, Op., cit.*, p. 9.

Le narrateur-personnage ne programme pas sa narration comme une relation de la mort. Il esquivé tout discours sur sa mort pour parler de ses sensations avant son trépas car la mort est entourée d'un non-savoir, elle est inénarrable. C'est pour cela que le *je*, ayant pris conscience de sa mort inéluctable, attise son désir de vivre par le discours qu'il tient sur lui même et sur les autres car "avoir conscience de sa propre mort et accéder au langage sont complémentaires. Pour parler, il faut désirer ; sans langage c'est la mort du désir et même la mort tout court"¹. Cette prise de parole est une lutte contre la mort qui permet de remplir le vide et le silence auxquels sera condamné le futur défunt. La mise à mort du *je-narrant* déclenche la narration de sa propre histoire. Il va raconter son itinéraire de despote tiraillé entre pouvoir et amour jusqu'au moment où il sera exécuté et où cette exécution va correspondre au point final de son récit. Tous les événements narrés entre le début et la fin reposeront sur le pouvoir mnémonique du *je-narrant* omniscient puisqu'il arrive à lire la pensée secrète de la foule qui attend sa mort. Son omniscience fait de l'incipit un lieu programmatique en permettant la mise en place des opposants qui mettent en relief sa caractéristique anti-héroïque :

*"La haine qu'ils me vouent est telle qu'ils ont tous tenu à venir
jouir de la scène, mais surtout à s'assurer par eux-mêmes de
ma fin"².*

Cette caractéristique sera développée dans tout le texte à travers les événements qu'il se remémore. Tout ce qui vient après l'incipit sera donc comme un roman-mémoire raconté sous l'influence de la situation de mort à laquelle le *je-narrant* est confronté dès le début car "un passé ne se vit qu'à partir d'un présent, qui est l'origine de toute mémoire en activité"¹.

En racontant son passé le narrateur-personnage justifie implicitement sa cruauté par des mécanismes d'autodéfense lui permettant de se déculpabiliser tout en culpabilisant ses parents :

*"Adieu maman, adieu papa. Je crois que vous aviez raison de
refuser à votre unique enfant tout geste ou mot de tendresse.
L'amour est faiblesse. Je vous sais gré de votre dureté envers*

1 Ruth Menahem, "La mort tient parole", in *La Mort dans le texte* (colloque de Cerisy sous la direction de Gilles Ernst), Lyon, PUL, 1988, p. 29.

2 *Op. cit.*, p. 10.

*moi qui m'a tôt permis de prendre conscience de la cruauté du monde*¹.

Cependant, il connaîtra un revirement dans son itinéraire après la rencontre d'une fille inconnue dont l'anonymat sera gardé tout au long du récit et sera même l'un de ses catalyseurs. *L'échange*² entre les deux se fait par le regard et suscite la suspicion du narrateur-personnage ; suspicion qui le poursuivra jusqu'à la fin du récit :

*" Lorsque (...) son regard se fixa de nouveau sur moi, ma méfiance se réveilla*³.

Cependant, ayant été interpellé par le Maréchalissime du Palais, son aventure avec la jeune fille ne durera pas longtemps. Après cette rencontre, le reste du récit s'organise autour de la quête de cette fille et l'élucidation d'une question fondamentale pour le *je-narrant* : est-elle une collaboratrice du Palais? Là encore, c'est la parole qui fera survivre le Maréchalissime (et par conséquent le récit) qui a précédé le narrateur-personnage au pouvoir et qui devait être exécuté.

En effet, ayant refusé de délivrer le secret concernant l'éventuelle collaboration de la fille, l'ancien Maréchalissime sera maintenu en vie jusqu'au moment où le narrateur-personnage aura retrouvé la fille et découvert qu'elle n'était pas un agent du Palais :

"- Cette fille, je l'ai retrouvée. Elle est maintenant installée au Palais.

- (...)

*- Je te signale enfin que tu vas rejoindre le polygone avant la fin de cette nuit. Et j'aurai un plaisir infini à assister à ton exécution*⁴.

Son amour pour cette fille affecte la charge sémantique qui le caractérisait avant sa rencontre avec elle et lui attribue d'autres sèmes qui entrent en concurrence avec ses premières "étiquettes". La distribution sémique à laquelle le *je-narrant* va obéir sera plus caractérisée par l'amour que par le pouvoir qu'il remet, par ailleurs, en question :

1 *Ibid.*, p. 18.

2 Jean Rousset, *Narcisse romancier*, Paris, José Corti, 1972, p. 57.

3 "J'entends par là toute espèce de communication, entre les partenaires, d'un message qui peut être manifeste ou latent, direct ou oblique, volontaire ou non". Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, José Corti, 1984, p. 44.

4 *Une Peine à vivre, Op. cit.*, p. 91.

5 *Ibid.*, p. 196.

"Peux-tu me dire ce que j'ai accompli de si exceptionnel depuis mon arrivée au pouvoir?(...) J'ai gouverné selon mon plaisir, c'est-à-dire sans remords et sans miséricorde"¹.

L'attachement à la jeune fille a donc provoqué un déclic chez le narrateur-personnage et a occasionné l'accélération de sa fin puisque, dans le système axiologique du texte, amour et pouvoir sont incompatibles. En apprenant à aimer, le narrateur-personnage abdique le pouvoir par voie de démission et, par conséquent, va à sa perte inévitable. L'abdication du pouvoir est, dans la logique narrative, la justification (ou motivation) de son exécution. Ainsi sa mort fonctionne comme un procédé clausulaire permettant de signaler la fin de l'histoire narrée qui coïncide avec la fin du récit.

Le motif de la mort se révèle comme un véritable cadre du texte romanesque qui permet son ouverture et sa clôture. La mort finale du *je* est un renvoi anaphorique à la situation initiale qui s'ouvre sur son exécution et, comme nous l'avons souligné ci-dessus, déclenche la narration du récit. L'encadrement du texte par la mort est un élément compositionnel de l'oeuvre qui délimite ses frontières internes et structure ses transformations sémantiques qui arrivent à terme avec la fin du *je-narrant* et de son histoire : la mort du *je* implique la disparition de sa voix et donc, l'achèvement du récit.

Contrairement aux transformations mises en scène dans *Une Peine à vivre* par le narrateur-personnage sous forme de roman-mémoire, *Le Chercheur d'Or* met en texte des transformations subies par son narrateur-personnage au fur et à mesure que l'histoire progresse. Dans le premier cas, le *je* raconte ce qu'il a déjà subi, alors que dans le second les transformations sont contemporaines au temps de la narration ; narration qui se déclenche par le biais du souvenir permettant l'embrayage de l'acte énonciatif. Ce souvenir ne fait pas de l'histoire narrée une remémoration, mais favorise la mise en place de la mer comme élément diégétique déterminant dans l'évolution sémantique du récit : *"Du plus loin que je me souviens j'ai entendu la mer"*.

En effet, le dispositif syntagmatique de l'incipit trace des réseaux sémantiques et une direction narrative dont l'interprétation s'amplifie au cours du récit. Alexis ayant été

¹ *Op. cit.*, p. 246.

chargé (du point de vue narratif) d'une mission, se trouve guidé par des stratégies narratives qui lui permettent d'orienter logiquement sa quête vers un "objet de valeur" proposé dès le titre du roman, à savoir l'or. Cependant cet "objet de valeur" se trouve lui-même teinté d'une connotation abstraite privilégiant ainsi le sens métaphorique de l'or au détriment de son acception dénotative. Comme cela a été souligné au deuxième chapitre, l'or qui fait l'objet de quête d'Alexis se révèle sans importance vers la fin du récit^{*}. Alexis en tant que sujet ayant un programme narratif à accomplir, est en quête d'un univers axiologique représenté d'abord par un "objet de valeur" concret (l'or) et ensuite, par un "objet de valeur" abstrait (la liberté et le bonheur de l'être):

"Pour la première fois que je suis revenu de la guerre il me semble que ma quête n'a plus le même sens (...) Aujourd'hui, je suis libéré d'un poids, je peux vivre libre, respirer"¹.

Soulignons toutefois, qu'entre le début et la fin du roman, le narrateur-personnage (Alexis) a subi des transformations dans sa vision du monde. Transformations qui trouvent leur origine dans le rapport qu'il entretient avec la nature, en l'occurrence, la mer. Cet élément, avec toute sa symbolique², a permis l'épanouissement d'Alexis et a changé la direction de sa quête. Ainsi l'acte final du narrateur-personnage - en tant que sujet actualisé - disjoint avec "l'objet de valeur" initial pour rejoindre avec le vrai objet de quête : la liberté. Mais cette quête n'aurait pas pu avoir lieu si Alexis n'avait pas été "exilé" à Port-Louis. La quête est donc générée, sur le plan narratif, par son exil dans cette ville chargée de dysphorie contrairement à l'euphorie qui caractérise "l'Enfoncement du Boucan", lieu où le narrateur a connu une vie libre avec sa soeur Laure et leurs parents. Le cyclone de 1892 (date diégétique) ayant dévasté l'île où se trouve "l'Enfoncement du Boucan", la famille d'Alexis était contrainte de partir ailleurs. Elle a donc subi la déchéance édénique puisqu'elle était éloignée du "grand arbre chalta, celui que Laure appelle l'arbre du bien et du mal"³. Cet hypotexte biblique renforce l'image de la chute originelle qui, contrairement à sa perception négative dans le discours religieux, fonctionne positivement dans le système axiologique du roman puisqu'elle a permis au

* Cf. page 62 de ce travail.

1 *Le Chercheur d'Or, op. cit.*, p. 299.

2 "C'est l'abyssus féminisé et maternel qui pour de nombreuses cultures est l'archétype de la descente et du retour aux sources originelles du bonheur". *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 256

3 *Op. cit.*, p. 14.

narrateur-personnage d'enrichir son éthique à travers un processus d'apprentissage lié au dialogue avec la nature. Son exil a suscité en lui le désir de retrouver l'état originel qu'il a connu dans son île et c'est ainsi qu'il décide de voyager à Rodrigues pour retrouver l'or d'un corsaire anonyme. La quête commence ainsi pour se transformer tout en transformant Alexis dont la vie et les "recherches à Rodrigues, île âpre au climat dur, rappelle celle de Robinson Crusoé"¹.

Les transformations que subit Alexis passent par la remise en question de sa quête qui a servi de prétexte à son voyage :

"Pourquoi ai-je tout abandonné, pour quelle chimère? Ce trésor que je poursuis depuis tant d'années en rêve, existe-t-il vraiment?"².

C'est à travers ces interrogations qui rythment le récit qu'Alexis va arriver à dépasser l'objet de sa première quête pour s'intéresser à une quête intérieure basée sur la communication avec la nature et la recherche du bonheur. Le premier objet (l'or) devient ainsi virtuel puisque le narrateur-personnage y renonce pour réaliser un autre (la liberté et le bonheur intérieur) et donner terme à son programme narratif.

Ce rapport entre début et fin se manifeste également à travers les formes de reprises qui permettent la cohésion du texte par l'écho que se renvoient l'incipit et la clausule. Ces formes de reprises sont des procédés par lesquels les personnages, les objets et les lieux sont repris dans le début et la fin des textes.

2 - LES FORMES DE REPRISE

L'incipit de *Onitsha* est focalisé sur Fintan et sa mère. Cette focalisation concerne davantage Fintan puisqu'il est le signe textuel qui permet la dynamique descriptive de cet incipit³. Sa mère apparaît juste

1 *Le Monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio, op. cit.*, p. 115.

2 *Le Chercheur d'Or, op. cit.*, p. 154.

3 Cf. le présent travail pp. 81-82.

comme objet focalisé donnant lieu à un portrait mis en texte pour présenter l'histoire à venir. Il n'est donc pas paradoxal de souligner la profusion d'anaphores concernant Fintan dans la chaîne textuelle. Ceci n'exclut pas la présence d'une chaîne de référence¹ concernant sa mère. Soulignons seulement qu'elle est statistiquement moins importante. Par ailleurs, elle est totalement absente de la clause. Dans l'incipit, Fintan est repris dans la chaîne textuelle par :

- répétition sur le mode dénominatif relevant des désignateurs rigides² : le prénom Fintan est répété cinq fois dans l'incipit.

- anaphores linguistiques : il, sa, lui, son.

La mère de Fintan est inscrite dans la chaîne de référence par :

- anaphores linguistiques : elle, sa, la, son, l'.

- substitution de désignateurs rigides : mère → Maria Luisa → Maou.

Notons enfin que dans l'incipit Fintan et sa mère sont repris une seule fois ensemble par une seule anaphore linguistique : le morphème *ils*.

Cette présence simultanée de Fintan et sa mère dans l'espace incipiel ainsi que leurs reprises par des éléments anaphoriques marquent une redondance dans le texte. Cette redondance est fonctionnelle dans la mise en relief de la relation étroite qui lie ces deux personnages ; relation qui est au-delà du biologique puisqu'elle atteint une dimension existentielle chez la mère qui a énoncé, au cours du récit, dans un style indirect libre :

1 La chaîne de référence est définie par Francis Corblin comme "une suite d'expressions d'un texte entre lesquelles l'interprétation établit une identité de référence", *Les Formes de reprise dans le discours. Anaphores et chaînes de référence*, Rennes, P.U.R., 1995, p. 27.

2 Cette expression est empruntée à S-A. Kripke, *La Logique des noms propres*, Paris, Ed. Minuit, 1982. Francis Corblin souligne que "Les noms propres sont des désignateurs rigides : ils désignent rigidement l'objet quel que soit l'état du monde qu'on suppose.", *Les Formes de reprise dans le discours, op. cit.*, p. 198. Les désignateurs participent aux "opérations de repérage qui permettent la mise en place de la référence des objets, des lieux et des personnes mentionnés dans un énoncé", L. Danon-Boileau, *Produire le fictif*, Paris, Klincksieck, 1982, p. 107. Voir aussi Thomas Pavel, *L'Univers de la fiction, op. cit.*, pp. 46-47. Selon Pavel, les désignateurs rigides, contrairement aux désignateurs non rigides, réfèrent au personnage abstraction faite de ses qualités et propriétés.

*"Elle avait voulu cet enfant, tout de suite, pour elle,
pour ne plus être seule, sans rien dire à personne"¹.*

Le prénom même de Fintan est lié à une problématique de récréation identitaire qui relie le fils à son père. Maou, la mère de Fintan, a choisi ce prénom "à cause de l'Irlande" (p. 85). La dénomination rend ainsi le père présent malgré son absence réelle (le père de Fintan est Britannique et s'appelle Geoffroy).

Les reprises concernant Fintan et sa mère constituent un procédé qui impose ces deux personnages à l'attention du lecteur. Fintan est cependant plus dominant dans la chaîne de référence à cause de sa fonction génératrice du récit. C'est lui qui en effet, sous-tend le fil conducteur de la narration du début jusqu'à la fin. Il est par ailleurs révélateur que la mémoire textuelle se laisse "envahir" prioritairement par lui. Cette mémoire textuelle enregistre les traces de Fintan dans différents contextes du roman. Il y est présent aussi bien dans le commencement que dans la fin. Ce personnage est produit selon un processus mémoriel du texte qui pose le lecteur constamment devant la contrainte du souvenir, du déjà-narré. Contrainte dont Maou est exclue puisqu'elle est absente de la clause alors que son fils y est repris deux fois par le désignateur rigide Fintan qui lui a servi d'antécédent dans l'incipit.

Le silence clausulaire concernant Maou ne laisse cependant pas un blanc de signification car le contexte de la clause ne permet aucun glissement de sens par rapport à ce personnage. Seul Fintan est évoqué dans les deux bordures du texte : il est repris dans l'incipit par un procédé anaphorique et co-référentiel et dans la clause par un système co-

¹ *Op. cit.*, p. 84.

référentiel¹. Le choix du narrateur est à considérer ici comme une opération sélective visant à mettre en relief l'élément diégétique prépondérant dans le texte d'un point de vue distributionnel. La clause renvoie ainsi à l'énoncé inaugural qui s'articulait autour de Fintan. Les formes de reprise utilisées à cette fin réalisent un effet de hiérarchie qui présente un personnage comme dominant dans la chaîne distributionnelle du texte.

La clause produit ainsi une perception de répétition insistante sur le lecteur et assure une cohérence locale en résonance avec l'incipit. Le lecteur, en s'appuyant sur le co-texte, trouve une identité de contenu textuel déjà identifié dans le début du récit à travers Fintan comme unité sémiotique distribuée de manière massive. Fintan est considéré ici comme unité sémiotique du texte car il constitue un signe narratif qui participe au contenu textuel.

Le problème de la désignation et de ces formes de reprise devient complexe dans *L'Honneur de la tribu* en ce qui concerne la chaîne de référence du "Très-Haut". Il s'agit ici de reprises non anaphoriques mais plutôt co-référentielles car "on parle d'*anaphore* lorsqu'un élément, par exemple, un pronom, exige d'être interprété par emprunt à un terme du contexte propre, lorsqu'il y a dépendance nécessaire d'un "anaphorique" à un antécédent qui se comporte comme source"² alors que l'interprétation se fait de manière indépendante dans le cas de la co-référence comme nous l'avons

1 "On parle de *co-référence* quand il se trouve que deux termes, interprétables de manière indépendante désignent en fait, dans un texte, le même individu" ou le même objet. Cette définition donnée par Corblin dans *Les Formes de reprises dans le discours*, *op. cit.*, p. 177 nous paraît restrictive puisqu'elle ne concerne que les individus. C'est pour cela que nous l'avons élargie pour atteindre également les objets.

2 *Les Formes de reprise dans le discours*, *op. cit.*, p. 177.

souligné plus haut. En effet, dans l'incipit il y a une énumération d'expressions descriptives qui sont en fait des attributs divins à valeur onomastique : le Très-Haut (al-'Aliyo), l'Omniscient (al-'Alimo), le Créateur (al-Khaliqo), l'Ordonnateur (al-Amiro). Cette suite d'attributs de descriptifs divins constitue des désignateurs rigides qui renvoient à Dieu. Or, énoncées en langue française, ces désignations deviennent non-rigides car "les descriptions, fussent-elles identifiantes (s'appliquant à un objet et à lui seul), sont des désignateurs non-rigides : elles ne s'appliquent à un objet qu'en vertu des propriétés qu'on peut lui attribuer dans un monde possible donné"¹. La traduction accorde à ces noms une valeur d'attributs descriptifs qui ne réfère pas à la même réalité des noms divins transcrits dans le Coran (ces noms sont répertoriés dans le Coran au nombre de 99) mais à un être linguistique incarnant la toute-puissance et garantissant la véracité du texte. La traduction décontextualise les noms divins, par essence intraduisibles et inimitables, en les remplissant d'un sens commun (soulignons que le métadiscours islamique ne cesse de soutenir l'inimitabilité de la parole divine). Cette traduction produite par emprunt sémantique crée un effet d'hybridation langagière² dont la fonction est parodique. La traduction des noms divins vise à parodier la parole coranique pour mieux marquer la distanciation ironique de l'énonciateur par rapport à son énoncé. Elle permet en même temps de garantir la véracité de l'énoncé et fonctionne par là même comme un élément de vraisemblance qui donne au lecteur une garantie de l'authenticité de l'histoire prise en charge par le je-narrateur. Ce *je* est cataphorique au même titre que celui de *Poisson d'Or*, *Tombéza* et *Une*

1 *Ibid.*, p. 198.

2 "Nous pouvons qualifier de construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux et compositionnels, appartient au seul (narrateur), mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles", *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, pp. 125-126.

Peine à vivre, pour ne citer que ceux-là, mais il ne sera pas "complètement plein" à la fin du récit, comme c'est le cas dans ces romans¹.

En effet, après la fin de la narration, le lecteur reste en manque d'information sur le je-narrateur car la seule certitude que la clause délivre concerne son âge très avancé contenu dans l'énoncé présuppositionnel :

*"Si tu veux bien me soutenir, j'irai marcher un peu dans les champs et respirer l'odeur de l'herbe. Ce récit a réveillé mes souvenirs de jeunesse..."*²

Le but n'étant pas la mise en relief du narrateur dans l'histoire mais plutôt la vraisemblance de l'univers narré, le je-narrateur (cataphorique) ne nécessite pas une saturation dans la clause. Cependant l'énoncé clausulaire renoue avec la chaîne de référence incipielle en mettant en scène le désignateur rigide (cette fois-ci au sens strict de l'expression) Allah qui rappelle les traductions des noms divins évoqués dans l'incipit. Une seule reprise suffit dans la clause car le but (la vraisemblance) étant supposé atteint, le je-narrateur n'a plus de narration à garantir. La reprise d'Allah est une anaphore à longue portée puisque sa source (ou son antécédent) remonte à l'incipit.

Le contexte d'emploi des désignateurs divins est immédiat dans l'incipit car ce qui est visé par la traduction des attributs divins, c'est leur valeur "de toute puissance" qui garantit la véracité du discours produit par l'énonciateur. Le passage du nom en tant que signe intraduisible à sa

1 "Le "je" du locuteur et le "vous" allocutif, signes linguistiques vides au départ, et définissables uniquement par tautologie, vont se remplir peu à peu de substance narrative au cours du récit. En ce sens, on peut dire qu'ils fonctionnent comme des cataphoriques, même si, linguistiquement, ils ne se prêtent à aucune commutation stricte", Michel Maillard, "Anaphores et Cataphores", *op.cit.*, p. 96. Voir aussi l'analyse de la cataphore dans Marek Kesik, *La Cataphore*, Paris, P.U.F., 1989.

2 *L'Honneur de la tribu*, *op.cit.*, p. 220.

traduction altère la rigidité référentielle qui caractérise toute désignation onomastique et le met au rang des lexèmes circulant dans la langue. Mais, contrairement à cette altération de la désignation rigide, la clausule restitue le nom divin tel quel parce que le texte n'a plus besoin de déployer des stratégies de séduction pour capter l'attention du lecteur.

Le je cataphorique de *L'Honneur de la tribu* ne connaît pas de plénitude à la fin du récit car il se contente d'assumer la fonction de témoin. Sa plénitude n'a donc pas été favorisée par les stratégies narratives puisqu'il n'a pas été objet de focalisation au cours du récit. Or, cette incomplétude peut être causée par d'autres facteurs. C'est le cas de *Poisson d'Or* qui se construit dès son début par rapport à un manque, une absence dont souffre le sujet d'énonciation dès sa prise en charge de la narration. Le dispositif narratif et discursif renvoie à une énigme qui sert de prétexte à la problématique identitaire du sujet d'énonciation

"C'est pourquoi je ne connais pas mon vrai nom, celui que ma mère m'a donné à ma naissance, ni le nom de mon père, ni le lieu où je suis née"¹

L'incipit est narrativement axé sur le *je* et ses co-référents. Il ne dit pas dès le début la crise du *je* comme corps morcelé, mais inscrit le manque dans sa structure par un système de rétention informative et de mise en avant du *je* qui émerge *ex nihilo*. D'où vient-il? C'est autour de cette interrogation (à laquelle viennent s'annexer d'autres questions d'ordre moral, humain et politique) que va s'articuler la quête du je-narrateur dont le nom sera donné dans l'incipit même : la narratrice s'appelle Laïla.

¹ Le Clézio, *Poisson d'Or*, Paris, Gallimard, 1997, p. 11.

Ce manque trouve sa logique dans un rapport que le texte établit avec le hors-texte. L'établissement de ce rapport se constitue par modélisation. Celle-ci trouve son origine dans l'actualité sociale de la France concernant le problème de l'immigration clandestine. Soulignons que le roman de Le Clézio n'est cependant pas circonstanciel mais plutôt se construit sur un modèle de la réalité socio-politique à laquelle l'auteur a, par ailleurs, participé activement puisqu'il était à la tête des écrivains signataires d'une pétition pour soutenir les sans-papiers. Le roman de Le Clézio est ainsi construit comme "système modélisant secondaire dans la mesure où sa constitution textuelle implique la formation et la forme de modèles variables du réel"¹.

L'instance subjective (je) qui amorce le récit esquisse un discours sur sa situation et son rapport avec son origine inconnue. La subjectivité énonciative du *je* marque fortement l'incipit, d'autant plus que les différentes formes de reprise de ce *je* renforcent ce marquage. Le je-narrateur se représente dans la narration selon son propre regard et non selon un rapport je/altérité. Nous sommes en face d'un *je* spéculaire qui s'origine dans son propre discours. Ce *je* se trouve ainsi en relation de miroir avec son discours. Son passé est en dislocation avec son présent (de la narration). Cette relation est en faveur de la narratrice puisque celle-ci jouit d'une omniscience qui lui permet d'exhiber son appartenance à l'histoire qu'elle rapporte et surtout de mettre en avant le degré de lien qui se tisse entre elle et la fiction qu'elle met en place. Dès l'incipit, la narratrice est présentée comme étant homodiégétique puisqu'elle raconte une histoire dont elle est l'héroïne. Les seuls désignateurs qui renvoient à la narratrice sont des

1 *Carrefours de signes : essais sur le roman moderne, op. cit.*, p. 4.

indicatifs d'ordre déictique et cataphorique. Le *je* cataphorique est dominant dans l'incipit (et dans la globalité du roman) et renvoie à un nom propre qui sera annoncé en fin d'incipit :

"Tout ce que je sais, c'est ce que m'a dit Lalla Asma, que je suis arrivée chez elle une nuit, et pour cela elle m'a appelée Laïla, la Nuit"¹.

A côté de Laïla émerge un autre personnage, somme toute épisodique, et sans fonction dominante dans le récit : il s'agit de Lalla Asma. Or, sans ce personnage, la narratrice n'aurait pas pu exister dans l'univers fictionnel. C'est Lalla Asma qui l'a recueillie et s'est occupée d'elle. C'est sa première référence "identitaire". La quête de la narratrice sera toujours liée à l'image de son kidnapping et aux souvenirs doux qu'elle a vécus auprès de Lalla Asma. Celle-ci a elle-même une identité problématique puisqu'elle est juive vivant en terre d'Islam. Ce choix identitaire est d'autant plus fonctionnel dans le récit que la chaîne de référence de la narratrice est organisée en concomitance avec celle de Lalla Asma dans l'incipit, alors que la clause est caractérisée par la profusion du *je* relativement "plein". Ce *je* d'énonciation est cataphorique, au même titre que celui de *L'Honneur de la tribu*. Cependant, dans *Poisson d'Or*, le *je* de la narratrice va se remplir progressivement dans le récit pour connaître une plénitude (très relative) au terme de son parcours narratif. C'est en vertu de cette "plénitude" postérieure à son émergence que ce morphème est considéré comme cataphorique.

En effet, à la fin du récit, le *je* de la narratrice connaîtra une complétude identitaire qui lui faisait défaut à l'incipit. Cette complétude rend la narratrice indépendante de Lalla Asma, d'où l'absence totale de celle-ci

¹ *Poisson d'Or*, op. cit., p. 11.

dans la clause. Cependant, la "plénitude identitaire" de la narratrice reste subjective. Le *je* qui représente cette narratrice retrouve (ou croit retrouver) la rue dans laquelle celle-ci a été volée¹. Cette rue étant une image synecdochique de sa terre d'origine (la fin du texte marque le retour de la narratrice à son pays d'origine. Ce retour à l'origine caractérise par ailleurs l'oeuvre de Le Clézio dont *Désert* est une illustration parfaite), la narratrice recouvre non pas son identité "réelle" mais plutôt se réconcilie avec elle-même et avec "la terre où [elle est] née" puisqu'en touchant cette terre, elle touche "la main de [sa] mère" (p. 251).

Le problème de la reprise dans l'incipit de *La Malédiction* est axé non pas sur l'instance narrante mais sur un personnage dont le substrat sémique est fonctionnel dans l'embranchement du récit. L'incipit est caractérisé par une rétention informative concernant ce personnage mis en texte par le narrateur. Son prénom est donné d'entrée de jeu sans que le lecteur sache de qui il s'agit. Mais, comme nous l'avons souligné dans le chapitre des fonctions de l'incipit², ce code onomastique est surcodé par son système phonétique qui lui accorde un statut doublement significatif. D'où l'importance de ce prénom qui sera repris dans l'incipit :

- par une co-référence qui consiste en une reprise de Abdelkrim une fois
- par des anaphores linguistiques : les morphèmes il, sa, lui, ses, l', son
- et par substitution co-référentielle remplaçant Abdelkrim par l'homme.

Abdelkrim est repris sept fois par des anaphores linguistiques. Ces occurrences montrent l'importance de la thématique introduite par le code

1 Dans l'incipit du roman, la narratrice raconte qu'elle a été kidnappée dans une rue et mise dans un sac.

2 Voir plus haut, pp. 128-130.

onomastique de ce personnage, à savoir l'ambivalence que renferme le discours islamiste qui, tout en se réclamant du Généreux (*El-Krim*), génère des crimes [*krim*]. Le modèle idéologique qui domine le texte est fondé sur cette dichotomie paradoxale. Les personnages mêmes du roman sont sous l'emprise des discours ambiants et produisent des modélisations idéologiques qui signalent le drame algérien. Il est par ailleurs révélateur que le *dédicataire* de ce roman soit *public*¹ : Tahar Djaout, un ami cher à Mimouni, qui a été assassiné par des intégristes. Cette dédicace sert à orienter le lecteur vers une visée idéologique du texte car "la destination d'une dédicace d'oeuvre, (...) vise toujours au moins deux destinataires : le dédicataire, bien sûr, mais aussi le lecteur puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin"².

La profusion des anaphores linguistiques augmente le degré de cohésion de l'incipit puisque leur interprétation est locale dans le sens où elle dépend du contexte immédiat de l'incipit. Ce lieu du texte met l'accent sur le personnage par des reprises anaphoriques massives. L'interprétation de ces anaphoriques étant liée à l'antécédent Abdelkrim, le lecteur reste dans tout l'incipit en contact permanent avec ce personnage et, par conséquent, l'intègre dans sa réception en lui accordant une place importante dans le processus d'interprétation. Cependant, l'incomplétude de ces anaphoriques demande une "saturation" qui ne peut s'accomplir sans le recours à l'antécédent qui leur donne sens dans le contexte où ils apparaissent. D'où la

1 Gérard Genette fait une distinction définitionnelle entre le dédicataire public et le dédicataire privé. Le premier est "une personne plus ou moins connue, mais avec qui l'auteur manifeste, par sa dédicace, une relation d'ordre public : intellectuelle, artistique, politique ou autre" et le second est "une personne connue ou non du public, à qui une oeuvre est dédiée au nom d'une relation personnelle : amicale, familiale ou autre", dans *Seuils, op. cit.*, p. 123.

2 *Ibid.*, p. 126.

prédominance des anaphores linguistiques dans la chaîne de référence qui maintient la cohésion de l'incipit et attire l'attention du lecteur sur les premières unités sémantiquement fonctionnelles dans le récit.

Il en va de même pour la forme de reprise clausulaire. La chaîne de référence est déplacée par le narrateur vers Louisa, personnage féminin, et non plus vers Abdelkrim. Ce dernier, ayant servi de générateur sémantique dans l'incipit, s'est limité à l'embrayage du récit. Le narrateur, tout en développant dans le reste du roman la thématique incipielle liée au substrat sémique sous-jacent à Abdelkrim, a abandonné ce personnage pour en inventer d'autres qui servent au développement diégétique du roman : Louisa et Kader sont d'une importance capitale pour le fonctionnement du récit. D'où l'arrêt du récit après la mort de Kader et la mise en scène du vide devant lequel s'est trouvée Louisa à la fin de l'histoire narrée. Le narrateur introduit Louisa dans la clause et insiste sur son rapport de dépendance existentielle à Kader. Cependant, celui-ci n'est pas anaphorisé puisque sa mort produit une coupure avec la mémoire textuelle et partant, la mémoire lectorale. L'intention du lecteur est plutôt orientée vers Louisa car le narrateur cherche à produire un effet pathétique sur le destinataire du texte. Le *pathos* incorporé dans la clause de *La Malédiction* augmente le degré de sympathie qui lie le lecteur à Louisa, étant donné que celle-ci est chargée d'instructions contextuelles symboliques qui l'identifient à l'espoir comme connotation permanente dans le récit. Louisa est, contrairement à Kader, reprise de manière massive dans la clause par :

- huit anaphores linguistiques dont cinq pronoms personnels (elle) et trois pronoms possessifs (une fois sa, et deux fois son)
- une co-référence qui reprend Louisa par son désignateur rigide.

La clause présente Louisa comme personnage symbolisant l'espoir qui s'étirole face à la dégradation provoquée par les intégristes. Il va de soi que cette dimension symbolique est implicite dans la clause puisqu'elle est connotée par la disjonction de Kader et Louisa ; disjonction provoquée par ces intégristes mêmes.

Les formes de reprise concernant Louisa la mettent en rapport avec un passé qui aurait été euphorique ("son passé", "son enfance") pour, d'une part, montrer son étroite dépendance diégétique et narrative avec Kader puisque l'existence fictive de celle-ci est en relation permanente avec celui-là ; d'autre part, la mémoire textuelle trace un pont avec l'avant-clause (ce qui précède la clause) puisque le désespoir de Louisa ne peut être saisi par le lecteur sans prise en compte des événements narrés dans la globalité du roman.

Dans *Le Printemps n'en sera que plus beau*, la chaîne de référence des personnages concerne essentiellement Djamilia sur laquelle s'ouvre le texte. Cette mise en place de Djamilia par un mécanisme co-référentiel vise à imposer à la mémoire lectorale ce personnage fonctionnel dans la génération du texte car c'est autour d'elle (et surtout de sa mort) que s'articule le récit. L'histoire narrée dans ce roman/théâtre est aussi l'expansion de cette présence incipiente de Djamilia. Le lecteur est amené à ancrer dans sa mémoire ce personnage qui ne cesse d'envahir la mémoire narrative du début jusqu'à la fin.

La chaîne de référence de Djamilia est constituée par :

- des relations anaphoriques : la, l', elle
- une relation référentielle : anaphore lexicale infidèle "gazelle"

- relations co-référentielles : Hamid répète trois fois dans l'incipit le prénom Djamila. Il établit sa connexion avec les formes de reprise décrites plus haut.

Djamila est donc fortement inscrite dans l'incipit en tant que première unité de la mémoire narrative. Le lecteur ne peut pas être indifférent à cette insistance par laquelle Djamila est mise en avant à travers le système de redondance incorporé dans l'incipit. Cette insistance est d'autant plus importante qu'elle vise à informer le lecteur sur le "destin" qui attend Djamila, à savoir la mort. L'incipit est par ailleurs connoté de négativité à travers les lexèmes /douleurs/, /perdre/, /condamnée/, /assassiner/, /tristement/, /inhospitalière/, /hostile/. Cette négativité est en rapport étroit avec la fonction que remplissent les formes de reprises incipiellles étant donné que Hamid met en scène avec insistance la perte de Djamila ("je retrouve Djamila à l'instant de la perdre" p. 9). La répétition de Djamila sous des formes différentes lui donne un statut de premier ordre dans la mémoire et narrative et lectorale. Or, cette importance n'est accordée à Djamila que pour insister sur sa mort, d'où la relation entre les formes de reprises et l'idée de mort : la chaîne de référence de Djamila est profuse car sa présence constante dans l'incipit attise la curiosité du lecteur qui est intrigué par la condamnation de ce personnage. Cette curiosité augmente le degré d'intérêt chez le lecteur qui sera obsédé par ce personnage jusque dans la clausule.

En effet, même dans la clausule, Djamila réapparaît, mais avec une faible fréquence dans sa chaîne de référence. Elle est incluse avec Hamid (rappelons que c'est Hamid qui a ouvert le récit à la première personne) dans la même chaîne de référence : Hamid et Djamila sont ainsi repris dans la réplique clausulaire de Malek par les anaphores linguistiques : ils, leurs et tous deux. Cette reprise morphématique est en même temps une anaphore

narrative qui reprend l'idée de mort incipielle. L'attente du lecteur se trouve donc progressivement satisfaite pour trouver sa confirmation finale dans l'épilogue par l'intermédiaire de Malek qui énonce explicitement le décès de Djamila et Hamid. La chaîne de référence de Djamila a ainsi permis à la mémoire narrative d'interpeller le lecteur en attirant son attention sur le personnage-générateur qui a alimenté la narration tantôt directement, tantôt indirectement. Son épuisement a conduit dans la clausule à l'épuisement des possibles discursifs.

Ainsi, la profusion anaphorique incipielle s'oppose à la raréfaction anaphorique clausulaire car la mémoire narrative ne peut plus être alimentée par ce personnage-générateur comme cela a été le cas dans l'incipit où sa mort n'était pas encore effective : la chaîne référentielle de Djamila n'est pas profuse dans la clausule car sa fonction génératrice est épuisée.

Le même phénomène d'économie anaphorique se remarque dans la clausule du *Procès-Verbal* alors que son incipit est caractérisé par une profusion d'anaphores linguistiques. En effet, pour garder une cohésion du niveau sémantique qui caractérise tout texte littéraire, ce roman garantit dans son incipit et sa clausule des relations sémantiques qui progressent d'une proposition à une autre, voire d'une séquence phrastique à une autre, selon une continuité évolutive. Les phrases de l'incipit sont liées les unes aux autres par des anaphores essentiellement linguistiques où le morphème "il" reste dominant (sept occurrences). Celui-ci renvoie à Adam Pollo, c'est-à-dire au personnage principal focalisé par le narrateur. Par conséquent, la forme de reprise utilisée dans l'incipit permet, par son caractère résomptif, d'éviter toute disjonction avec l'antécédent ou source (Adam Pollo) qui est à l'origine de la chaîne de références mise en place dès le début du récit.

L'anaphore incipielle s'articule essentiellement autour d'Adam Pollo. Mais celui-ci est d'abord introduit par deux "descriptions définies anaphoriques, ou descriptions *incomplètes*" qui montrent le côté vague et insaisissable de ce personnage :

"C'était un garçon démesuré (...) Il avait l'air d'un mendiant"¹

Les reprises anaphoriques d'ordre descriptif sont d'emblée fonctionnelles dans "l'étiquetage" d'Adam Pollo en tant que personnage atypique.

Le lecteur reste ainsi en lien constant avec l'élément diégétique mis en scène dans l'incipit et la clause du roman. Les suites phrastiques constituant ces deux lieux stratégiques sont en relation d'interdépendance syntaxique et sémantique. C'est cette interdépendance qui constitue la condition de leur production au niveau du texte. La phrase-seuil produit l'antécédent (Adam Pollo) et les phrases suivantes le reprennent grâce à l'anaphorique "il". Il s'ensuit que la phrase-seuil devient la condition qui rend les autres phrases possibles. Cette condition assurée et renforcée par l'homogénéité du contexte narratif² favorise la cohésion de l'incipit ; cohésion qui est elle-même assurée par la cohérence linéaire qui préside à l'agencement des suites phrastiques formant l'incipit.

La distribution d'éléments diégétiques dans la chaîne de référence permet d'embrayer le récit tout en familiarisant le lecteur avec l'univers de la fiction. Cet embrayage se fait également par des traces intertextuelles qui

1 *Le Procès-Verbal, op. cit.*, p. 11.

2 Par contexte narratif nous entendons la situation spatio-temporelle de la narration qui préside à l'unité de l'incipit. Autrement dit, l'incipit est régi par des suites phrastiques qui renvoient à un seul monde possible produit par le narrateur. Par conséquent, l'identité de référence qu'assurent les propositions phrastiques renvoie au même référent.

encadrent les romans et les inscrit dans une monumentalité littéraire et dans un discours circulant dans le hors-texte.

3 - LA TRANSTEXTUALITE

La transtextualité, en tant que concept, a l'avantage d'englober plusieurs types de relations entre textes¹. Il n'en reste pas moins que les formes transtextuelles interfèrent au niveau pratique bien qu'elles aient des caractéristiques définitionnelles autonomes. Comment donc circulent ces formes transtextuelles dans les incipit et les clauses des romans de Mimouni et Le Clézio.

3.1 - Références littéraires

La figure de Djamila qui occupe l'incipit à travers une profusion anaphorique, comme nous l'avons remarqué plus haut, est mise en texte pour servir de principe créateur dans *Le Printemps n'en sera que plus beau*. Le texte essaie de justifier son émergence d'un déjà-dit (qui n'implique pas une redite) car "on ne saisit le sens et la structure d'une oeuvre littéraire que dans son rapport à des archétypes"². Djamila trouve son archétype dans Nedjma, personnage "mythique" autour duquel se construit Nedjma³ de Kateb Yacine. L'oeuvre de Mimouni entretient par ailleurs un dialogue assez prononcé avec les textes de Kateb. Néanmoins, ce dialogue n'est souvent pas réussi sur le plan compositionnel. *Le Printemps n'en sera que plus beau*

1 Cf. *Palimpsestes*, *op. cit.* et *Seuils*, *op. cit.* Les cinq formes de transtextualités (intertextualité, paratextualité, métatextualité, architextualité et hypertextualité) étudiées par Genette mettent en relief la caractéristique de chaque forme de relation qu'un texte peut entretenir avec d'autres.

2 Laurent Jenny, "La Stratégie de la forme", in *Poétique* n° 27, 1976, p. 257.

3 Kateb Yacine, Paris, Seuil, 1956.

est une illustration parfaite de ce dialogue "manqué" qui, malgré cela, traduit une reconnaissance de l'autorité littéraire, voire idéologique de Kateb. Cette reconnaissance corrobore l'idée de Kateb comme fondateur et inscrit Mimouni dans un champ littéraire précis, à savoir la littérature maghrébine de langue française qui reste jusqu'à nos jours, autonome du champ littéraire arabophone.

La relation intertextuelle avec *Nedjma* tente de récuser l'Ancien (surtout l'héritage de la littérature coloniale et exotique) en s'inspirant de Kateb comme fondateur du Nouveau dans le champ littéraire maghrébin. A travers Djamilia comme personnage générateur du récit, le texte du roman revisite le site historique en le revalorisant à l'instar de ce qui se passe dans *Nedjma*. N'était-ce les imperfections compositionnelles du *Printemps n'en sera que plus beau*, on serait tenté de parler de réécriture, voire de mimotexte réussi par rapport à *Nedjma*. Or, Mimouni s'est inspiré de l'intrigue de ce roman et de sa structuration sans savoir vraiment s'en démarquer pour faire oeuvre de création. *Le Printemps n'en sera que plus beau* est une reproduction du mythe de Nedjma ; reproduction qui, soulignons le une fois encore, a manqué son but esthétique puisqu'elle n'a pas réussi à briser, comme Kateb, la linéarité chronologique du récit à tendance réaliste¹. Ce rapport intertextuel réémerge dans la clause avec un intertexte camusien. En effet, des corrélations s'établissent entre début et fin à travers des références intertextuelles qui garantissent l'émergence du dire romanesque à partir d'un héritage littéraire déjà existant. *Le Printemps n'en sera que plus beau* intervertit le lieu où s'est inscrite la parole camusienne

1 A propos du changement d'horizon d'attente effectué par *Nedjma* dans l'expérience esthétique maghrébine, on peut consulter avec intérêt l'étude consacrée à ce texte par Charles Bonn, Paris, P.U.F. (études littéraires), 1990.

pour la placer dans la fin et non le début. En effet, l'incipit de *L'Etranger* sert d'intertexte dans l'épilogue du *Printemps n'en sera que plus beau*. Ainsi la mort annoncée dans la phrase-seuil de *L'Etranger*

"Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : "Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués." Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier"¹

trouve son écho dans l'énoncé clausulaire de Malek :

" Ma mère est morte sans avoir brisé son long silence, pas même pour son fils qu'elle savait devoir bientôt quitter pour toujours"²

En outre, la référence à *Nedjma*, par emprunt allusif et non déclaré, se manifeste à travers la mort de Djamilia annoncée également par Malek :

"Voilà longtemps que Hamid et Djamilia sont morts"³

La problématique de l'absurdité est ainsi traduite par le recours à l'intertexte incipiel de Camus. L'absurde de Mimouni est différemment fonctionnel par rapport à celui de Camus car il est axé sur la condition d'un peuple déchiré après avoir retrouvé sa liberté et aussi (et surtout) sur la condition de l'écrivain en décalage par rapport à son champ littéraire. N'oublions pas que le roman dont il s'agit est publié en 1978, période où ce type de préoccupation était fortement omniprésente dans les débats sur la littérature maghrébine de langue française. Mimouni a su par la suite dépasser cette problématique du déracinement au moins dans ses textes littéraires.

1 Albert Camus, *L'Etranger*, Paris, Gallimard, 1989 (pour la première édition : 1942)

2 *Le Printemps n'en sera que plus beau*, op. cit., p. 170.

3 *Le Printemps n'en sera que plus beau*, op. cit., p. 170.

La mort de Djamila et l'attachement du Capitaine "à ce pays du soleil" motivent, par ailleurs, la convocation de l'intertexte camusien pour créer une tension dans la clause du texte à travers la mise en scène de deux références opposées : Kateb Yacine et Albert Camus. La référence à Kateb traverse tout le récit par la focalisation même qui le concentre autour de Djamila qui est, comme Nedjma, objet de désir. La mise en équivalence entre ces deux personnages est par ailleurs énoncée explicitement quand Malek dit :

"Comprenez-vous, Djamila, c'est mon étoile"¹

De plus, la référence au discours camusien est en même temps convocation de ce discours qui justifie l'appartenance des pieds-noirs à l'Algérie¹ car, après l'indépendance de ce pays, le départ des pieds-noirs n'était pas chose facile. La parole intertextuelle est introduite ici pour faire écho au discours énoncé par le Capitaine. Elle se construit comme un mode de lecture invitant à jeter un regard sur l'Histoire conflictuelle entre colons et indigènes. Histoire ambivalente où passion et répulsion ont coexisté (et coexistent encore) et donné lieu à une relation sanglante. La référence camusienne se manifeste donc à travers le discours du Capitaine, mais elle trouve son antipode dans le discours de Malek qui renvoie à *Nedjma*. La mort de Djamila est une réécriture du décès de Nedjma. Ces deux prénoms (outre leur rapprochement par l'énoncé de Malek) renvoient à un même substrat sémantique puisqu'ils désignent la beauté : "Djamila" signifie en arabe "belle" et "Nedjma" signifie "étoile" et métaphorisent la beauté dans l'imaginaire maghrébin. A travers ces références intertextuelles, l'épilogue du *Printemps n'en sera que plus beau* se construit comme "du déjà-parlé, du

1 *Ibid*, p. 166. Nous avons déjà souligné plus haut que le mot "Nedjma" signifie "étoile".

déjà-organisé" qui donne lieu à une parole inscrite dans le discours historique. La clause devient le lieu d'une historiographie fictionnalisée qui ne se laisse dévoiler qu'à partir d'une intertextualité implicite de type allusif.

Si *Le Printemps n'en sera que plus beau* investit dans sa clause l'incipit de *L'Etranger*, l'inverse se produit dans *Une Peine à vivre*. En effet, cette fois-ci c'est la clause de *L'Etranger* qui alimente l'incipit d'*Une Peine à vivre* :

"(...) Pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine."²

Cet extrait fonctionne comme hypotexte du discours pris en charge par le je-narrateur dans *Une Peine à vivre*. Dans l'incipit de ce roman, le je-narrateur a explicitement décrit la foule qui est venue assister à son exécution et qui lui vouait une grande haine :

"La haine qu'ils me vouent est telle qu'ils ont tous tenu à venir jouir de la scène, mais surtout à s'assurer par eux-mêmes de ma fin"³

Outre cet intertexte camusien, *Une Peine à vivre* entretient une relation de transformation avec l'incipit de *Cent ans de solitude*⁴. Celui-ci sert d'hypotexte au roman de Mimouni qui s'inspire de la mémoire littéraire qui le précède pour fonder les conditions de sa lisibilité. Le démarrage du récit ne se fait pas *ex-nihilo* et ne cherche pas à déployer un effet de négation par

1 Voir à ce propos Naget Khadda, *En (jeux) culturels dans le roman algérien de langue française*, thèse de doctorat d'Etat, Paris III, 1987 et le chapitre consacré à Camus dans Beïda Chikhi, *Littérature algérienne*, Paris, L'Harmattan, 1998.

2 *L'Etranger*, op. cit., p. 171.

3 *Une Peine à vivre*, op. cit., p. 10.

4 Gabriel Garcia Marquez, Paris, Seuil, 1968.

rapport à l'héritage littéraire. Il reste conditionné par une référence au déjà-dit. Référence qui ne veut nullement dire reproduction, encore moins plagiat, mais recherche d'un socle, d'un appui qui facilite ou déclenche la créativité de l'écrivain. Le fragment par lequel commence *Une Peine à vivre*

*"Dos contre le mur du polygone, je sens toujours mes
couilles qui me démangent"*¹

ne va pas sans rappeler la phrase-seuil de *Cent ans de solitude* :

*"Bien des années plus tard, face au peloton
d'exécution, le colonel Aureliano Buendia devait se
rappeler ce lointain après-midi au cours duquel son
père l'emmena faire connaissance avec la glace"*²

Une Peine à vivre dérive de la phrase qui l'inaugure et qui, en même temps, fonctionne comme phrase matricielle dont le texte est une expansion. Expansion car le sens distribué dans tout le récit est fondé sur le déclenchement de la mémoire du je-narrateur au moment de son exécution, comme nous l'avons souligné dans le point concernant la *programmation* de la fin. Or, le pouvoir mnémonique du je-narrateur est lui-même tributaire de la situation d'exécution qu'il est en train de vivre et par laquelle tout le récit prend naissance et se développe.

Aussi bien dans *Une Peine à vivre* que *Cent ans de solitude* le démarrage du récit est fonction de la mort : la mort du je-narrateur dans le premier roman et du personnage Aureliano Buendia dans le second. Il y a des constantes qui rapprochent ces deux romans ainsi que *L'Automne du patriarche*³ et qu'on peut synthétiser dans une phrase matricielle de type : la

1 *Op. cit.*, p. 9.

2 *Op. cit.*, p. 9.

3 Gabriel Garcia Marquez, Paris, Grasset, 1976.

tyrannie est condamnée à mourir. Ce qui permet de rapprocher le début et la fin de *Cent ans de solitude* en tant qu'intertexte du début et de la fin d'*Une Peine à vivre*, ce n'est pas leur identité lexicale mais plutôt structurale. Ces deux romans sont en effet une variante de la même structure résumée ci-dessus dans une seule phrase matricielle. La mort des protagonistes permet, d'une part, de déclencher la narration et, d'autre part, d'encadrer les deux récits puisqu'elle ouvre et clôt les deux romans. Il s'ensuit que "tout rapprochement intertextuel sera régi, imposé, non par des coïncidences lexicales mais par une identité structurale, le *texte et son intertexte étant des variantes de la même structure*"¹.

Les références littéraires sont également inscrites dans *Le Chercheur d'Or* où se trouvent les traces d'une intertextualité sous forme d'allusion à *À la recherche du temps perdu*. Ainsi cet incipit de Le Clézio

*"Du plus loin que je me souviens, j'ai entendu la mer"*²

nous rappelle l'incipit de Proust

*"Longtemps, je me suis couché de bonne heure"*³

qui s'appuie sur le souvenir comme pouvoir générateur du récit. Ces deux phrases-seuils annoncent le récit comme une mosaïque de souvenirs que le narrateur homodiégétique prendra en charge au cours de sa narration. L'usage du verbe "se souvenir" dans l'incipit de Le Clézio est doublement significatif ; il est non seulement orienté vers la mémoire du narrateur, mais il fait aussi allusion à la mémoire littéraire en tant que source intarissable

1 Michael Riffaterre, "Sémiotique intertextuelle : l'interprétant", in *Revue d'esthétique : Rhétoriques, sémiotiques* n°1-n°2, Paris, Ed. U.G.E., 1979.

2 *Le Chercheur d'Or*, *op. cit.*, p. 13.

3 *Du Côté de chez Swann*, Paris, Pleiade/Gallimard, 1987, p. 3.

dans laquelle chaque écrivain peut puiser pour dialoguer avec des oeuvres littéraires différentes.

Le Chercheur d'Or ne met aucun indice pour garantir le passage du hors-texte au texte car le souvenir, en tant que phénomène relevant de l'effort mnémonique, abolit toute illusion référentielle susceptible de renvoyer le lecteur à un ancrage réel. L'effet de cette absence initiale de toute référenciation accorde une priorité à la référence intertextuelle qui permet la naissance du récit. L'imitation allusive de l'incipit de Proust vise également à réduire toute distance susceptible d'éloigner l'écriture de Le Clézio du champ littéraire français. La différence n'est atténuée ici que pour mieux capter le lecteur et le transférer dans un univers dépassant celui de Proust car ce qui importe dans l'incipit du *Chercheur d'Or* c'est le topos du souvenir et la mise en marche du récit à partir d'un déjà-écrit. Le recours à l'effet Proust comme mémoire littéraire met d'emblée le lecteur devant un héritage appartenant (ou censé appartenir) à son expérience lectorale.

Par sa référence à un écrivain de la modernité tel que Proust, *Le Chercheur d'Or* produit un effet d'inscription dans une parole littéraire déjà instituée, voire cataloguée dans le répertoire littéraire qui a forgé l'horizon d'attente du lecteur. Cette référence à une écriture de la rupture apparaît également à travers la thématique insulaire : L'homme et la mer. De ce point de vue Le Clézio s'inscrit aussi dans la lignée de *Robinson Crusoé*¹ qui a donné lieu à toute une littérature occidentale qui ne cesse de lier la quête de l'origine à la vie insulaire comme c'est le cas chez Jules Verne. La référence

1 Daniel Defoe, Paris, Gallimard, 1960. Sur le rapport entre le thème de l'homme dans l'île et la quête de l'origine, voir l'analyse de Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspéro, 1966.

à celui-ci est par ailleurs soulignée de manière allusive dans *Onitsha* à travers l'énoncé "Allons voir le rayon vert" (p. 12) qui rappelle un roman de Jules Verne intitulé *Le Rayon vert*. Ce roman de Jules Verne se présente justement comme un voyage maritime à l'instar de celui effectué par Fintan et sa mère pour aller en Afrique.

Le processus génétique du texte suppose donc une mémoire littéraire à partir de laquelle il puise sa matière pour se réclamer d'une Origine. Cette origine n'est qu'un point de départ déclencheur du récit et non pas son but ultime. A travers le dialogue avec d'autres "monuments", le texte prend naissance pour mieux instaurer sa lisibilité. Plus il est dialogique, plus il s'ouvre à une pensée de l'altérité, et partant, renforce ses stratégies de séduction qui mettent l'accent sur son besoin de s'inscrire dans le discours d'autrui tout en le transformant. Ce dialogisme comble le vide initial du roman et facilite au lecteur l'introduction dans l'univers de la fiction. Cette fiction n'est pas seulement nourrie d'une mémoire littéraire mais aussi extra-littéraire : mythique et religieuse.

3.2 - Références mythico-religieuses

Dans le point concernant la spatialité du récit, nous avons vu comment s'opèrent les mécanismes de référenciation à travers l'emprunt au discours religieux. Or l'interdiscours religieux, tel qu'il est inscrit dans l'incipit du roman, pose également la problématique de l'origine qui est au coeur de toute religion (notamment monothéiste).

L'Honneur de la tribu et *Le Déluge* orchestrent dans leurs incipit un paradigme religieux de manière parodique. Le premier roman imite le discours incipiel du Coran et des "formules doxologiques" en désacralisant le nom de Dieu¹. Le second en fait autant en parodiant la Bible. Ce qui importe, ce n'est pas la simple transposition de ce discours religieux dans l'incipit du roman, mais plutôt la genèse de la fiction par le recours et l'exploration/exploitation de ce discours comme système s'articulant lui-même autour de l'acte de Genèse.

Aussi bien dans la Bible que dans le Coran, la question de la Création paraît comme un élément fondamental qui garantit la primauté du Créateur. Cette primauté est légitimée par le discours religieux et fait partie de l'essence divine même. La question de la Création absolue est donc résolue par le dogme de la primauté, or, il n'en va pas de même pour la création artistique, en l'occurrence verbale, qui a besoin de justifier son acte génétique. Comment donc l'intertexte participe-t-il à cette justification de l'origine de l'écriture?

L'intertexte du discours religieux est justement investi dans les incipit de *L'Honneur de la tribu* et *Le Déluge* pour problématiser la genèse romanesque et exorciser l'arbitraire du commencement. En effet, le narrateur du premier roman garantit son discours en demandant à Dieu de l'agréer. Dieu devient ainsi garant de la parole du narrateur ; parole qui ne peut naître d'elle-même puisque "le Créateur de toute créature" détient le Savoir Absolu. Il s'ensuit que le discours du narrateur, "puisque'il repose tout entier sur la garantie fournie, peut être dit autorisé (selon le latin classique

¹ Cf. pp. 116-118 de ce travail.

auctor=le garant)"¹. Le discours religieux signe l'incipit du roman pour légitimer la parole du narrateur qui se mêle à celle de la religion. L'énonciation prend donc pour point de départ le discours religieux (discours du Créateur) sur lequel elle se cale pour se réaliser comme acte énonciatif qui inaugure le récit.

Le texte se termine également par le recours à un sociolecte qui repose sur un répertoire lexical d'obédience religieuse comme dans l'incipit. Cependant, il est énoncé sur un mode discursif relevant d'un sociolecte dont le code est partagé par des sujets collectifs existant dans l'espace social maghrébin. L'expression "avec l'aide d'Allah" (p. 215) fait partie de ces formules qui vont de soi dans les codes de communications au Maghreb. Sa connotation religieuse s'efface au profit de sa valeur culturelle et s'intègre ainsi dans une dimension sociolectale car "les références à la religion musulmane dans cette littérature [maghrébine] ne fonctionnent (...) souvent que comme une sorte de code social"² d'autant plus que, "considérant l'Islam maghrébin, on peut dire qu'il est totalité et que théoriquement il imprègne toute la vie"³. Le recours à cette parole collective rejoint le projet du roman qui se donne comme mise en scène de l'histoire d'une communauté (de l'Algérie) sous l'emprise du colonisateur (de l'Autre) en tant que corrupteur de la Parole Pure et Authentique. Le narrateur ouvre et clôt sa narration par le recours à Dieu comme pour encadrer thématiquement son récit et mettre en relief l'opposition entre une authenticité fondée sur l'ethnocentrisme culturel passéiste et la modernisation dont l'irruption a été faite par le

1 Jean-Pierre Audigier, "Le roman de l'origine", in *Corps Ecrit* n°32, Décembre 1989, p. 128.

2 Mohammed Arkoun, préface au livre de Jean Déjeux, *Le sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 13.

3 *Ibid.*, p. 13.

colonisateur. Le fait que le texte s'ouvre et se termine par la parole divine met en avant le projet idéologique du roman qui accuse la modernisation d'avoir dégradé, voire anéanti la tribu de Zitouna (image synecdochique de l'Algérie) en lui imposant une vie qui ne lui sied pas et qui a fini par la faire sombrer dans une amnésie identitaire.

L'intertexte religieux permet de faire remonter la parole incipielle et clausulaire à une origine insaisissable puisque absolue. La voix narrative se désigne, aussi bien dans l'incipit que dans la clause, comme étant dépendante du Garant Absolu. Le roman tente de résoudre le problème de son origine (son commencement) et son infinitude par l'assujettissement de la voix narrative à la Parole divine. Que ce soit le Coran ou la Bible, cet assujettissement reste le même. C'est en effet ce que nous remarquons dans l'incipit du *Déluge* dont le fond est établi sur une relation hypertextuelle avec le début de la genèse et de l'évangile selon Saint Jean :

"Au commencement Dieu créa le ciel et la terre"¹

*"Au commencement était la Parole, et la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu"*²

Le titre du roman porte déjà en lui même la trace de l'intertexte mythologico-religieux. Cette notion de déluge est effectivement à la fois mythologique et religieuse car "on la trouve dans la Bible, [le Coran], dans l'épopée de Gilgamesh, et aussi dans la mythologie gréco-romaine³. L'idée de destruction et de déchaînement qui sous-tend le mythe du déluge est l'élément majeur dans la structuration du récit car l'intertexte parodique

1 Genèse : 1.1.

2 L'Evangile selon Saint Jean : 1.1.

3 L'article "Déluge", dans Félix Guirand et Joël Schmidt, *Mythes et mythologie. Histoire et dictionnaire*, Paris, Larousse-Bordas, 1996, p. 661.

"Au commencement, il y eut des nuages, et des nuages, lourds et noirs, chassés par quelques vents, retenus à l'horizon par une ceinture de montagnes"¹.

annonce la vision de François Besson (le protagoniste du récit) qui est basée sur le déchaînement de la nature. C'est à partir de cette vision que le narrateur va orienter son récit vers une visée où la mort prend une place considérable. La structure même du récit prend forme à partir de cette vision. C'est ainsi que la narration sera répartie sur treize jours. Cette répartition ne va pas sans rappeler (de manière parodique et hyperbolique) le discours biblique sur la création du monde en six jours. Ce qui importe ici c'est le modèle narratif emprunté à la Bible pour amorcer le récit et non sa transposition exacte dans l'incipit du roman. Autrement dit, le processus narratif du *Déluge* est similaire à celui de la "Genèse" biblique parce que tous les deux retracent un acte de création. Pour le roman c'est la genèse de la fiction et pour la Bible c'est la genèse du monde.

Parole coranique dans *L'Honneur de la tribu*, parole biblique dans *Le Déluge*. Dans les deux cas incipit et clausule se veulent métalangage de l'acte créateur de l'écrivain. L'intertexte religieux permet la production textuelle et l'engendrement du monde fictionnel à partir d'un monde lui-même symbolique et fondé sur le Verbe. La parole romanesque prend ainsi naissance à partir d'un discours qui se veut sa propre origine car "au commencement était la Parole". Par cette référence au texte fondateur d'une Origine transcendante, "le début du roman tend à modéliser les notions de cause et d'origine"² et s'inscrit par là même dans le champ culturel dont il

1 *Le Déluge, op. cit.*, p. 9.

2 "Mise en cadre et clausularité", *op. cit.*, p. 24.

émerge : la culture gréco-chrétienne pour Le Clézio et la culture arabo-musulmane pour Mimouni.

4 - LA CIRCULARITE

4.1 - Circularité diégétique

La clause du *Fleuve Détourné* porte en elle la trace d'une mémoire historique en inscrivant dans sa structure deux personnages-référentiels : Staline et Raspoutine. Ces deux noms "renvoient à un sens plein et fixe" et leur intégration à l'énoncé clausulaire sert "essentiellement "d'ancrage" référentiel en renvoyant au grand Texte de l'idéologie"¹. Cette référence ouvre la clause vers le hors-texte et devient un espace d'échange avec le dire historique qui, par ailleurs, traverse tout le roman. Cette traversée du sens produit un effet de circularité diégétique qui se manifeste à travers la mise en place d'une quête identitaire inscrite dans le début pour se retrouver dans la fin du récit. Dès l'incipit, le mot "subversif" émerge pour annoncer le rapport conflictuel que le sujet d'énonciation ne cesse de mettre en texte le long de son parcours narratif. Cette subversion réapparaît dans la clause à travers un sens pré-construit puisqu'il est implicite dans les codes onomastiques Staline et Raspoutine. Ces deux personnages renvoient à une culture révolutionnaire bien que dictatoriale. C'est justement ce mythe de la révolution qui est évoqué dans le roman de Mimouni. Révolution dont les héros sont enterrés dans l'oubli et l'anonymat. Révolution ingrate qui ne reconnaît pas ses héros. L'annonce de la mort de Staline est révélatrice à cet égard puisqu'elle connote en même temps la mise à mort du mythe de la Révolution, voire l'échec de tout projet révolutionnaire et de ses promesses.

L'image de Raspoutine draine une dimension satirique qui stigmatise toute révolution manquant à ses promesses. La convocation de ce personnage historique est en même temps convocation d'un épisode de l'histoire russe qui rappelle la débauche de celui qui a ruiné le tsar. Il s'agit donc d'une mise en texte d'un monde dont la dégradation est pré-construite par la mémoire historique qui, par son inscription dans la clause du *Fleuve Détourné*, fonctionne comme une mise en abyme de l'univers axiologique du roman ; univers corrompu dont les acteurs sont frappés d'amnésie identitaire et historique.

Cette amnésie est liée à celle du sujet énonciateur qui, dès le début du récit, cherche une audience auprès de l'Administrateur et par là même, la reconnaissance qui lui fait défaut. Cette quête va réémerger dans la clause du texte sous forme d'échec puisque le sujet énonciateur n'a jamais pu obtenir cette audience. En outre, la caractérisation historique du patronyme Raspoutine, dans la clause du roman, permet de réinscrire la crise du je-narrateur à la fin du texte et renouer ainsi avec l'incipit dans lequel cette dimension a déjà été évoquée sous forme d'une attente. Autrement-dit, l'idée de l'échec du tsar à cause de Raspoutine est analogue à l'échec du sujet d'énonciation dans sa quête identitaire. C'est donc l'idée de l'échec qui importe ici. Ainsi la programmation historico-sémantique de Raspoutine lui confère la valeur d'intertexte historique.

Le travail de l'Histoire dans le texte est ainsi mis en abyme par l'ancrage référentiel garantissant les deux codes onomastiques évoqués plus haut. L'intertexte patronymique est inscrit dans la clause du texte pour donner un sens emphatique à l'Histoire en tant qu'objet qui n'a cessé

1 "Pour un statut sémiologique du personnage", *op. cit.*, p. 122.

d'alimenter tout le récit. Cet intertexte clausulaire permet par ailleurs une articulation sémantico-structurale avec l'incipit puisque tous les deux font référence à un langage historiquement institué : l'Administration dans l'incipit et Staline, Raspoutine dans la clause. Ce sont là des éléments qui encadrent le texte et permettent, du début jusqu'à la fin de favoriser l'homogénéité contextuelle de l'univers fictionnel.

Dès le début de l'histoire narrée, le texte produit un sujet-énonciateur socialisé puisqu'il entre en relation (conflictuelle) avec l'institution administrative. La prise de parole du je-énonciateur s'inscrit dans le hors-texte et ce n'est pas un hasard si le roman commence par la mise en dérision ironique de l'Administration comme système bureaucratique répressif. Car l'embrayage du récit sur ce mode résout le problème de l'émergence arbitraire de la parole romanesque. L'inscription du social et de l'historique dans le textuel est une manière de passer progressivement du réel au fictif. Ce passage progressif¹ permet aussi de revisiter l'Histoire d'une Algérie qui ne veut pas démythifier la Révolution, quitte à lutter contre le spectre des revenants.

Cette circularité diégétique est plus apparente dans *Désert* de Le Clézio puisque l'incipit et la clause sont investis par les mêmes personnages et la même dimension chronotopique. Dès l'incipit, la marche des nomades est mise en scène. Ces hommes du désert (hommes bleus) sont mobiles dans l'espace et le temps où leurs déplacements est fonction de facteurs vitaux (notamment l'eau). La marge typographique vide par laquelle commence le texte se retrouve dans la fin comme pour rappeler le

commencement du roman. Le dépouillement et la simplicité des personnages mis en texte dès l'incipit réapparaît dans la clausule. Leur surgissement d'un désert vide se fait sur le mode descriptif qui permet au lecteur de les "voir" de l'extérieur sans moyen introspectif susceptible d'exhiber leur subjectivité.

L'apparence des personnages ainsi que l'espace où ils se meuvent est décrite de la même manière au début et à la fin du roman : personnages silencieux et mobiles. Soulignons cependant que, dans la clausule, les personnages ont pu acquérir une complétude diégétique qui leur faisait défaut dans l'incipit : la liberté est la qualité suprême de ces personnages.

La circularité de l'histoire narrée repose également sur une technique d'inversion qui touche d'abord au personnage charismatique autour duquel est organisée la diégèse, à savoir Ma el Aïnine (l'Eau des yeux). En effet, dans la clausule, le texte inverse ce nom dans un jeu de mots qui n'invoque pas directement le personnage en question. Ainsi le narrateur parle de la liberté en disant qu'elle "douce comme *les yeux de l'eau*" (p. 411). Cette inversion s'ajoute à celle de la phrase inaugurale "ils sont apparus, comme dans un rêve" (p.7) qui devient, dans la clausule "ils s'en allaient, comme dans un rêve, ils disparaissaient" (p.411). La fin devient un point de convergence des éléments diégétiques mis en texte dans l'incipit. Par conséquent, le récit produit un effet de reprise dans sa clausule ; "il constitue un trajet venant recouper son origine (une "boucle") (...) Si le début du livre laisse voir à travers le premier déséquilibre (relationnel, événementiel) inscrit l'état archétypal optimum, alors la fin du livre, un certain nombre de

1 Dans la typologie fonctionnelle d'Andrea Del Lungo, ce type de début est appelé "incipit progressif".

transformations narratives nécessaires ayant eu lieu, réaffirme cet état idéal (idéologiquement), *mais cette fois en en jouant la réalisation*"¹.

Cette inversion n'affecte cependant pas le signifié romanesque car le message du discours reste le même du début jusqu'à la fin du roman. Les hommes du désert sont loués dans l'ensemble du roman et se situent sur un niveau axiologique valorisant. Le narrateur énonce, dès le début, leur dépouillement et leur simplicité à travers leur marche ininterrompue bien qu'ils n'aient que peu de moyens à leur disposition. Dans la clause du récit, nous retrouvons ce topos de la marche qui permet aux personnages de disparaître et au texte de produire un effet de "clôture". Ainsi la boucle romanesque se construit à travers la circularité de la marche effectuée par les personnages dans l'incipit et la clause du roman. Cette clause coïncide avec l'accomplissement de la circularité d'une histoire narrée qui se veut recommencement infini puisqu'elle renoue (au niveau textuel et diégétique) avec l'incipit. Ainsi la terminaison du roman en tant qu'histoire relève ici d'un "problème rhétorique qui consiste à reprendre l'idéologème clos du signe qu'il a ouvert"².

4.2 - Circularité narrative

Dans *Etoile Errante*, le narrateur se manifeste dans l'acte de sa narration par des intrusions qu'il fait pour représenter ses personnages dans l'univers diégétique. Cette intrusion est cependant modalisée pour minimiser le degré d'omniscience de ce narrateur comme en témoigne l'énoncé suivant :

1 *Production de l'intérêt romanesque, op. cit.*, p. 199. C'est l'auteur qui souligne.

2 Julis Kristeva, *Le Texte du roman*, The Hague-Paris, Mouton, 1970, p. 53.

*"C'était peut-être ce bruit d'eau son plus ancien
souvenir"*¹

Pour déclencher les souvenirs du personnage cataphorisé par le morphème *elle*, le narrateur introduit le motif du souvenir en pénétrant les pensées de son personnage. La pensée réminiscente de celui-ci est ainsi mise en texte grâce à l'attitude introspective du narrateur qui développe le discours de son personnage tout en restant distant par rapport à la narration rapportée. Ces interventions subjectives permettent au narrateur d'ouvrir et de terminer le roman par un récit hétérodiégétique². Le narrateur est, en tant que médiateur, omniprésent dans l'incipit et la clausule bien qu'il reste toujours anonyme et extérieur à l'histoire qu'il raconte. Il assume par conséquent une fonction strictement narrative qui lui permet d'assurer la régie interne de l'histoire narrée. Dans la clausule, la narration porte également sur le personnage d'Esther et le narrateur assure à la fois, comme dans l'incipit, une fonction narrative et focalisatrice car c'est par lui que passe la focalisation de ce personnage. Le récit est ainsi encadré selon une stratégie circulaire du narrateur qui se situe dans l'incipit et la clausule au même niveau narratif.

L'encadrement du texte par un narrateur extradiégétique est une technique utilisée également dans *Une Paix à vivre* de Mimouni où le narrateur organise l'univers représenté dans le roman en laissant les personnages construire leur propre discours. Le plus important, hiérarchiquement, de ces personnages est l'adolescent. Il est désigné dans l'incipit par un pronom personnel et resurgit dans la clausule avec son nom (Djabri) qui le caractérise dans l'univers fictionnel. Il est l'objet de la narration du début jusqu'à la fin du récit. Le narrateur se contente au début

1 *Etoile Errante*, op. cit., p. 15.

2 *Figures III*, op. cit., p. 252.

d'orienter narrativement sa relation et s'instaure comme régisseur des voix narratives mises en texte. De même, il réémerge dans la clausule afin de reprendre en main sa fonction organisatrice du récit. Il met en place les protocoles narratifs d'entrée et de sortie qui président à l'univers de la fiction.

L'acte narratif est "assumé par une instance narrative *anonyme* qui ne participe pas à l'action romanesque"¹. La narration est donc orientée de telle sorte que l'attention soit portée sur l'adolescent dans l'incipit et la clausule. Tout se passe comme si le narrateur tentait de produire un effet de circularité narrative pour boucler la boucle romanesque. La même voix narrative et le même personnage focalisé occupent les deux bordures du texte mais leur situation narrative varie. En effet, le degré de perception du narrateur change et le personnage subit également des transformations qui apparaissent à travers l'opposition entre ses étiquettes, qu'on trouve dans l'incipit, et sa surcaractérisation telle qu'elle est inscrite dans la clausule. Le désordre initial est vite intégré dans un ordre narratif par le narrateur omniscient qui organise les mouvements narratifs de "cet adolescent" qui est resté finalement "naïf" (au sens positif du terme) tout le long du récit.

La succession événementielle constitue le point essentiel sur lequel l'instance narrative fonde le pouvoir organisateur de sa voix. Ce pouvoir domine tout le roman mais le narrateur reste toujours masqué puisqu'il ne se laisse pas impliquer dans une situation énonciative au cours de sa narration. Il utilise des pronoms et des noms qui renvoient uniquement aux personnages mis en texte. Dans l'incipit, son récit s'articule autour de

1 *Typologie narrative, op. cit.*, p. 23.

l'adolescent et de son père. Le temps dominant est l'imparfait. Par conséquent, l'usage de ces éléments permet au narrateur d'orchestrer et de maîtriser sa narration comme c'est le cas dans de nombreux textes réalistes/naturalistes¹.

La focalisation et la narration sont organisées par la même instance narrative : le narrateur extradiégétique évoqué plus haut. Cependant, la focalisation, qui au début de l'incipit était de degré zéro, devient vers la fin de l'incipit interne. Dans ces cas la focalisation partagée entre le personnage (l'adolescent) et le narrateur est variable². Le choix de ce personnage fragile permet, par ailleurs, au narrateur de disséminer sans aucune difficulté son discours idéologique concernant l'univers représenté. Le narrateur assume donc une *fonction de représentation* (Dolezel) combinée avec une *fonction de régie* car il contrôle la structure textuelle romanesque du début jusqu'à la fin et notamment dans l'incipit et la clausule. Dans la clausule, le narrateur est doté d'une omniscience lui permettant de capter la perception psychique du personnage mis en texte dès l'incipit. C'est ainsi que les lexèmes de perception introspective foisonnent dans la clausule (sentit, pensa, pensées, comprit, se remémora, se dit, sut)³. Le narrateur pénètre dans les pensées du personnage pour les représenter dans le texte sans que celui-là prenne directement la parole. Ainsi le texte s'ouvre et se termine sur un *ancrage contextuel* qui "impose une rupture globale par rapport au [je-tu-ici-maintenant] de l'énonciation"⁴.

1 Cf. Balzac, Maupassant, Flaubert, Zola.

2 *Figures III, op. cit.*, p. 207.

3 *Une Paix à vivre, op. cit.*, pp. 178-179.

4 Jean-Michel Adam, *Éléments de linguistique textuelle*, Liège, Mardaga, 1990, p. 101.

4.3 - Circularité énonciative

En revanche, dans *Une Peine à vivre*, *Le Chercheur d'or*, *Poisson d'or* et *Tombéza*, le je-énonciateur figure comme personnage dans l'univers de la fiction. Il relate des événements qu'il a vécus et que d'autres personnages ont également vécus dans le récit. Le discours de l'énonciateur est déterminé par un *ancrage contextuel* "entièrement embrayé sur la situation d'énonciation qui devient, dès lors, le repère des événements"¹. Les événements auxquels renvoie l'énoncé sont ancrés dans la situation d'énonciation. L'énonciateur entretient un rapport immédiat avec le discours qu'il énonce puisqu'il en est le sujet. Le texte porte par conséquent les marques de l'énonciation tels : le déictique *je*, le temps présent et les démonstratifs.

Outre ces indices relevant d'une grammaire textuelle, l'incipit de *Tombéza* est traversé par un discours évaluatif que le sujet de l'énonciation filtre à travers des descriptions sommaires de son lieu d'énonciation. Ces descriptions donnent à la spatialité une coloration négative comme nous l'avons souligné dans l'analyse des configurations spatiales. Tout en produisant son discours, le sujet adopte une posture évaluative à l'égard de l'objet de son discours. L'incipit de *Tombéza* est une mise en discours dans la mesure où "des figures élémentaires de la langue (des mots du lexique) sont disposées par le discours (ou disposées en discours) pour acquérir fonction de signification"². Cette mise en discours prend la forme d'une

1 *Ibid.*, p. 101.

2 Iouis Panier, "La bombe dans le discours : énonciation et mise en discours dans un article de presse" in *Etudes littéraires*, vol. 16, n°1, Avril 1983, p. 60.

présentation. C'est la "pièce", constituant l'objet du discours de l'énonciateur, qui est mise en présentation dans l'incipit.

L'Honneur de la tribu réalise dans son incipit un discours performatif proposé par le narrateur qui annonce l'histoire de sa tribu. Le débrayage énonciatif concerne le *je* et l'histoire de son village corrompu par l'intrusion de la modernité. La narration orale donne au récit "l'effet davantage d'une narration-parole que d'un récit événementiel proprement dit. Cela est dû à la forme subjective adoptée par le récit (récit à la première personne), mais aussi à son rattachement au genre "mémoratif" (récit de souvenir) qui (...) favorise la parole de la confiance, de la confession, de l'aveu, du débat avec soi-même"¹.

Le *je* produit des énoncés évaluatifs qui réalisent des interprétations sur l'univers et les acteurs de sa narration. Il bloque sa performance pour produire des configurations sémantiques sur sa relation avec l'univers qu'il entend narrer à son destinataire. L'interprétation évaluative de cet univers se manifeste à travers des expressions telles que "langue tombée en désuétude", "notre passé s'engloutira" qui permettent de positionner le *je* par rapport à son énonciation. Le sujet d'énonciation thématise par ailleurs la crise² historique, identitaire, idéologique et morale que la tribu va vivre suite à sa modernisation. D'entrée de jeu, le sujet d'énonciation construit un micro-univers sémantique qui annonce cette crise de l'amnésie.

1 Abdallah Mdarhri Alaoui, *Narratologie. Théories et analyses énonciatives du récit*, Rabat, Okad, 1989, p. 141.

2 Nous retrouvons la présence de la crise dans *Une Peine à vivre* et *Le Printemps n'en sera que plus beau* également. Là encore nous rejoignons la conception de Bakhtine sur le seuil comme lieu de crise. Cf. p. 26 de ce travail.

Le sujet-énonciateur produit au début et à la fin du roman un discours extradiégétique qui est contemporain au moment de l'énonciation discursive. Ce discours encadre le récit premier et trace les premières unités signifiantes du texte. Ces unités constituent un ancrage sémantique essentiel à la production de la cohérence isotopique du texte dans sa globalité. C'est dans ce but que le narrateur insiste sur la dimension amnésique qui a conduit les acteurs narratifs à leur perte.

Dans *Une Peine à vivre*, l'incipit trace un décalage entre le temps du discours énoncé par le *je* et le temps de l'événement rapporté et narré dans l'ensemble du récit. Il est ainsi dominé par des caractéristiques discursives qui le distinguent de la relation événementielle telle qu'elle se déploie dans l'histoire narrée. Aussitôt après la prise de contact effectuée dans l'incipit, le *je* revient à un passé "remémoré" et prend ses distances par rapport au présent de l'énonciation pour rapporter des événements antérieurs au moment de sa mise à mort sur le peloton d'exécution ; moment où il commence à narrer son histoire. Ainsi la structure romanesque d'*Une Peine à vivre* est-elle construite autour du je-narrateur sous forme d'un cercle. En effet, le pouvoir du Maréchalissime est renversé par le je-narrateur qui, lui-même, est renversé par son successeur. L'itinéraire du je-narrateur se construit ainsi à la manière d'un cercle qui devient "principe de composition de l'histoire racontée"¹.

L'incipit et la clause sont parsemés de références virtuelles qui renvoient à un ensemble d'objets du monde dont l'interprétation est indépendante du contexte propre à ces deux lieux stratégiques. D'où le

1 Jan Baetens, "Qu'est-ce qu'un texte "circulaire"?", in *Poétique* n°94, Avril 1993, p. 215.

foisonnement des qualifiants (un, des, deux, trois, plusieurs, quelques) qui rendent les objets présentés par l'énonciateur non identifiables. Des repérages subjectifs rendent l'énonciation contemporaine à l'acte de réception et donc au temps de la lecture. Ces embrayeurs permettent l'entrée *in medias res* qui fait plonger le lecteur immédiatement dans l'univers de la fiction. Les références virtuelles lui permettent de se situer par rapport aux "objets" rapportés par les formations discursives de l'énonciateur.

Dans *Le Chercheur d'Or* et *Poisson d'Or*, l'incipit contient les marques du discours qui ancre la situation énonciative à partir de laquelle le sujet énonciateur prend en charge l'acte d'énonciation. Le sujet d'énonciation se présente par un "discours immédiat" qui lui permet d'être "émancipé de tout patronage narratif" et d'occuper "d'entrée de jeu le devant de la scène"¹. Les indices énonciatifs qui affichent la présence du *je* inscrivent les traces de la subjectivité dans le discours de l'incipit et réémergent dans le discours clausulaire pour encadrer le récit et renouer avec l'ici-maintenant de la lecture. La narration commence ainsi par des marques énonciatives qui abolissent la distance séparant le temps de l'énonciation de celui de la lecture pour assurer un contact entre destinataire et destinataire à la fois du texte et de la narration.

Soulignons en guise de conclusion que l'articulation entre le début et la fin est garantie par l'accentuation, dans les incipit et les clausules, des unités déterminantes dans la signification des textes. D'une part, l'incipit programme le sens que le reste du roman développe par des mises en relief qui orientent les interprétations du lecteur. La clausule confirme ce sens en

1 *Figures III, op. cit.*, p. 193.

l'inscrivant dans la structure finale du roman. D'autre part, l'incipit inscrit un premier état d'un acteur, et donc une première unité signifiante, au début du roman. Cet état est transformé au cours du parcours narratif effectué par les acteurs pour aboutir à un autre état totalement opposé au premier. Ainsi ces transformations d'état impliquent-elles des transformations sémantiques qui opposent le sens produit dans l'incipit à celui investi dans la clause.

L'encadrement sémantique des romans est corroboré par des mécanismes de reprise qui favorisent la mise en relief de certaines unités signifiantes au détriment d'autres moins pertinentes. Autrement dit, plus les éléments diégétiques sont repris dans la chaîne de référence, plus le lecteur se trouve orienté vers ces éléments pour interpréter le texte. Une stratégie de coopération interprétative est ainsi favorisée par des formes de reprises qui garantissent la cohésion du texte et, partant l'augmentation de son degré de lisibilité.

La lisibilité est d'autant plus augmentée que le texte entre en dialogue avec des références littéraires et extralittéraires. D'une part, les romans instituent leur littérarité en puisant dans la mémoire littéraire déjà existante, en l'occurrence la littérature occidentale. D'autre part, Le Clézio et Mimouni puisent dans la mémoire culturelle de leurs espaces sociaux respectifs en alimentant leurs romans par des discours mythiques et religieux. Les romans des deux auteurs sont donc encadrés par des références qui les situent, au niveau du signifiant, dans la littérature occidentale et, au niveau du signifié, dans l'espace culturel dont ils sont originaires : maghrébin pour Mimouni et occidental pour Le Clézio.

Cette intertextualité circulaire encadrant les romans des deux auteurs est doublée d'une circularité textuelle d'ordre diégétique, narratif et

énonciatif. La circularité diégétique s'opère selon le principe d'une boucle faisant de la clausule un recommencement de ce qui est narré dans l'incipit. Dans la circularité narrative, les catégories de la narration permettant l'ouverture du récit sont reprises dans la clausule pour favoriser la cohérence globale du roman. Enfin, en ce qui concerne la circularité énonciative, l'instance d'énonciation permet de mettre en place les opérations discursives qui président à la construction de l'univers fictionnel mis en texte. Avec l'émergence de structures discursives dans l'incipit et la clausule, le texte laisse voir des compétences énonciatives qui constituent l'identité fictionnelle du sujet de l'énonciation. Cette identité se dévoile à travers la subjectivité sous-jacente à l'organisation de la signifiante du texte dès son incipit.

Chapitre VI : PROBLEMATIQUES DE LA FIN

1 - Les annonces de la fin

2 - Formes clausulaires

2.1 - L'allusion clausurale

2.2 - La cadence déclarative

2.3 - Les procédés formels

3 - L'épilogue

L'articulation entre l'incipit et la clausule se fait selon les mécanismes analysés plus haut qui produisent un effet de cadre. L'encadrement des romans participe ainsi d'un principe compositionnel qui garantit leur lisibilité.

Cependant, un texte produit des tempo variables selon les zones "sensibles" qui le constituent. Autrement dit, plus la fiction va vers sa terminaison après l'épuisement des possibles narratifs, plus le texte accélère sa fin selon un principe d'économie narrative. D'où la production de signaux indiquant au lecteur que la fiction qu'il est en train de lire va vers sa fin. Comment et pourquoi ces signaux (ou annonces) sont-ils donnés? Comment participent-ils à l'économie narrative du texte?

Ces annonces ne sont que des signes qui préparent l'approche de la fin. Elles préparent la mise en place de la clausule en question. Celle-ci prend différentes formes selon les techniques investies dans la narration pour mettre le point final au texte. Les formes clausulaires que nous retrouvons dans les romans de Le Clézio et Mimouni sont : la cadence déclarative, l'allusion clausurale et les procédés formels. Comment fonctionnent ces trois formes clausulaires dans les romans. Quelle est leur fonction dans les textes?

Enfin, l'épilogue constitue une clausule à part puisqu'il est un "surcroît" comme nous allons le voir. Un "surcroît" qui n'est cependant pas sans importance puisqu'il est fonctionnel dans l'augmentation du degré de lisibilité du roman. Quel est donc le statut de l'épilogue dans les romans de Le Clézio et Mimouni? Par quels procédés participent-ils à la lisibilité du texte?

1 - LES ANNONCES DE LA FIN

La programmation de la fin produit un "effet de clausule" qui annonce la fin du roman. Il s'agit d'une signalisation dont le but est de préparer l'achèvement de la lecture. Achèvement basé sur la production d'un sentiment de la fin. Cette annonce reste donc tributaire du degré de sa perception par le lecteur bien qu'elle soit orientée par des indices textuels.

Ces indices se manifestent dans *Le Printemps n'en sera que plus beau* par le "coup de théâtre" qui dévoile le leurre entretenu par le texte dès son incipit. L'annonce paraît ainsi explicitement quand Hamid, le personnage qui inaugure le récit sur le mode théâtral, brise l'effet de mimésis qui entretient l'illusion chez le lecteur-spectateur le temps de sa lecture-spectacle. Cette mimésis est brisée après la mort de Djamilia étant donné que cette mort ne s'est pas passée comme prévu : quelqu'un a dû tuer Djamilia pendant qu'elle jouait son rôle :

"Non, je ne peux pas avoir tué Djamilia puisque je n'ai pas pressé sur la détente (...) C'est trop bête, je refuse de jouer plus longtemps, cette pièce est ridicule. Je m'arrête. Rideau,

*machiniste, rideau! Cette pièce est ridicule. Non, non, attends, machiniste attends! J'ai quelque chose à dire. Quelque chose qui n'était pas prévu, de mon cru*¹.

Ce coup de théâtre est à considérer comme un clin d'oeil au lecteur dont l'horizon d'attente se voit réorienté du genre dramatique au genre romanesque car l'annonce de la fin n'est qu'une simple préparation et non pas "un protocole de sortie" définitif^{*}. Le lecteur sort ainsi de l'univers de la pièce de théâtre, qui constitue un récit second, pour glisser vers le récit premier qui sert d'ancrage à l'univers diégétique. Hamid sort de son rôle pour s'adresser aux spectateurs qui fonctionnent comme des relais aux lecteurs. Il démystifie ainsi le parcours ludique dans lequel le lecteur était pris tout le temps de sa lecture :

*"Aujourd'hui on me fait tuer Djamilia, et on me demande de la retuer chaque soir pour quêter vos applaudissements. Mais je ne marche plus*².

L'annonce du dénouement théâtral connote l'approche de la fin romanesque. Le texte signe ainsi sa fin par le recours à un système artistique qui crée un éclatement générique et rejoint par là même la dualité de sa généricité affichée dès l'incipit. Il s'agit d'une rupture dans la dynamique fictionnelle qui dévoile le mensonge romanesque.

La rupture d'avec l'univers fictionnel est annoncée dans *Le Fleuve détourné* par le sujet de l'énonciation qui a pris en charge la narration depuis son début. L'organisation de cette annonce s'appuie sur deux éléments textuels. D'une part, le narrateur annonce la fin de son récit en déclarant son attente vaine et signe par conséquent l'échec de sa quête identitaire :

*"Je n'attends plus la réponse de l'Administrateur. Je sais désormais qu'elle ne viendra jamais*³.

D'autre part, cette signalisation de la fin est marquée par le blanc typographique qui représente un système sémiotique permettant la mise en relief de ce signal de la "fin" du roman par la nette séparation qu'il opère dans l'espace textuel. Le blanc typographique rend ainsi l'annonce apparente au lecteur. Cette annonce

1 *Op. cit.*, p. 165.

* Nous allons voir, lors de l'analyse des procédés clausulaires, les marqueurs de la fin définitive.

2 *Op. cit.*, p. 166.

créé un effet de clausule puisqu'elle est l'aboutissement d'une redondance sémantique mise en texte dès l'incipit. La déception du *je* était prévisible dès le début puisque son parcours narratif était clairsemé de désappointements de la part de sa tribu, son père et sa femme aussi. L'Administrateur qui est à l'origine de cette déception, puisque la tribu dépend de son pouvoir, était dès le début caricaturé et caractérisé par les sèmes [servilité, bassesse, hypocrisie] :

*"Il n'est pas facile, dans ce pays, d'être administrateur. C'est un poste qui exige beaucoup de qualités. Il faut faire montre d'une grande souplesse d'échine, de beaucoup d'obséquiosité..."*²

La déception du narrateur est donc prévisible car préparée dès l'incipit par un ensemble de réseaux sémantiques unificateurs. Ainsi la réponse attendue par le narrateur dans l'incipit ne lui parviendra jamais :

*"Omar m'a assuré qu'il était intervenu auprès de la secrétaire de l'Administrateur. A ce jour, pourtant, je n'ai reçu aucune réponse"*³.

Le lecteur est ainsi informé que l'attente qui faisait "survivre" le récit (et la lecture) n'a plus lieu. La matrice sur laquelle repose tout le texte se trouve par là même déconstruite puisque le *je*, après l'insolubilité de sa crise identitaire, est mis devant le choix d'un certain nombre de "mondes possibles". Ces mondes sont ceux d'autres acteurs qui ont vécu dans son univers diégétique : Vingt-Cinq qui incarne le désespoir, l'Ecrivain "qui a été amené à franchir toutes les limites", Rachid qui décide de s'enfuir, ou bien enfin Omar qui est mort parce qu'il "n'était pas préparé à passer sa vie à griffer et à mordre".

Le narrateur laisse le choix suspendu puisqu'il n'en fait aucun, si ce n'est celui d'annoncer la fin de son histoire non résolue et, par conséquent, inachevée. L'énigme posée au départ ne trouve pas d'écho à la fin. Le lecteur reste sur sa faim et les mondes proposés sont autant d'univers que le lecteur peut prendre comme point de départ pour la

1 *Op. cit.*, p. 215.

2 *Op. cit.*, pp. 9-10.

3 *Ibid.*, p. 145.

"réouverture" d'un autre texte qui sera le sien : la lecture devient ainsi lieu d'interférence entre production et réception.

Ce même phénomène d'inachèvement se retrouve, bien qu'à un moindre degré, dans *L'Honneur de la tribu* où l'énoncé

*"Voilà, j'ai terminé mon récit. La suite de l'histoire, tu la connais mieux que moi, puisque tu en as été l'un des protagonistes. Mais comme **on a omis de t'enseigner la langue de tes ancêtres**, je vais parler pour toi à ces machines"¹.*

n'est pas le dernier mot du texte, comme une première lecture peut le laisser entendre, mais un signal de l'aspect terminatif du texte qui prépare la fin de l'histoire narrée. La programmation de la fin se fait en deux temps.

D'une part, le morphème "voilà" qui désigne ce dont il a été question dans le récit, brise l'homogénéité du texte et l'autonomise par là même. D'autre part, le narrateur prépare son narrataire à la conclusion en énonçant explicitement la fin de son récit puisqu'il déclare l'avoir terminé. Le texte garde donc sa cohérence par l'anaphore narrative (en gras dans l'extrait cité) qui met en avant l'ignorance linguistique du narrataire et renvoie ainsi à l'ouverture du récit. Cette cohérence permet de produire un effet de sens qui résulte de l'organisation terminale du texte ; effet de sens qui engendre le sentiment de la fin chez le lecteur car le texte, après l'épuisement de son programme narratif, se trouve contraint de préparer sa terminaison tout en signalant sa saturation (qui ne veut pas dire complétude) sémantique. Or, avant de poser le point final, le texte prépare le lecteur à quitter le territoire imaginaire de la fiction en annonçant sa fin, justement, de manière explicite. C'est le sujet de l'énonciation qui prend en charge la mise en texte de cette signalisation de la clôture narrative. Cependant, il ne s'agit, soulignons-le une fois encore, que d'annoncer l'approche de la fin car le procédé clausulaire définitif sera marqué, comme nous allons le voir dans le prochain point, par un changement de régime temporel doublé d'un blanc typographique qui sépare la clôture de ce qui précède.

1 *Op. cit.*, p. 205. C'est nous qui soulignons.

Cette annonce de la fin est doublement fonctionnelle dans la mesure où, d'une part, elle prépare l'arrêt de la fiction et, d'autre part, elle met en relief l'un des aspects de la modernité du texte. En effet, ce qui est narré entre l'annonce et la vraie fin du roman problématise la mort de Omar el Mabrouk et, partant, laisse le sens de cette portion finale du texte ambigu et ouvert. Cette ouverture fait appel à une "coopération interprétative" qui remet en question le sens monosémique au profit d'une polysémie du texte. La portion qui prépare la fin du roman devient ainsi le lieu où celui-ci inscrit, revendique et proclame sa modernité car "le texte moderne cherche l'éclatement [et] la multiplication du sens"¹. Ainsi la mort de Omar el Mabrouk est problématisée dans les termes suivants : "*Certains affirment qu'il est tué, mais nul ne sait vraiment*"². C'est au lecteur de créer une autre histoire à partir de cette indétermination textuelle. L'annonce de la fin n'annonce pas l'achèvement mais propose la possibilité d'autres ouvertures liées aux interprétations que peut susciter ce blanc "final".

Les procédés qui permettent la mise en place d'un système signalétique ayant pour but de préparer le lecteur à sortir de l'univers fictionnel se retrouvent également dans l'oeuvre romanesque de Le Clézio. Ainsi peut-on lire dans *Le Procès-verbal* :

*"Adam pressentit que ça pouvait durer encore un quart d'heure, mais sûrement pas plus ; il décida de profiter au maximum du temps qui lui restait"*³.

Cet énoncé délimite sa frontière par un alinéa et constitue un seul paragraphe qui connote le silence auquel s'apprête le récit en prenant fin. Il signale, par son caractère métalinguistique implicite, la saturation du personnage et l'illusion de sa complétude sémiotique. Il devient un métalangage qui participe à l'économie narrative du récit en indexant la fin du parcours narratif d'Adam. Le narrateur, en déclarant que ça ne pouvait pas durer plus d'un quart d'heure, proclame en même temps l'épuisement du récit d'autant plus que la saturation de ce personnage est énoncée explicitement dans le paragraphe qui précède la clausule.

1 Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse*, P.U.F (Ecritures), 1983, p. 33.

2 *L'Honneur de la tribu*, *op. cit.*, p. 219.

3 *Op. cit.*, p. 239.

Soulignons que la solitude d'Adam est elle-même métalinguistique dans la mesure où elle renvoie à celle du lecteur qui, une fois sa lecture achevée, retombe lui aussi dans la solitude. En effet, étant une communication inscrite dans la logique pragmatique du fait littéraire, la lecture crée chez le récepteur un effet de dialogue avec le producteur du texte. La cessation de la lecture condamne le lecteur à une solitude qui suit le silence de l'oeuvre. Ce silence doit être entendu comme fermeture du livre et éclipse des signes qui lui donnent son volume (dans le sens concret du terme). Ainsi le lecteur qui s'apprête à sortir de l'univers imaginaire, s'apprête en même temps à rompre avec le livre pour tomber dans une réflexion solitaire sur ce qu'il vient de lire. Le texte prépare donc son lecteur à couper le lien quasi- pragmatique qui l'a uni à l'autorité fictionnelle puisque celle-ci a désigné l'épuisement de ses possibles et a arrêté d'alimenter la machine narrative.

Quand la narratrice de *Poisson d'or* a décidé de tout annuler pour revenir chez elle, le texte a commencé à émettre les signaux de sa fin. Cette préparation au retour devait introduire aux retrouvailles clausulaires de la narratrice avec sa terre d'origine. C'est ainsi qu'elle prend le train pour Algésiras, lieu d'embarquement pour le Maroc :

"J'ai laissé un message pour l'organisation du Festival, j'ai dit que j'annulais tout. J'ai quitté l'hôtel dans l'après-midi, et j'ai pris un train de nuit pour Cerbère, pour Madrid, pour Algésiras"¹

La narratrice interpelle ici le lecteur en abandonnant "la gloire", "le faste" et la "notoriété" que l'organisation du Festival à Nice aurait pu lui procurer (p.243). Cette interpellation se fait implicitement par l'usage du pronom personnel *je* car "la conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie *je*, écrit Benveniste, qu'en m'adressant à quelqu'un qui sera dans mon allocution un *tu*. C'est cette condition de

dialogue qui est constitutive de la personne, car elle implique en réciprocité que *je* devient *tu* dans l'allocution de celui qui, à son tour, se désigne par *je*"².

1 *Poisson d'or, op. cit.*, p. 248.

2 *Problèmes de linguistique générale, op. cit.*, p. 260.

L'adverbe "tout" excède le simple abandon de l'objet autour duquel aurait pu s'articuler la quête de la narratrice (la richesse) et permet de glisser un sens métalinguistique. La narratrice a en effet décidé de tout annuler, y compris sa propre narration puisqu'en racontant son retour à sa terre natale, elle met le point final à son récit. L'adverbe généralisateur "tout" associé, sur l'axe syntagmatique, au verbe "annuler" permet à la narratrice d'introduire l'isotopie de la fin. L'usage du verbe annuler est déterminant dans la mesure où il introduit la volonté de la narratrice de l'arrêt du récit. Ce procédé par lequel le récit signale l'approche de sa fin participe d'une économie narrative et accélère le tempo du récit. Cette accélération intensifie, chez le lecteur, la perception de la fin romanesque. De plus, le départ de la narratrice de l'hôtel et le voyage par train constituent une condensation thématique de son parcours. En effet, dans son pays, elle a déjà été logée dans un Fondouk (hôtel) et après son arrivée en France c'est encore une chambre d'hôtel qui fut sa première demeure. Dans l'énoncé cité ci-dessus, la narratrice rompt avec l'hôtel en le quittant. Geste significatif dans la mesure où il permet de souligner la rupture d'avec un déjà-vécu, et partant, un déjà-narré. Ainsi, la narratrice revient à sa situation initiale et contribue par là même au cadrage du texte en introduisant les signaux permettant la mise en place de démarcateurs clausulaires qui vont préparer le lecteur à rompre son contact avec l'univers fictionnel.

2 - LES FORMES CLAUSULAIRES

2.1 - L'allusion clausurale

C'est une expression que Philippe Hamon emprunte à Barbara Herrnstein-Smith en présentant son ouvrage *Poetic closure* dans l'article "Clausules". On parle d'allusion clausurale quand "le texte peut mettre en relief sa clause en laissant à l'énoncé proprement dit le soin de l'assumer par une thématique particulière, celle précisément de la fin, et de toutes ses variantes"¹. Notre corpus contient un certain nombre de textes qui signalent leur fin par un champ lexical fondé sur le sème "fin".

1 "Clausules", *op. cit.*, p. 516.

Dans *Tombéza*, l'allusion clausurale passe à travers la mort du narrateur homodiégétique. Celui-ci prend en charge la narration de sa propre histoire et met en scène la "liquidation" de l'univers fictif sans déléguer le pouvoir narratif à quelqu'un d'autre. Par conséquent, l'histoire est condamnée à s'arrêter avec la disparition du narrateur qui accélère le tempo narratif par la mise en scène de sa propre mort. Cette mort est présentée comme la conséquence d'un parcours dont elle est l'aboutissement logique :

"J'ai vécu sans vergogne, et je crèverai sans drame, sinon sans remord"¹.

C'est l'un des personnages, le commissaire Batoul dont la vie est plus corrompue que celle du narrateur, qui sera l'instigateur de cette mort. Ces informations sont inscrites dans la clause sur un mode allusif. Cependant, le narrateur désambiguise cette allusion en l'explicitant par un discours indirect libre :

*"J'aperçois la seringue dans la main de l'infirmière qui me découvre le bras. Une joyeuse férocité dégouline du sourire de Batoul. **Tu peux rigoler, sombre crapule, je n'ai pas peur de la mort**"².*

Ce narrateur, qui a participé à l'action narrée et a orchestré le récit, se trouve dans la clôture tribulaire du personnage de Batoul. Son pouvoir narratif est ainsi détruit par une instance narrative concurrente qui risque d'être menacée si le narrateur survit. En effet, Batoul ne veut pas que l'enquête concernant les billets falsifiés aille trop loin³. Il s'en suit que le récit du narrateur s'arrête avec sa mort. Ce même procédé est investi dans *Une Peine à vivre* dont la phrase terminale est :

"Alors que j'allais abaisser les paupières, je la vois s'élaner follement vers moi"⁴.

Cet énoncé constitue une clause accentuée dans la mesure où elle est mise en relief par un procédé rhétorique et stylistique.

1 *Op. cit.*, p. 271.

2 *Ibid.*, p. 270. C'est nous qui soulignons.

3 L'extrait suivant énoncé par Batoul montre que la survie du narrateur risque de menacer la sienne : "Cette enquête risque d'aller trop loin. Il est plus que temps de prendre des dispositions. On ne sait jamais. Tu peux encore guérir, ou tout au moins retrouver la parole" (p. 270).

Le procédé rhétorique exprime la mort du narrateur par un euphémisme et minimise l'intensité de cette séparation entre le personnage et ses lecteurs. L'expression "abaisser les paupières" exprime le moment où le narrateur est saisi par la mort. Il y a donc réticence à mettre en scène l'acte d'exécution "promis" par le texte. La mort est suggérée sans être visualisée par un procédé descriptif.

Le procédé stylistique trouve sa condensation dans l'adverbe "follement" qui répond à l'attente inscrite juste avant la clause externe du roman :

*"Dès qu'elle m'apercevra, elle s'élancera vers moi, palpitante
d'un amour longtemps sevré"².*

La clause vient donc résoudre une énigme qui a suscité l'attente du lecteur et a progressivement été résolue pour trouver sa véritable satisfaction dans le mot de la fin. L'ambiguïté de l'amour de la jeune fille envers le narrateur est ainsi désambiguïcée par l'adverbe emphatique "follement" qui charge l'énoncé d'une fonction émotive. Celle-ci donne une signification explicite au discours final qui aboutit à une conclusion chargée d'un sens corrélatif à l'attente.

L'énoncé clausulaire du narrateur signifie aussi l'impossibilité de raconter sa propre mort tout en fonctionnant comme métadiscours qui prend en charge l'indexation de la clôture narrative. Avec la mort du narrateur, se fait la conjonction du sujet et de l'objet. Fin mélodramatique? Il n'en est rien puisque cette mort était annoncée et programmée dès l'incipit. Elle n'a pas surgit subitement pour briser un destin. La narration étant dès le début prise en charge par le seul narrateur-personnage, ne peut continuer après sa mort. Il s'agit là d'une stratégie narrative calculée dès l'ouverture du texte pour épuiser ses possibles avec l'épuisement du narrateur.

L'ultime rencontre entre le sujet et l'objet de sa quête (la jeune fille) pose le problème d'une fin ouverte puisqu'elle suscite plusieurs suppositions ; suppositions qui ne peuvent être qu'au conditionnel étant donné que le

1 *Op. cit.*, p. 254.

2 *Ibid.*, p. 253.

condamné est déjà exécuté. Tout ce que le lecteur va supposer restera de l'ordre du probable et non du possible. Cette clause terminale donne enfin l'image métonymique de la conjonction entre le personnage-narrateur et l'objet de sa quête après toutes les transformations qu'il a subies au cours de son parcours.

Dans *Onitsha*, l'allusion clausurale est organisée selon un champ lexico-sémantique qui s'articule autour de la fin comme noyau sémique. Là aussi, il y a un paradigme de la fin qui donne une cohérence sémantique à la démarcation clausulaire incorporée dans l'énoncé métalinguistique :

*"Tout est fini"*¹

qui marque l'arrêt de l'histoire narrée. Le blanc typographique marque aussi un silence narratif qui corrobore la fin du récit. La clause est délimitée par la complicité du sujet écrivain qui a pris le soin de la rendre visible par ce blanc. Le paradigme de la fin évoqué ci-dessus s'articule autour des lexèmes suivants : fini, détruit, bombes (qui impliquent une destruction, donc fin de la chose détruite), quitter, bombardement, fin, mort. Ce sont autant de lexèmes qui impliquent l'idée d'une fin directe ou indirecte car ils sont traversés par le sème "fin".

Cette fin renvoie, sur le plan dénotatif, à la destruction d'Onitsha et inscrit par là même le titre du roman dans la clôture narrative. L'inscription se fait, contrairement à l'incipit, sur le mode explicite puisque le terme Onitsha y est énoncé :

*"(...) Sabine Rodes avait trouvé la mort au cours du bombardement d'Onitsha"*².

La ville qui constitue le titre du roman et en programme la lecture dès l'incipit se détruit à la fin du récit après l'épuisement de sa fonction programmatique. "Le bombardement" d'Onitsha signifie la saturation de son pouvoir d'engendrement narratif. Le texte se propose de raconter l'avant et non l'après d'Onitsha. Avec sa destruction, les possibles du monde fictif n'ont plus de socle qui puisse leur servir de support narratif. La liquidation de cette ville, en tant qu'espace diégétique, implique l'achèvement du texte romanesque.

1 *Op. cit.*, p. 251.

2 *Ibid.*, p. 251.

L'énoncé qui introduit la clause d'*Onitsha* est un autotexte de la phrase clausulaire de *Désert*.

*"Quand tout fut fini, les hommes bleus ont recommencé à marcher, sur la piste du sud, celle qui est si longue qu'elle semble n'avoir pas de fin"*¹.

Cette phrase marque un retour du texte sur lui même par le recommencement d'une mise en scène de la marche des personnages qui a constitué le topos de l'ouverture. Cet énoncé boucle la boucle romanesque en marquant la reprise de l'incipit. Le préfixe "re" du verbe recommencer souligne l'itération du geste initial par lequel s'ouvre le texte du roman. De plus, la phrase compte trois mots constituant une "isotopie clausulaire" : *fut fini, derniers, fin*. Ces mots constituent un métalangage implicite incorporé à la fin du récit pour en signaler l'achèvement. De ce point de vue, ils fonctionnent, au même titre que le préfixe "re", comme des "démarcateurs aspectuels d'ordre terminatif qui se trouvent ainsi installés pour signaler la clôture du texte et l'abolition du récit"².

La circularité de ce texte ouvre sur un nouveau départ des personnages du désert en assurant, sur le plan discursif, une correspondance avec l'incipit. Correspondance qui s'inverse pour signaler "le protocole de sortie" du texte. C'est dans ce sens que la dernière phrase du roman reprend la phrase-seuil en inversant le paradigme verbal. Ainsi l'énoncé inaugural

*"Ils sont apparus, comme dans un rêve..."*³

s'oppose, au niveau sémantique, à l'énoncé final

*"Ils s'en allaient, comme dans un rêve, ils disparaissaient"*⁴.

Le verbe "apparaître" qui ouvre le roman est l'antonyme du verbe "disparaître" qui signale l'éclipse des hommes bleus et, par conséquent, celle du texte lui même. Ainsi la structure du roman est composée selon un principe de circularité. Le cadre qui délimite les bordures du texte est

1 *Désert, op. cit.*, p. 410.

2 *Maupassant. La sémiotique du texte, op. cit.*, p. 253.

3 *Désert, op. cit.*, p. 7.

4 *Ibid.*, p. 411.

structuré selon le principe d'une "circularité unique, où la fin de l'histoire [et] du discours renvoie au commencement"¹.

Soulignons, en outre, que le recommencement de la marche par laquelle se clôt le texte, fonctionne aussi comme un procédé de mise en abyme renvoyant à la thématique de l'errance continue qui jalonne tout le roman. La marche des hommes bleus recommence à chaque fois avec les mêmes gestes. La clôture est ainsi marquée par des unités sémiques redondantes :

*"Chaque jour, à la première aube, les hommes libres retournaient vers leur demeure, vers le sud, là où personne d'autre ne savait vivre. Chaque jour avec les mêmes gestes, ils effaçaient les traces de leurs feux, ils enterraient leurs excréments"*².

Cet extrait, outre son marquage sémique par le "recommencement", accélère la vitesse du mouvement final du texte par le recours au récit itératif³ qui participe à l'économie clausulaire du texte. L'usage de la formulation syleptique "chaque jour" met en relief cette économie narrative finale.

L'allusion clausurale est ainsi manifestée dans les texte soit à travers la thématique de la mort, soit par l'organisation d'une isotopie ayant pour noyau sémique "la fin" qui implique l'idée de finition/finitude. Cependant, le texte peut parfois proclamer sa clausule en l'indexant explicitement par le discours d'un narrateur ou d'un personnage. C'est ce que Armine Kotin-Mortimer appelle "la cadence déclarative"⁴.

1 Jan Baetens, "Qu'est-ce qu'un texte "circulaire" ?", in *Poétique* n° 94, Avril 1993, p. 216.

2 *Op. cit.*, p. 411.

3 Le récit itératif consiste à "raconter une seule fois (ou plutôt : en une seule fois) ce qui s'est passé n fois", in *Figures III, op. cit.*, p. 147.

4 La clôture narrative, *op. cit.*, p. 16.

2.2 - La cadence déclarative

Dans *L'Honneur de la tribu*, la clause externe est amorcée par l'opérateur "voilà" qui suppose un déjà-dit textuel. Il fonctionne comme un démarcateur stylistique qui opère une rupture avec l'histoire narrée au passé, puisque le narrateur produit son discours final au présent. Cette coupure est mise en relief par un blanc typographique qui signale, cette fois, le silence définitif du bruit fictionnel et le passage à un acte d'énonciation clausulaire qui encadre le discours final. Cet acte s'appuie, comme dans l'incipit, sur l'autorité divine pour déclarer la fin du récit :

*"Voilà, avec l'aide d'Allah, mon histoire se termine. Tu
peux arrêter ta machine"¹.*

L'autorité d'Allah est doublée d'un effet d'autorité fictionnelle qui garantit la cohérence compositionnelle du récit par cette anaphore narrative² rappelant l'incipit où le narrateur demande à Dieu d'agréer son récit. L'effet final marque donc le retour au discours incipiel et la boucle narrative se referme sur cette prise de parole du narrateur. En isolant la fin par un blanc textuel, la clause proclame la lisibilité du texte car "le site du blanc (...) est toujours fondateur d'une certaine lisibilité"³. De plus, cette clause met l'accent sur "l'antagonisme des constituants thématiques"⁴ en mettant en scène l'appel à l'arrêt de la machine qui s'oppose à la demande de sa mise en marche inaugurale. Ces deux énoncés opposés (mise en marche de la

1 *Op. cit.*, p. 219.

2 Michel Maillard appelle "narratives les ana-cataphores qui, dans un récit, jettent un pont entre des phrases, paragraphes, ou même des chapitres différents", dans "Anaphores et cataphores" in *Communications* n° 19, 1972, p. 95.

3 Michel Sandras, "Le blanc, l'alinéa", *ibid.*, p. 105.

4 Cette formule sert simplement à désigner "un phénomène très fréquent qui consiste à répartir aux deux bouts du récit des couples thématiquement opposés", in *Le mot de la fin, op. cit.*, p. 63.

machine au début du roman vs arrêt de la machine à la fin) s'inscrivent dans une stratégie de clôture narrative.

Cependant, contrairement à l'incipit où la localisation est suggérée par une isotopie discursive, la fin du texte précise son espace :

"Il commence à faire sombre dans cette salle de prière.

Viens, sortons, allons faire quelques pas dehors"¹.

Le narrateur invite le fils d'Omar El Mabrouk à sortir avec lui de la salle. C'est là un métadiscours implicite qui fonctionne comme "protocole de sortie" signalant la fin du roman. Ici la fin se réalise concrètement puisqu'elle est à la fois prononcée et mise en acte.

Cette "cadence déclarative" se trouve énoncée dans *Le Procès Verbal* presque sur le même mode que *L'Honneur de la tribu*. Le narrateur du premier roman déclare la fin de son récit en utilisant un procédé clausulaire qui met en scène l'acte terminal de la narration :

"En attendant le pire, l'histoire est terminée"²

et signale par là même que son contrat, annoncé par la formule "Il était une petite fois" qui promet la narration d'une histoire, a été accompli. Ce procédé clausulaire est similaire à celui utilisé dans *L'Honneur de la tribu* où le narrateur signale la fin de son récit en déclarant : "mon histoire se termine".

Dans *Le Procès Verbal*, le narrateur prononce la rupture du texte avec son lecteur et incorpore à cette portion finale un discours métalinguistique surcodé, puisque mis entre parenthèses pour attirer l'attention et se démarquer du reste du texte, qui accentue le phénomène de la mémoire

1 *Op. cit.*, p. 219.

2 *Op. cit.*, p. 248.

discursive en rappelant la quasi-exclusion du pronom *je* dont le narrateur ne s'est jamais servi dans sa prise en charge de sa narration :

"Je (notez que je n'ai pas employé ce mot trop souvent...)"¹.

Bien que cette portion finale soit autosuffisante, puisqu'elle coupe court avec l'action, elle est rattachée à tout le roman parce qu'elle invite à une rétrolecture qui permet de la confirmer. La rupture est marquée dans cette clause par la manifestation du narrateur à la première personne. Il s'affiche ici comme sujet du discours. Sa mise en scène, en tant que sujet de l'énonciation, a une fonction communicative explicite. Autrement dit le narrateur passe de l'impersonnel au personnel (le *je* en l'occurrence) pour apparaître comme le créateur du monde fictif qu'il transmet au lecteur. Il assume ainsi explicitement la prise en charge de la narration et se présente comme une conscience réfléchissante par rapport à l'histoire.

Ainsi le narrateur exhibe sa présence en s'autodésignant comme voix narrative explicite qui ne se profile plus derrière un discours d'allure impersonnelle comme cela a été le cas dans le reste du texte. Par cette exhibition, doublée d'un métalangage explicite dont la mise entre parenthèse montre qu'il est adressé au lecteur, le narrateur signale la fin de son contrat en démystifiant le "masque" de sa voix qui a pris en charge l'histoire narrée.

Comme nous pouvons le constater, l'allusion clausurale et la cadence déclarative sont deux procédés qui permettent de mettre en place un paradigme clausulaire qui peut être soit implicite soit explicite. Dans le premier cas, la fin du texte est signalée par une isotopie de la mort et de la fin qui, incorporée dans la clause du texte, fonctionne comme un discours métanarratif ou autoréflexif désignant la terminaison du récit. Ce sont donc

des procédés essentiellement thématiques puisque basés sur un registre lexico-sémantique. Cependant, il y a d'autres procédés clausulaires d'ordre formel qui mettent en place la clôture du texte. Ces procédés relèvent des techniques narratives investies dans la portion finale du texte pour en signaler l'achèvement structurel.

2.3 - Les procédés formels

Dans *Etoile Errante*, le retour du narrateur extradiégétique marque la clause du texte et lui sert de cadre compositionnel. En effet, l'incipit du roman est pris en charge par le même narrateur bien que le temps de la narration change. L'incipit est au temps historique alors que la clause est au présent. Ce marquage temporel par le code du présent rend le texte actuel pour son lecteur. Le procédé typographique délimite par ailleurs la clause du texte en l'autonomisant par un nouveau chapitre qui clôt le roman. Au *je* de la narratrice -mis en place dans la portion textuelle qui précède la clause-, succède une forme narrative impersonnelle guidée par un narrateur extradiégétique anonyme. Ce narrateur assure au roman un même focalisateur au début et à la fin du récit. Son omniscience permet de dévoiler les sentiments d'Esther, personnage qui traverse le texte de bout en bout et dont l'apparition marque l'ouverture et la terminaison du roman, au moment où le récit arrive à son terme et où ce personnage s'apprête à sortir du champ de conscience du lecteur.

En outre, la clause marque l'arrêt de la narration autodiégétique, assurée par Esther-narratrice au moment où elle raconte sa propre histoire, et le passage à une narration hétérodiégétique où Esther redevient personnage

1 *Ibid.*, p. 248.

comme au début du roman. Ainsi la portion finale du texte gagne son autonomie structurelle par cette démarcation narrative doublée d'une démarcation typographique puisque la clause est nettement séparée du reste du texte par un blanc.

Le procédé clausulaire dans *Une Paix à vivre* marque le retour au récit après le discours monologique dont il est séparé par un blanc typographique. Mais, tout en brisant l'homogénéité narrative du texte, cette clause reste liée, par le démonstratif anaphorique *ces*, au dialogue romanesque qui la précède. Elle introduit la fin du roman sans la séparer sémantiquement du reste du texte. Elle garantit, au contraire, sa lisibilité puisqu'elle souligne la perception psychique du narrateur après l'évocation des souvenirs qu'il s'est remémorés avec une telle vivacité et émotion qu'elles ont été transcrites, sur le plan narratif, telles quelles. Cette remémoration commence au dernier chapitre qui porte le numéro XV, mais la clause vient briser l'homogénéité du texte à l'avant dernière page du roman. Ainsi peut-on lire :

*"A l'évocation de ces images, Djabri sentit un brusque afflux de sang vers son coeur. Il se leva alors et se remit à marcher à travers la campagne"*¹.

"L'évocation de ces images" concerne le souvenir de son départ de l'école et les derniers mots échangés avec Fadila. La clause est ainsi rupture formelle mais continuation sémantique puisqu'elle est reliée avec l'ensemble du texte qui la précède par l'anaphore lexicale "ces images" qui renvoie par condensation à l'ensemble des sensations perçues par le personnage. En outre, le récit sert de cadre au texte du roman puisqu'il marque aussi bien son incipit que sa clausule. Le texte s'ouvre et se termine par un récit qui

1 *Une Paix à vivre, op. cit.*, p. 178.

reste soumis au même régime temporel narratif. Il s'ensuit que le récit garantit la délimitation des frontières externes du texte et permet sa cohérence structurelle et, partant, sa "finition".

Avec *Le Fleuve détourné*, la clause est marquée par un décrochage temporel doublé d'un blanc typographique. Nous passons du récit au discours et, par conséquent, du temps narratif au temps du discours¹. C'est ainsi que le narrateur produit son discours au passé composé qui fonctionne ici comme un démarcateur clausulaire signalant la fin du texte :

*"Aux premières lueurs du jour, un homme aux allures
furtives est venu nous annoncer la mort de Staline, la
fin du cauchemar et l'aube d'une ère nouvelle"*²

Le décrochage temporel signale ici un changement d'attitude de locution. En effet, le passé composé qui caractérise cette clause indique le passage au "monde commenté" par lequel le texte prend fin. Ainsi, le passé composé désigne l'autonomie de la portion finale du texte par rapport au "monde raconté" du récit tout en prolongeant le passé dans le présent. Ce prolongement permet de "faire se rapprocher l'histoire, entendue comme signifié, de l'activité de narrer qui prend en charge ce signifié"¹. Le temps du récit converge donc avec celui de la narration ; cette convergence signale leur contemporanéité et rapproche le temps fictif du récit à celui de la lecture comme expérience fictive du temps. A travers ce rapprochement, la clause du texte instaure son "protocole de sortie" sans rompre brutalement le lien entre la fiction narrée dans un passé et l'univers présent du lecteur.

1 "On appelle *récit* un discours rapporté à une temporalité passée (ou imaginée comme telle) par rapport au moment de l'énonciation. L'opposition entre le *discours* (énonciation directe) et le *récit* (énoncé rapporté) se manifeste en français par des différences dans l'emploi des temps ([présent, futur] passé composé dans le discours, [imparfait] passé simple dans le récit) in Jean Dubois et al, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973, p. 407.

2 *Le Fleuve Détourné*, *op. cit.*, p. 217.

Un autre décrochage temporel est investi dans la clause de *La Malédiction*. En effet, la portion finale de ce roman est marquée par la rupture temporelle avec l'imparfait qui est le temps dans lequel l'histoire est racontée. Par un décrochement au niveau du temps, le lecteur passe du "monde raconté" qui est assuré par l'imparfait comme temps narratif, au "monde commenté" assumé par le présent. Autrement dit cette clause s'énonce dans le présent qui se détache du passé de la narration :

*"Le buste de Louisa oscille au-dessus du vide. Elle est prise de vertige à l'idée du futur béant devant elle"*².

Cet énoncé met en scène un artifice stylistique en utilisant le présent historique pour actualiser et rendre vivant l'état psychique de Louisa qui se trouve désemparée après avoir perdu Kader. La narration répond par ailleurs à ce que Dorit Cohn appelle le psycho-récit constitué par "le discours du narrateur sur la vie intérieure du personnage"³. Ainsi le narrateur se rapproche du personnage pour mieux rendre compte de sa profondeur psychologique. La phrase interrogative

*"Comment occuper ses jours dont la prévisible succession se profile comme une menace?"*⁴.

peut être interprétée, dans le contexte où elle apparaît, comme un monologue narrativisé puisque le "discours mental [du] personnage [est] pris en charge par le discours du narrateur"⁵. Cependant -et c'est le propre du monologue narrativisé- l'attribution de ce discours au personnage reste ambiguë étant donné que sa voix est associée étroitement à celle du narrateur. Cette ambiguïté ne fait qu'augmenter le degré emphatique de la

1 *Le Mot de la fin*, op. cit., p. 144.

2 *La Malédiction*, op. cit., p. 286.

3 *La Transparence Intérieure*, Paris, Seuil, 1979, p. 29.

4 *La Malédiction*, op. cit., p. 261.

5 *La Transparence Intérieure*, op. cit., p. 29.

clausule puisqu'elle l'accentue et, par conséquent, la rend visiblement surcodée. Son surcodage est destiné à attirer l'attention du lecteur sur son autonomie structurelle qui assure sa lisibilité en tant que lieu stratégique où le sens atteint son acmé sans pour autant s'épuiser¹.

La phrase clausulaire de *Voyages de l'autre côté* marque un changement dans la temporalité du récit et le passage au discours. Par conséquent, l'énoncé clausulaire épigrammatique

*"Entendez-vous le murmure du torrent dans la montagne? Là est l'entrée"*²

brise l'homogénéité du texte par sa mise en place typographique qui crée un effet d'énigmaticité à la fin du roman puisqu'il est disposé comme un vers dans la page d'un recueil poétique. L'homogénéité est brisée aussi par le mélange que cette typographie crée entre le genre romanesque et le genre poétique : la clausule semble réclamer l'altérité du texte par cet effet typographique.

La rupture avec l'imparfait, qui a caractérisé la narration précédant cette clausule, est le second élément dans cette rupture de l'homogénéité. C'est ainsi que s'opère le passage du temps du récit au temps du discours. Les marques du discours sont mises en valeur par l'intrusion des déictiques "vous" et "là". Le pronom personnel de la deuxième personne et l'indice spatial sont des moyens par lesquels le discours réfère au procès de l'énonciation clausulaire. Il s'ensuit que cet énoncé clausulaire se trouve

1 L'analyse consacrée à l'inachèvement permettra de montrer comment les textes affichent le refus de leur épuisement.

2 *Voyages de l'autre côté, op. cit.*, p. 309.

déterminé par la *deixis*¹ à laquelle renvoient les déictiques évoqués ci-dessus. Ce "tag line" par lequel se termine le texte met l'accent sur le *hic et nunc* de la narration pour rejoindre, sur le niveau temporel, le temps de la lecture. Le lecteur se trouve ainsi dans une situation de pensivité suggérée par la forme interrogative clausulaire. Par conséquent, nous ne pouvons pas dire, comme le fait Armine Kotin-Mortimer, que "le "tag line", tout restreint qu'il est, possède une dose concentrée de finitude"². La phrase interrogative suggère au contraire un potentiel d'infinitude qui met le lecteur dans une situation de pensivité. Cette pensivité est cependant différente de celle à laquelle aspire le "texte classique" (au sens où l'entend Barthes) car son objectif n'est pas de compléter le texte "d'un *et caetera* de la plénitude"³, mais de garantir sa réouverture par la suspension sémantique inscrite dans sa fin. Autrement dit, la clause de *Voyages de l'autre côté* souscrit à l'impossibilité d'une clôture et d'une plénitude sémantique. Nous pouvons cependant souligner que de ce point de vue, les textes de Le Clézio et Mimouni rejoignent le texte classique qui, s'il "n'a rien de plus à dire que ce qu'il dit, du moins tient-il à "laisser entendre" qu'il ne dit pas tout"⁴.

La clause des textes de Mimouni et Le Clézio s'effectue donc selon trois modalités qui signalent la fin du récit : l'allusion clausurale, la cadence déclarative et les procédés formels. Ces modalités interfèrent parfois dans un seul texte pour en signifier "l'achèvement".

1 L'énonciation "est toujours conditionnée par une *situation (je-ici-maintenant)* qui détermine l'émission et la forme de l'énoncé et à laquelle réfèrent certains indices textuels. On désigne par le terme *deixis* cette situation, cet univers du sujet qui établit un rapport entre l'énoncé et l'acte d'énonciation", dans *Mot, parole, silence, op. cit.*, p. 95.

2 *La Clôture narrative, op. cit.*, p. 22.

3 *S/Z, op. cit.*, p. 222.

4 *S/Z, op. cit.*, p. 222.

Cependant, soulignons que ces clausules externes ne sont pas toujours facilement détectables puisqu'elles dépendent du degré de leur mise en relief dans le texte, contrairement à l'épilogue qui est déjà typographiquement isolé et rhétoriquement codifié. C'est en effet le cas des épilogues de *Terra Amata* et *Le Printemps n'en sera que plus beau* dont l'autonomie est garantie par la typographie même du texte.

3 - L'EPILOGUE

L'épilogue du *Printemps n'en sera que plus beau* se présente comme l'investissement des dernières orientations d'un contrat de lecture établi dès l'incipit. Il s'achève, à l'instar de l'incipit, par une structure dramaturgique ; structure qui met en relief la fonction pragmatique de cet épilogue dont la cohérence est assurée par les quatre locuteurs-acteurs qui ont survécu après la mort de Djamila et Hamid. Les dernières paroles sont ainsi prises en charge par Malek, le Capitaine et le Poète. L'évacuation textuelle de Djamila et Hamid est énoncée par Malek :

"Voilà longtemps que Hamid et Djamila sont morts. Un soir de décembre, ils ont quitté tous deux ce monde en folie, cessant simultanément leurs réciproques délires"¹.

Cet énoncé fait partie d'une réplique qui permet à son locuteur de se positionner par rapport à l'ensemble de la fiction. Le sujet de l'énonciation porte ici un jugement évaluatif sur et le monde "en folie" et les deux personnages "en délire". Cet investissement axiologique sous-jacent au lexique utilisé par le locuteur (en l'occurrence les substantifs *délire* et *folie*)

¹ *Le Printemps n'en sera que plus beau*, op. cit., p. 170.

connote le dysfonctionnement du texte après la disparition de ces deux personnages-générateurs. Leur mort dans le délire est analogue au "délire" énonciatif de la clause du texte. L'épilogue est en effet construit de répliques juxtaposées qui n'entrent pas dans une logique dialogale, mais permettent une continuité thématique de l'histoire narrée. Ainsi l'épilogue, tout en accordant une autonomie énonciative aux locuteurs, garantit une cohérence discursive à la portion finale du roman. Toutes ces répliques ne sont pas co-inclusives les unes dans les autres, d'où leur autonomie isotopique. L'absence de liens communicationnels entre les personnages qui assurent la clause du roman fait de l'épilogue un espace de réseaux énonciatifs permettant de "surajouter" des informations clausulaires. Cet épilogue se révèle donc comme "de l'information surajoutée à ce que l'on vient de dire, cela conformément à l'étymologie"¹.

Cette information surajoutée est une mise en situation finale des personnages. Elle sert de prétexte à leur rassemblement sur la scène conformément à la tradition de l'art dramatique. Or, le véritable objectif de cet épilogue réside dans son contenu présuppositionnel. La structuration finale du texte a un caractère pseudo-dialogal qui exclut tout échange entre les discours alternés des personnages mis en scène dans l'épilogue. Elle n'est pas fondée sur un système énonciatif qui met en relation intercommunicative les sujets de l'énonciation. La communication est plutôt orientée vers le lecteur pour l'informer du "destin" fictionnel de chaque personnage. Cette adresse au lecteur vise à augmenter le degré de lisibilité de l'épilogue par la relation anaphorique qu'il entretient avec l'ensemble du texte. Malek, en énonçant la mort de Djamila et Hamid, établit un pont narratif entre l'épilogue et le reste du récit. Il en va de même du Capitaine lorsqu'il dit :

¹ *Le Mot de la fin, op. cit.*, p. 153.

"Beaucoup m'avaient envié au moment de mon départ pour le pays du soleil. Aujourd'hui mes parents ne comprennent plus et s'étonnent de ma persistance à vouloir rester dans ce pays"¹.

"Le pays du soleil" est une anaphore lexicale qui renvoie à l'Algérie, espace diégétique du récit qui est nommé dès les premières pages du roman (p.15). Ce type de renvoi garantit une cohérence structurelle et sémantique à l'ensemble du roman. L'épilogue, en tant qu'espace clausulaire, fonctionne comme un régulateur textuel dont la structuration permet la distribution finale d'éléments désambiguïsants qui opèrent sur la cohérence narrative du récit et de l'histoire narrée.

La désambiguïsation terminale repose sur la synthèse que chaque personnage donne de sa situation à la fin du récit pour marquer l'achèvement de sa fonctionnalité dans l'univers narré. Ainsi Malek et le Capitaine disent respectivement :

"Et je suis resté seul à rôder autour de l'université, en butte à mes souvenirs"².

"J'ai démissionné de l'armée, et passe mes jours à traîner de bar en bar"³.

L'épilogue développe donc une conscience pragmatique du récit puisque le *je* des trois sujets de l'énonciation implique un (des) destinataire(s) dont l'intérêt se trouve orienté vers des unités sémiques qui mettent en relief l'épuisement du pouvoir-faire des énonciateurs. Ces

1 *Le Printemps n'en sera que plus beau, op. cit.*, p. 171.

2 *Op. cit.*, p. 170.

3 *Ibid.*, p. 170.

derniers soulignent la phase finale où sont épuisées leurs fonctions narratives et par là même, les possibles du récit. Cet épilogue est donc un surplus, un surcroît de récit à valeur pragmatique qui ne laisse présager aucun avenir fictionnel. Contrairement aux autres clausules de Mimouni, il ne promet pas un livre à venir ; d'où l'inscription métalinguistique d'un point final énoncé sur le mode d'une "cadence déclarative" prise en charge par le Poète :

"Ainsi se termine une histoire séculaire. Le point final est mis et le conteur n'a plus qu'à se taire"¹.

Cette même conscience pragmatique se retrouve dans l'épilogue de *Terra Amata* où le lecteur est constamment interpellé. Mais, contrairement au *Printemps n'en sera que plus beau*, la cadence déclarative est ici modalisée pour garantir l'ouverture du texte vers d'autres possibles narratifs et fictionnels. Ainsi peut-on lire :

"Voilà. C'est à peu près tout ce que je voulais dire"².

D'une part, cet énoncé est nuancé par le modalisateur "à peu près" pour rendre l'épilogue moins catégorique et abolir la finitude du texte ; d'autre part, il signale l'achèvement du récit en mettant l'accent sur son acte énonciatif. Plus exactement, sur la parole. Le texte annonce sa fin par l'arrêt d'un vouloir-dire du narrateur. En mettant l'accent sur la parole du narrateur, la clausule du texte "met en valeur les aspects de la liberté, de la création et de la sélection qui caractérisent cet acte"³.

Cette parole structure l'opération clôturale par un procédé stylistique qui tend à accentuer le signal de la fin dans le morphème "voilà". Il s'agit d'un effet stylistique de condensation signalétique qui brise le cours de l'histoire narrée pour signifier sa fin. La phrase citée ci-dessus met des

1 *Op. cit.*, pp. 171-172

2 *Terra Amata, op. cit.*, p. 240.

3 Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence*, Paris, José Corti, 1985, p. 21.

frontières avec d'autres énoncés qui la précèdent et opère une nouvelle distribution sémantique qui met l'accent sur l'acte même de la lecture dans sa phase finale :

"Maintenant, dans quelques minutes, vous allez refermer le livre et vous vous en irez"¹.

"Voilà", "maintenant" ainsi que l'usage du présent renvoient à la situation d'énonciation par laquelle le texte signale sa clausule et se présente ainsi comme un espace structuré selon un désir de communication explicite pris en charge par le sujet écrivant. Les indicateurs discursifs évoqués réfèrent à la performativité et à la situation temporelle de l'énonciateur ; situation qui se veut contemporaine de celle de son allocataire. Le morphème "voilà" constitue un présupposé qui permet de déduire logiquement la fin de quelque chose qui aurait été narrée. L'orientation de cette déduction logique par des éléments textuels inscrit l'acte de réception dans le procès énonciatif même qui prépare la fin de la fictionnalité et le retour à l'univers objectif. Le protocole de passage se fait ainsi par gradation et non par rupture absolue.

Cet épilogue sert à instruire sur le rapport du lecteur au livre et aux mots et "résout à sa façon la question de l'articulation texte/réel"² en soulignant l'aspect irréel et fictif de l'écriture. Il donne une conception du livre qui reste distante du quotidien :

"Le livre continuera d'exister sans vous, aussi longtemps que durera le papier et le carton. Les caractères d'imprimerie ne s'effaceront pas pour autant (...) et ils continueront à vivre leur vie imaginaire"³

1 *Terra Amata, op. cit.*, p. 240.

2 *Le Mot de la fin, op. cit.*, p. 155.

3 *Terra Amata, op. cit.*, p 240.

Le présent de l'épilogue permet une mise à distance entre le lecteur et la fiction, d'autant plus que ce même épilogue s'articule, comme le prologue, autour de la lecture littéraire. Il permet aussi l'éclatement de la fiction en dévoilant les mécanismes à travers la mise en texte de la clause stéréotypée du roman policier. Mais à travers cet exemple choisi par le narrateur dans l'épilogue, c'est le métalangage de la clause même qui importe :

"C'est l'instant où les romans s'achèvent, le moment où le visage de l'assassin surgit brutalement dans les aventures policières"¹.

L'épilogue devient lui-même objet de réflexion en tant que terminaison du texte ; d'où le discours autoréflexif qui exhibe l'un des modes clausulaires tel qu'il est intégré dans la mémoire littéraire (ou paralittéraire), à savoir le dévoilement qui s'opère dans les dénouements des romans policiers. Cette autoréflexivité de l'épilogue sur la clause du roman policier est un clin d'oeil réflexif sur la problématique de la fin à laquelle est confronté tout texte relevant de corpus littéraire.

Le sujet d'énonciation clôt son contrat énonciatif dans l'épilogue en annonçant le comportement du lecteur après l'achèvement de sa lecture. Ainsi un champ lexico-sémantique de la fermeture investi dans l'épilogue s'oppose à celui de l'ouverture disséminé dans le prologue. Citons en guise d'exemple cette opposition on ne peut plus apparente :

"Vous avez ouvert le livre"² (dans le prologue)

"Vous allez refermer le livre"³ (dans l'épilogue)

1 *Ibid.*, p. 240.

2 *Terra Amata, op. cit.*, p. 7.

3 *Ibid.*, p. 240.

L'épilogue de *Terra Amata* est une sorte de métadiscours commentatif qui reprend la problématique de la réception esquissée dans le prologue. La portion finale du texte requiert donc une valeur informative qui ne s'inscrit pas dans l'histoire narrée. Le narrateur prend ainsi ses distances avec le monde fictif qu'il a engendré pour mettre en texte la tension qui le caractérise dans son rapport à la fiction en tant que produit imaginaire adressé à un destinataire inconnu. L'épilogue suscite de cette manière une conscience pragmatique par la mise en scène du narrateur s'adressant à un narrataire collectif : c'est le *vous*. Le narrateur manifeste son omniscience à travers son discours assertif sous forme d'une affirmation anticipée :

"Vous allez parcourir les dernières lignes (...) Vous refermerez la couverture (...) Vous poserez le livre sur la table"¹.

Ce type d'affirmations anticipées sous-tend l'intérêt pragmatique de l'épilogue et met en scène la polarité des personnes jusque dans le mot de la fin. Ainsi peut-on lire :

"Mais j'ai assez parlé. A vous de jouer, maintenant"².

Le *je* et le *vous* se réfèrent aux deux pôles de la communication et marquent l'aspect interactif de cet acte d'énonciation inscrit dans l'épilogue. L'interaction entre le sujet d'énonciation et le sujet lisant (collectif) accentue la fonction pragmatique de cet épilogue. Le narrateur, ayant accompli son contrat narratif, interpelle le lecteur pour l'intégrer explicitement dans une relation interactive avec le texte du roman. Ainsi le lecteur est-il invité à une lecture ludique -puisque assimilée au jeu par le narrateur- qui fait de lui, non seulement un destinataire, mais aussi un destinataire-locuteur qui va prendre

1 *Ibid.*, p. 240.

2 *Ibid.*, p. 243.

la parole après l'épuisement de la voix narrative. La signification finale est donc accaparée par un métadiscours sur l'acte de lecture. Cette redondance concernant le thème de la lecture encadre le texte du roman et marque l'écho que prologue et épilogue se renvoient pour garantir la cohérence compositionnelle de *Terra Amata*.

L'allusion clausurale telle qu'elle a été analysée a permis de montrer que la clause externe des récits de Mimouni et Le Clézio mettent en texte le paradigme de la "fin" pour indexer l'arrêt de la fiction. Tantôt il s'agit de lexèmes soulignant, à la manière d'un métadiscours implicite, que le texte prend fin ; tantôt c'est le thème de la mort qui signale "l'achèvement" du récit. Ainsi, entre la fin et la mort se tissent des rapports de corrélation qui font signifier l'un par l'autre. La mort et l'arrêt du récit fonctionnent selon la logique du silence de l'oeuvre qui vient après la parole qui l'a maintenue le temps d'une lecture. La mort vient à la fin du récit pour faire taire la voix qui maintient la parole romanesque en vie. La mise en scène de cette mort instaure la destruction du monde fictionnel puisqu'elle abolit toute continuité narrative. La mort clausulaire célèbre la chute et l'enterrement du texte dans la non-parole, dans le mutisme. Les voix narratives disparaissent devant le vide narratif introduit par la mort. La liquidation (ou le *souhait* de liquidation) d'un personnage arrête la machine narrative puisqu'elle bloque sa voix et son parcours. La mort est là pour servir d'épiphanie au texte : elle signe sa fin.

La fin telle qu'elle est signalée sous forme de cadence déclarative se manifeste comme prise de parole d'une voix narrative qui signale au destinataire (intra et extra-diégétiques) que le texte prend fin avec cette prise

de parole clausulaire. Cette tâche incombe tantôt au narrateur, tantôt à l'un des personnages du récit.

Enfin, les procédés formels investis dans les textes analysés permettent la mise en place de la clause externe à travers des ruptures soit d'ordre temporel, soit d'ordre narratif. Ainsi, dans certains cas, le passage du passé au présent signale l'achèvement de l'histoire narrée pour rejoindre le temps présent de la lecture ; dans d'autres cas, le temps narratif de la clause rejoint celui de l'incipit pour encadrer le récit et garantir sa cohérence compositionnelle. En ce qui concerne les décrochages narratifs, ils s'opèrent par le passage d'un niveau diégétique à un autre. C'est ainsi que le récit passe d'un narrateur intradiégétique à un narrateur extradiégétique pour mettre en relief la portion finale du texte en l'investissant d'un procédé formel qui l'autonomise en brisant l'homogénéité du roman.

Chapitre VII : LA CLAUSULE ET LES PROBLEMES DE LISIBILITE

1 - La clausule et sa finalité

1.1 - La finalité diégétique

1.2 - la finalité idéologico-esthétique

2 - Clausule et inachèvement

3 - La clausule surdéterminée

L'inachèvement du texte est liée à l'idée du recommencement telle qu'elle est tracée dans la clausule. L'effet de recommencement est inscrit dans la texture de l'oeuvre à travers l'énigme romanesque qui reste suspendue même à la fin du récit. Comment s'effectue cet inachèvement? Quelle en est la fonction? Et quel effet produit cette esthétique de l'inachevé, de l'infini sur le lecteur?

L'inachèvement se trouve doublé d'une surdétermination qui surimpose aux clausules romanesques de *Le Clézio* et *Mimouni* un surcodage textuel et institutionnel. La dimension institutionnelle concerne d'une part les codes génériques et d'autre part, "les institutions de la vie littéraire, qui sont les organismes dont "la raison sociale" consistent à réguler la praxis littéraire, et l'ensemble des valeurs et "usages" qui codifient cette praxis"¹. Comment se manifeste cette surdétermination dans les romans de

¹ *Approches de la Réception, op. cit.*, p. 206.

Le Clézio et ceux de Mimouni? Quelle est sa fonction à la fois textuelle et extra-textuelle?

La finalité est liée au(x) sens du texte. Son analyse permettra justement de comprendre le fonctionnement du sens dans les clauses des récits de Mimouni et ceux de Le Clézio. Elle est d'ordre **diégétique** quand elle concerne le *telos* de l'histoire narrée, son but ultime. Elle est d'ordre **idéologico-esthétique** quand elle concerne la vision de l'auteur telle qu'elle est inscrite dans le texte à partir de ce qui circule dans le hors-texte. Y a-t-il une finalité dans les clauses romanesques de Mimouni et Le Clézio? Si oui, y a-t-il une particularité des clauses de Mimouni par rapport aux clauses de Le Clézio? Quelles sont, enfin, les modalités d'inscription de cette finalité dans les clauses romanesques de ces deux auteurs appartenant à deux champs littéraires différents?

1 - LA CLAUSULE ET SA FINALITE

1.1 - La finalité diégétique

Dans *Une Peine à vivre*, la mort du je-narrateur finalise le texte dans la mesure où elle est l'aboutissement de tout un univers structuré en vue de cette scène de mort clausulaire. Le texte se développe dans un sens qui essaie, sinon de légitimer cette mort, du moins de l'expliquer par un raisonnement téléologique. Car si l'antihéros, qui est en fait le je-narrateur, est condamné au peloton d'exécution, c'est par ce qu'il a encaissé une surcharge sémique où la négativité prime sur toute autre valeur. Son exécution, mise en texte dans la clause, était plus que prévisible : elle était annoncée dans l'incipit. Le texte du roman est programmé selon un principe

téléologique qui conduit le je-narrateur à la mort "méritée". Tous les mécanismes d'antipathie sont incorporés dans la structure interne du roman et surtout dans la distribution syntagmatique des valeurs liées à ce je-narrateur : "La mort du personnage est dans ce cas la condition de la clôture du récit"¹. Le système d'antipathie investi dans le texte instaure un contrat dès le début du roman et fonctionne comme une orientation de lecture. Ce contrat trouve son accomplissement dans la fin du roman où le je-narrateur est effectivement exécuté. L'admission de cette mort devient, pour le lecteur, "légitimée" puisqu'elle est préparée par un réseau sémantique distribué dans la globalité du récit.

Comme nous l'avons indiqué dans le chapitre concernant la programmation de la fin, l'antihéros (le je-narrateur) d'*Une Peine à vivre* est esthétiquement construit sur le paradigme de la négativité puisqu'il incarne la dictature et la corruption. Son "destin fictionnel" est par conséquent voué à la disparition étant donné que le système axiologique du roman est antinomique à l'univers représenté par le je-narrateur. La fin du roman est donc l'aboutissement d'un processus de structuration sémantique et téléologique car, en tant que "prise de parole définitive, geste ultime d'écriture qui participe de la finition, la finalité remonte loin en amont, vers le projet d'oeuvre, vers l'intention première, et signifie en aval une "prise de position" dans un champ littéraire, un vouloir-dire conjugué maintenant au passé ("voilà ce que j'ai voulu dire")"².

La clause de *Une Paix à vivre* est une tentative de mise en conclusion de ce vouloir-dire dont parle Claude Duchet. En effet, le vouloir-dire du

1 *Le Mot de la fin*, op. cit., p. 36.

2 "Fin, finition, finalité, infinitude" op. cit., p. 12.

narrateur prend ici la valeur d'une finalisation de l'oeuvre. Finalisation qui condense le parcours narratif du sujet de l'énoncé (Djabri) devenu, dans cette clause, objet d'un faire interprétatif à forte densité. A travers le discours de Djabri et Fadila, le narrateur met en texte des mondes antinomiques comme nous allons le voir dans le point concernant la surdétermination¹. Djabri devient à la fin résigné et cherche "une paix à vivre" après les peines qu'il a vécues. La clause devient un lieu où la signification globale du récit trouve sa clé puisque le narrateur dévoile le désir de son personnage, à savoir la paix définitive que procure la mort. Ainsi la clause rejoint le titre auquel elle fait écho par l'investissement sémantique qu'elle promet.

Grâce à une focalisation interne, le narrateur permet de mettre en scène les pensées du personnage Djabri qui se trouve au bout de son programme dans une "méditation finale" lui permettant d' "assurer le poids de l'histoire et donc la fonction interprétative"². Son parcours le conduit à prendre position par rapport au monde dans lequel il vit. Cette prise de position fait de la clause un lieu dans lequel s'inscrit le vouloir-dire du personnage à travers l'autorité du narrateur :

*"Il [Djabri] comprit aussi qu'il allait pleinement vivre le temps qui lui restait, qu'il saurait jouir de chaque instant, de chaque minute qui passerait et que **cela valait bien toute une vie**"³.*

L'extrait souligné montre le caractère de "vérité gnominique" que le narrateur essaie de faire passer à travers son personnage pour donner une coloration méditative à son énoncé. A cette méditation, où se concentre la vérité finale

1 Cf. le présent travail, pp. 316-317.

2 *Le Mot de la fin*, op. cit., p. 92.

3 *Une Paix à vivre*, op. cit., p. 179. C'est nous qui soulignons.

à laquelle le personnage à pu aboutir, s'ajoute l'inscription du *pathos* comme mode scriptural participant à la surcharge signifiante de la portion finale du texte. Surcharge qui donne à la clause une finalité émotive ayant pour but de marquer le lecteur avant qu'il cesse son contact avec le monde fictionnel. En effet, le narrateur met en scène, à travers un psycho-récit, la pensée de la mort qui hante Djabri dans la fin du récit. Cette pensée est énoncée dans un langage imprégné de connotations émotives liées au système descriptif qui met en texte la mort de Djabri telle qu'il se l'imagine¹. Cette méditation est aussi cathartique pour le personnage car elle lui permet de purger le trauma lié à l'expérience de son enfance.

Nous retrouvons ce travail du *pathos* dans *Etoile Errante*. En effet, le texte vise dans sa scénographie finale à produire un effet de *pathos* qui a déjà traversé tout le texte à partir de l'image d'Esther et Nejma. La clause d'*Etoile Errante* est essentiellement focalisée sur Esther. Cependant, précisons que cette focalisation concerne aussi (mais de manière implicite) Nejma qui est l'équivalent sémantique d'Esther comme nous l'avons indiqué dans le quatrième chapitre de ce travail.

Cette clause entremêle dans sa structure des schèmes discursifs d'ordre narratif et descriptif pour mettre en texte un "calme" qui aurait succédé au "tumulte" vécu par les deux personnages. C'est pour cela que ces schèmes sont investis d'un "système de sympathie"², non pas pour entraîner le lecteur à adhérer à la vision du personnage, mais pour le pousser plus loin dans la compréhension de ce personnage qui arrive à vivre "avec la mort" pendant la guerre et qui recouvre sa sensibilité, voire se fragilise après la fin

1 *Ibid.*, pp. 178-179.

2 *L'Effet-personnage dans le roman, op. cit.*, p. 119.

de cette guerre. En effet, Esther n'a pas pleuré quand la mort de Jacques Berger a été annoncée :

"Peut-être qu'il n'y avait pas de larmes à ce moment-là dans son corps, à cause de la guerre"¹.

Néanmoins, quand elle est allée disséminer les cendres de sa mère Elisabeth dans la mer, elle a senti

"les larmes venir comme si c'était la mer qui remontait jusqu'à ses yeux"².

Cette clausule s'appuie sur le *pathos* pour exprimer les sentiments d'Esther à travers une rhétorique de la subjectivité qui exhibe l'état d'âme du personnage. Cet état d'âme pathétique est fondé sur des actes de langage visant la sensibilité d'Esther qui a retrouvé le calme perdu pendant la guerre :

"Tout est calme sur la digue, là où Esther est assise"³.

Le calme recouvré, Esther retrouve sa sensibilité. Sensibilité que le texte, dans sa portion finale, exhibe sous forme d'un *ethos* de l'affliction. Ainsi la finalité de la clausule se trouve articulée autour d'Esther comme personnage suscitant un *pathos* clausulaire pour donner au lecteur une dernière impression sur "l'être de papier" qui lui a tenu compagnie le temps de sa lecture. Cette impression est investie d'une rhétorique de la séduction sous-jacente au système de sympathie développé par le narrateur à travers les procédés descriptifs qui donnent une dimension "lyrique" à la clausule :

"La mer est belle, au crépuscule. L'eau, la terre, le ciel se mélangent (...) Le regard d'Esther se perd dans l'immensité bleu-gris, devant elle, puis se fixe sur un

1 *Etoile Errante, op. cit.*, p. 339.

2 *Ibid.*, p. 339.

3 *Etoile Errante, op. cit.*, p. 336.

*seul petit bateau, une seule voile mince et triangulaire
qui traverse lentement la brume"¹.*

La note finale du texte donne une marque positive au personnage à travers les traits qui constituent sa charge sémantique. La focalisation interne permet d'exhiber la dimension affective qui caractérise ce personnage. Elle permet aussi au lecteur d'entreprendre un lien de sympathie avec ce même personnage qu'il arrive à connaître dans sa profondeur grâce au mécanisme d'introspection investi dans le texte car "le récit inclut la participation du lecteur : il lui est notifié qui "aimer", qui "haïr". De là seulement le roman s'entend"².

Aussi bien dans *Une Paix à vivre* que *Etoile Errante*, la clause permet au lecteur de décoder les énoncés qui la constituent à partir des traits stylistiques marquant l'aspect pathétique du personnage. Les informations clausulaires sont disséminées en s'appuyant sur la fonction émotive et expressive du langage. La transmission de ces informations est liée à la stylistique³ du texte dont le rendement repose essentiellement sur le *pathos*.

A ce rendement stylistique, s'ajoute un rendement rhétorique. C'est, en effet, le cas de la clause de *La Guerre* qui met l'accent sur la guerre dans son sens métaphorique et donne des éléments susceptibles d'orienter le lecteur vers cette visée métaphorique déjà investie dans l'incipit. Il s'agit d'une guerre de la pensée que le roman développe en mettant en scène la lutte acharnée des hommes entre eux. Elle est liée à la naissance d'un nouveau monde. Elle est là pour détruire l'Ancien et faire émerger une

1 *Ibid.*, pp. 336-337.

2 *Production de l'intérêt romanesque, op. cit.*, p. 125.

3 La stylistique est envisagée ici comme "une linguistique des effets du message, du rendement de l'acte de communication, de la fonction de contrainte qu'elle exerce sur notre

nouvelle civilisation. La guerre est en quelque sorte un "rite sacrificiel" qui fonde, à partir de la violence qu'il génère, l'apparition de ce "MONDE NOUVEAU"¹ que le texte inscrit en majuscules dans sa structure clausulaire. La guerre est ainsi liée à la naissance d'une nouvelle conception du monde :

"Quand un monde est en train d'apparaître, il y a beaucoup de gens qui meurent"².

Le roman a été la démonstration de cette conception à partir d'un cycle de destruction qu'il a mis en scène à travers Béatrice B. et M. X. Cette destruction bascule entre le mythique et l'historique. C'est dans l'évocation d'événements *historiques* (la guerre du Viet-Nam et les camps de concentration) que cette destruction atteint son apogée.

La clause délivre ainsi la finalité diégétique du texte pour en indiquer la sémantique globale trouvant sa concentration explicite dans l'énoncé

"La guerre, c'est la pensée"³

qui a une valeur d'aphorisme comme le souligne Germaine Brée¹. Cet aphorisme donne, en effet, à la clause un aspect accentué qui vise à ancrer dans la mémoire du lecteur la logique sémantique de la voix narrative qui a orchestré le récit de manière à ce que cette finalité clausulaire du roman soit un aboutissement logique et non une émergence sémantique *ex nihilo*. Cependant cette finalité ne restreint aucunement les conjectures du lecteur quant aux interprétations auxquelles le texte reste ouvert. La structure même

attention", Michael Riffaterre dans *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p.146.

1 *La Guerre, op. cit.*, p. 287.

2 *Ibid.*, p. 286.

3 *La Guerre, op. cit.*, p. 288.

de cet énoncé, similaire à un aphorisme avons-nous dit, a pour but de déclencher une "méditation finale"² chez le lecteur afin que sa réflexion s'ouvre sur le monde des expériences à partir du discours final du texte. Ainsi, la fin de *La Guerre* est une dénonciation de la vraie guerre qui menace constamment l'humanité : c'est la pensée. Avant de prendre congé du texte, le lecteur est donc interpellé par l'aphorisme inscrit dans la clause pour méditer à partir du romanesque (en tant que prisme) sur le réel.

Il s'avère ainsi que la finalité diégétique est l'aboutissement d'un processus évolutif de l'histoire narrée qui dissémine déjà ses prémices sémantiques dans l'incipit. Le *telos* des romans de Mimouni et ceux de Le Clézio obéit donc à une logique sémantique (elle n'est pas forcément syntagmatique ni cohérente) qui s'inscrit dans le tissu global des récits. Cette logique trouve son expression culminante dans la clause des romans et constitue par là même leur finalité diégétique.

A côté de ce *telos* diégétique, nous avons d'autres récits à finalité idéologico-esthétique. Comment donc se manifeste ce deuxième type de finalité dans les romans de Mimouni et Le Clézio?

1.2 - La finalité idéologico-esthétique

1 *Le Monde fabuleux de JMG Le Clézio, op. cit.*, p. 89.

2 "Les conditions de possibilités de la méditation" ne sont pas uniquement liées au fait de mettre en situation de réflexion une instance narrative, comme cela a été souligné par Guy Larroux dans *Le Mot de la fin, op. cit.*, p. 92. La méditation peut aussi être mise en texte sous forme d'énoncé adressé au lecteur afin que celui-ci réfléchisse sur la finalité de l'oeuvre. La méditation finale résulte dans ce cas de la force perlocutoire de l'énoncé. Elle vise le lecteur plutôt qu'un personnage du récit. Les présuppositions de l'aphorisme mettent ainsi le lecteur en situation de "méditation finale".

Nous pouvons dire, d'ores et déjà, que dans *Désert* apparaît un procédé clausulaire de concentration sémantique qui met l'accent sur l'idée de liberté consubstantielle au désert. Cette idée trouve son écho dans l'incipit et sert par là même de cadre thématique au roman. En effet, la clause est focalisée sur les hommes bleus et la symbiose, physique et spirituelle, qui les caractérise dans leurs rapports au désert :

"Nour marchait avec eux, pieds nus, sans rien d'autre que son manteau de laine (...) Ils n'avaient rien d'autre que ce que voyaient leurs yeux, que ce que touchaient leurs pieds nus (...) Le soleil brûlait leurs visages et leurs mains (...) Puis la nuit froide les enserrait, brisait leurs membres et leur souffle, mettait un poids sur leur nuque¹.

Le système descriptif mis en place pour représenter le rapport de l'Homme au désert permet de mettre en relief son dépouillement. Dépouillement qui est à l'image de l'espace où il circule et qui permet de le libérer des contraintes liées aux espaces urbains et limités ; ces limites étant à entendre aussi bien dans le sens topographique que spirituel.

La clause reprend ainsi la thématique globale du texte en mettant l'accent sur la liberté que procure l'espace désertique. Elle met en texte un système descriptif marqué par une positivité axiologique qui est en rapport avec le roman dans sa globalité. Cette positivité s'intègre, en effet, dans la logique du système de valeurs préconisé par le récit qui oppose le naturel (euphorique) à l'artificiel (dysphorique).

1 *Désert, op. cit.*, pp. 410-411.

Cette description clausulaire des hommes bleus exhibe, pour une dernière fois, le projet idéologique du roman qui oppose la cité occidentale à l'espace libérateur du désert. Le texte du roman montre "selon un procédé manichéen, [que] l'espace désertique -ou proche du désert- est le lieu du bonheur tandis que la cité occidentale cumule tous les vices"¹. L'écriture permet par une ultime tentative de réactivier, dans la clause, le sens qui n'a cessé de traverser tout le roman :

*"Il n'y avait pas de fin à la liberté, elle était vaste
comme l'étendue de la terre, belle et cruelle comme la
lumière, douce comme les yeux de l'eau"*².

La réactivation de ce projet idéologique dans la clause est aussi mise en crise de tout discours paternaliste et exotique sur *l'ailleurs* "sous-développé"

(ou, comme dirait Jacques Berque, "sous-analysé"). La clause réussit son projet en éludant toute excroissance descriptive susceptible de surcaractériser l'Homme du désert par des lieux communs relevant de l'imaginaire occidental. Elle met ainsi l'accent sur la valeur "exotopique"³ du dire romanesque qui restitue aux hommes bleus le droit à leur altérité ; cette altérité étant vue sous l'angle de la différence et non de "l'exotisme bon marché". Par l'inscription de cette thématique, la fin du texte porte rétrospectivement sur l'ensemble du récit et rend compte de "l'exotopie" comme valeur génératrice du monde désertique tel que Le Clézio le construit dans son univers romanesque.

1 Jean-Marc Moura, *L'Image du tiers monde dans le roman français contemporain*, Paris, PUF (écriture), 1992, p. 222.

2 *Désert, op. cit.*, p.411.

3 Nous faisons référence ici au concept d'exotopie défini par Tzvetan Todorov comme "affirmation de l'extériorité de l'autre qui va de pair avec sa reconnaissance en tant que sujet" dans *La Conquête de l'Amérique*, Paris, Seuil, 1982, p. 254.

La finalité du texte paraît comme une "mise en clause" de la liberté de l'Homme du désert. Ce thème est développé dans le roman dès son incipit (le texte commence par la marche ininterrompue et imprévisible des nomades et met en avant cette caractéristique comme élément définitionnel de leur liberté) et le traverse par la mise en opposition entre le désert de Lalla et Marseille (ville hostile) pour atteindre son acmé dans la clause du roman. La mise en scène des hommes bleus dans un état de détachement par rapport aux choses oppose implicitement le monde désertique, où la possession est absente, au monde moderne urbain où le désir de possession est omniprésent. Ce désir fausse toute relation humaine car "tout est faux à l'intérieur d'une société où les rapports des hommes à la nature et des hommes entre eux sont viciés fondamentalement par la domination naturelle et idéologique"¹. Cette finalité idéologique inscrite dans le texte se trouve également, bien que sur un autre plan, dans la clause du *Fleuve détourné* où le récit est idéologisé de part en part. Sa clause ne fait que produire un effet de "mise en scène" finale du projet idéologique du roman. Projet qui est travaillé par l'Histoire d'un pays dont l'identité fut gommée par le colonisateur à tel point que la guerre de libération n'a pas suffi à rendre à ses héros le droit à la reconnaissance de leur identité. En énonçant la mort du héros révolutionnaire/totalitaire (Staline), la clause inscrit l'échec des projets postcoloniaux d'une Algérie fraîchement "indépendante". Cette clause fonctionne comme une condensation de la déception du je-narrateur face à la méconnaissance dont il souffre. Le travail du discours dans la fin de ce texte marque idéologiquement "le protocole de sortie" du récit. L'arrière plan interdiscursif analysé à travers l'onomastique des personnages mis en

1 Marc Jimenez, *Adorno : art, idéologie et théorie de l'art*, Paris, Editions UGE, 1973, p. 135.

scène dans la fin du roman¹ laisse transparaître une désaffection ironique par rapport aux discours idéologiques qui promettent la libération de l'Homme de toute forme de domination. Le roman raconte l'histoire de cette Algérie qui a oublié ses maquis et la clausule vient rappeler, voire renforcer cette thématique qui constitue la matrice du texte entier.

La fin du récit garde certes une ambiguïté sémantique lui permettant une lecture plurielle, mais il n'en reste pas moins qu'elle est inscrite dans la logique d'une finalité idéologique qui dévoile (démystifie) le "leurre" de la fausse révolution, ou plus exactement, de la révolution trahie. Cette finalité permet de nouer un pont sémantique avec l'univers narré. Par conséquent elle se justifie comme expansion de la dénonciation ironique du système bureaucratique qui a déjà été mis en texte dès le commencement du récit. Ainsi s'opère le passage "des idéologèmes discursifs à l'idéologisation entendue comme réinterprétation du projet idéologique par le texte"².

Cet investissement idéologique est inscrit de manière forte dans la clausule du *Printemps n'en sera que plus beau*. Dans ce récit, le narrateur prend du recul par rapport à ses personnages et les laisse enchaîner leur discours l'un après l'autre. Leur prise en charge du discours est en même temps une insistance sur leur fin liée au dénouement de la pièce qu'ils sont en train de jouer. Sont-ils acteurs de théâtre ou personnages de roman? Cette question a déjà fait l'objet d'une première analyse dans le point concernant la fonction codifiante de l'incipit. La clausule reprend une fois encore cette problématique et brise les frontières génériques afin de mieux troubler le lecteur par l'aspect direct, le corps à corps que suppose le jeu dramatique

1 Voir pp. 210-212 de ce travail.

2 Jozef Kwaterko, "Historicité et effet de texte", in *Discours social/social discourse*, volume 7 : 3-4 été-automne 1995, p.127.

pour donner plus de valeur à la mort finale de Djamilia et Hamid. L'épilogue est doté d'une valeur téléologique qui en fait le but final préparé par la structuration du roman depuis son incipit où cette mort était fatalement anticipée. La finalité à laquelle aboutit cet épilogue est interne au faisceau romanesque qui la subsume par le jeu d'écho incorporé dans le récit second constitué par la pièce de théâtre. Ce n'est donc pas un effet de surprise qui est visé, mais la confirmation de l'annonce incipielle. L'effacement du narrateur garantit sa neutralité dans cet épilogue organisé par la plurivocité qui en fait un espace polyphonique où différentes visions sont mises en texte sans que l'une n'exerce son hégémonie sur l'autre. D'où l'ouverture clausulaire du roman fondée sur les voix plurielles mises en scène à la fin du texte.

Cependant cette polyphonie est en faveur de la mise en place d'une idéologie clausulaire qui procède à un système évaluatif de chaque personnage au terme de son parcours narratif. Evaluation qui est essentiellement basée sur l'opposition entre le révolté (Malek) et celui qui est censé l'opprimer (le Capitaine). C'est une idéologie qu'on trouve déjà chez les nouvellistes algériens du périodique *Promesses*. Ils sont, comme le souligne Charles Bonn, "nés entre 1942 et 1955" et leurs nouvelles (écrites sur commande) mettent en relief "la conscience d'avoir vaincu l'impérialisme"¹ grâce à l'héroïsme triomphant des nationalistes. Il s'agit donc de publications fondées non pas sur des critères esthétiques, mais idéologiques qui donnent la priorité à la révolution victorieuse? des jeunes algériens. La défaite du colonisateur apparaît à travers un énoncé

1 *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures*, Ottawa, Naaman, 1973, p. 112.

synecdochique qui renvoie au thème de l'échec structuré par le roman dans son évolution narrative et thématique. Ainsi le Capitaine dit :

"J'ai démissionné de l'armée"¹.

La démission du Capitaine est une allégorie de l'échec du colonisateur face aux "damnés de la terre" dont Malek est l'image miniaturisée.

Malek, de son côté, énonce de manière explicite le triomphe des colonisés sur le colonisateur en disant :

"Aujourd'hui, un peuple en liesse est descendu dans les rues fêter sa liberté enfin retrouvée"¹.

Le titre même du roman est métaphorique dans la mesure où le printemps est une métaphore de la liberté, de l'indépendance, bref, de la période post coloniale. Mais, contrairement à l'idéologie de *Promesses* qui donne une image exagérée de l'héroïsme des combattants, Mimouni laisse une brèche dans l'épilogue. Brèche qui donne une certaine modération à la fierté du triomphe et de la liberté recouverts. L'opposition entre le Capitaine et Malek permet la mise en scène d'une crise qui les traverse tous les deux puisque le premier persiste "à vouloir rester dans ce pays" à présent libre? et le second se sent "définitivement coupé de toutes [ses] racines" (p. 170).

Après la liberté se pose le problème de la quête d'une origine "perdue". A travers la voix de Malek, transparaît donc le discours tenu par la société algérienne sur son ambiguïté culturelle au lendemain de l'indépendance. L'énoncé de Malek signe le déchirement d'un peuple après l'acquisition de sa liberté. La clause se trouve ainsi régie par une idéologisation de l'univers textuel qui se ferme sur la mise en crise de l'Histoire et un renversement de la fonction autoritaire puisque le dominant

¹ *Le Printemps n'en sera que plus beau, op. cit.*, p. 170.

(le Capitaine) perd son autorité au profit des dominés (le peuple en liesse). Ici se pose la question du "cordon ombilical" qui lie Malek aux siens et à travers lui apparaît le rapport de l'écrivain à sa société ; car en écrivant sa société, le romancier reste consacré par l'autre et presque ignoré des siens. De plus, il énonce un contenu dans une forme, en l'occurrence le roman, non enraciné dans l'histoire littéraire de son pays². L'espace clausulaire devient ainsi un carrefour où des finalités diverses sont mises en place : nous avons d'une part, la célébration de la victoire anti-coloniale et/mais d'autre part, le déracinement de l'écrivain à cause justement de l'héritage que lui a légué l'ex-colonisateur.

A cette finalité idéologique vient se greffer une finalité esthétique qui met justement en crise l'écriture romanesque en tant que genre éclaté susceptible d'absorber d'autres codes génériques, en l'occurrence le théâtre. Mais pourquoi cette "recherche" d'un roman qui n'est pas structuré par la narration ni par un univers représenté comme cela se fait dans le genre romanesque tel qu'il est codifié par la tradition littéraire occidentale?

1 *Ibid.*, p. 171.

2 On peut se demander, à la limite, si l'écrivain maghrébin de langue française a le choix d'adopter ou de récuser la forme romanesque même si elle ne fait pas partie du champ littéraire arabe en général et maghrébin en particulier. Y a-t-il vraiment une forme générique dans l'expérience esthétique maghrébine qui puisse mieux rendre compte des tensions que vivent les romanciers maghrébins? Il n'est plus concevable aujourd'hui de jouer le rôle que remplissait le conteur dans la société traditionnelle. Dans une ère où on va vers un dialogue planétaire, les romanciers doivent dépasser (et c'est d'ailleurs l'une de leurs fonctions) le choix des formes dans lesquelles ils inscrivent leur dire ; choix qui résulte le plus souvent des attentes d'un public maghrébin enfermé dans une conception nationaliste (voire régionaliste) de la littérature. Ce public a toujours voulu faire de ses écrivains son porte-parole croyant qu'un romancier est nécessairement un intellectuel. La justification des choix générique et linguistique témoigne d'un sentiment de culpabilité que l'écrivain ressent vis-à-vis de sa société. Cette justification est inscrite dans la clause du *Printemps n'en sera que plus beau* comme nous allons le voir ci-dessous. Pour une analyse des attentes du public, voir Charles Bonn, *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures* ainsi que *Le Roman algérien de langue française*, ouvrages déjà cités. On peut également consulter Lahcen Benchama, *L'Oeuvre de Driss Chraïbi. La réception critique de la littérature maghrébine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1994.

La réponse ne saurait être formulée en termes de "révolution romanesque" ni en termes de parenté avec le Nouveau Roman car le roman est un genre dont l'évolution s'inscrit dans l'histoire littéraire occidentale. Pour parler de "Révolution" et de "Nouveau", il faudrait qu'il y ait eu auparavant une histoire romanesque contre laquelle on pourrait "se révolter" et un "ancien" ou "classique" auquel aurait succédé un "Nouveau". Or, le roman maghrébin, en tant que forme générique, est apparu avec le colonialisme. Il a donc pénétré au Maghreb par un coup de force lié à l'hégémonie de la culture française dans les pays colonisés. Le roman maghrébin a certes connu une évolution thématique et une recherche formelle, comme le soulignent les travaux de Charles Bonn¹ et le découpage périodique de Abdelkébir Khatibi². Cependant cette évolution n'est pas intrinsèque à l'histoire de ce genre, si histoire il y a, au Maghreb. Autrement dit, il s'agit plutôt de récupération d'une évolution surplombée par la Métropole, sans laquelle la littérature maghrébine de langue française n'aurait peut-être jamais pu être consacrée. Il est donc impossible de répondre à la question concernant l'imbrication d'éléments dramaturgiques dans *Le Printemps n'en sera que plus beau* sans situer le problème dans le champ littéraire arabe, en général, et maghrébin, en particulier.

Le problème est ici double car, ni théâtre ni roman ne font partie de l'histoire littéraire arabe. Soulignons, cependant, que la clause du *Printemps n'en sera que plus beau* tente de résoudre cette question en faisant de la représentation théâtrale qu'elle absorbe, non pas un théâtre savant, mais un théâtre qu'on pourrait qualifier de populaire. Cette forme de

1 *Le Roman algérien de langue française, op. cit.*

2 *Le Roman maghrébin*, Rabat, SMER, 1979 (Edition originale : Paris, Maspéro, 1968).

théâtre existe dans la culture populaire sous forme de *Halqa* où le conteur, tout en racontant des histoires, les accompagne de gestes et joue les rôles qu'il conte. La littérature maghrébine est essentiellement orale. Elle est nourrie de poésies et de contes. Il est par ailleurs révélateur que le mot de la fin du *Printemps n'en sera que plus beau* soit énoncé par le Poète qui affirme au lecteur-spectateur que la pièce de théâtre à laquelle il assiste est, en fait, un conte pris en charge par un conteur. D'où le retour à l'idée d'un théâtre populaire qui s'inscrit dans le champ littéraire maghrébin :

"Le POETE

Ainsi se termine une histoire séculaire.

*Le point final est mis et le conteur n'a
plus qu'à se taire"¹.*

Ce travail sur l'esthétique du texte traverse également *Le Livre des fuites* pour trouver sa condensation à la fin du livre où on peut lire :

*"Les vraies vies n'ont pas de fin. Les vrais livres n'ont
pas de fin.*

(à suivre)"².

Cette clause constitue à elle seule un mot de la fin marqué par le phénomène de "la petite musique finale"³ qui constitue un démarcateur rythmique dénonçant "l'homogénéité de la portion finale du texte". Elle est également marquée par un "hypercodage rhétorique" (U. Eco) se manifestant à travers le parallélisme entre les deux phrases ; parallélisme qui renvoie à la structure des maximes. La terminaison du texte se fait donc sur un mode gnomique qui souligne une vérité éternelle transcendant l'axe temporel aussi

1 *Op. cit.*, pp. 171-172.

2 *Op. cit.*, p. 285.

3 *Le Mot de la fin, op. cit.*, p. 35.

bien diégétique qu'extradiégétique : la valeur aspectuelle de ce présent étant intemporelle. Ces deux phrases qui constituent une sorte de maxime appellent le lecteur à porter son attention sur l'impossibilité de la fin comme valeur compositionnelle de l'oeuvre¹. Elles instaurent par là même une esthétique de l'oeuvre ouverte comme principe (parmi d'autres) de littéarité. Le texte se veut comme parole inépuisable. Il n'est pas la modélisation d'un monde infini (Lotman) car sa finitude linguistique (et sémiotique) refuse toute limite à ses possibles diégétiques. On serait tenté de dire que cette "fin" proclame un caractère transdiégétique. La "rage de la parole" n'en finit pas de se déployer et tend vers l'infini. Le décodage de la clause est fondé sur le procédé formel emprunté à la maxime. Ce procédé, qui est en fait un calque, permet d'attirer l'attention du lecteur et partant le pousse à accorder une importance à la dimension esthétique sur laquelle se clôt le texte.

Dans cette clause, le terme "fin" est doublement significatif car il joue sur son ambiguïté homophonique. La fin signifie ici finition structurelle mais aussi finalité. D'une part, si "les vraies vies n'ont pas de fin", c'est parce que *Le Livre des fuites* se présente comme aventure qui libère l'homme de tout but susceptible de l'attacher à un quelconque repère chronotopique. Jeune Homme Hogan se déplace sans s'assujettir aux contraintes spatio-temporelles et sans se fixer un but précis. Son errance n'a ni limites (fin) ni objectifs (fin). D'autre part, si "les vrais livres n'ont pas de fin", c'est parce que *Le Livre des fuites* est rythmé par des chapitres intitulés "autocritique" qui sont autant de métadiscours remettant en question l'acte même de l'écriture. Ils sont une sorte d'hypercorrection destinée à mettre en crise la création romanesque et toute l'idéologie esthétique qu'elle draine dans sa

1 Nous verrons, dans l'analyse concernant l'inachèvement, comment les textes de Mimouni et Le Clézio développent une esthétique de l'infini malgré la finitude qu'impose la composition

structure à travers l'histoire des genres tiraillés entre *mimésis* et *sémiosis*. L'oeuvre proclame donc son autonomie par rapport à l'esthétique des "textes clos" caractérisés par la convergence entre finition et finalité.

Contrairement à cette esthétique du "clos", *Le Livre des fuites* inscrit dans sa clause condensée une esthétique de "l'oeuvre ouverte" comme valeur dans une écriture de la modernité. En s'inscrivant dans cette perspective, la clause dénonce en même temps les textes à finalité (et c'est là l'autre sens du mot fin) univoque qui s'évertuent à délivrer des messages-vérités. Or, l'écriture romanesque est faite "d'assertions feintes" et ses messages ne peuvent être que des "assertions fictives".

Ainsi la finalité de cette clause réside dans la dénonciation des textes à finalité close. Autrement dit, il s'agit d'une remise en question des textes qui ne furent pas, des textes qui s'inscrivent dans une clôture sémantique et font obstruction à des lectures plurielles. La négation de cette finalité close et régulée libère *Le Livre des fuites* de l'ensemble des "règles ou régulations éthiques, sociales ou esthétiques qui font que l'oeuvre est, immédiatement ou de façon différée, acceptable ou utilisable dans une ou plusieurs formes de commerce culturel"¹. L'esthétique de l'ouverture garantit ainsi la pérennité herméneutique de l'oeuvre et partant sa survie dans l'intertexte littéraire². Cependant, comment se manifeste cette esthétique de l'ouverture et pourquoi est-elle investie dans les clauses?

de tout roman.

1 Georges Benrekassa, "L'oeuvre, sans l'idéologie" in *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques*, op. cit., p. 191.

2 Soulignons cependant qu'on peut diviser l'évolution dans l'écriture de Le Clézio, de manière schématique, en deux étapes : d'une part, du *Procès Verbal* jusqu'à *Voyages de l'autre côté* et d'autre part, de *Désert* jusqu'à *Poisson d'or*. La première étape est essentiellement axée sur le signifiant puisqu'il s'agit d'un travail sur le langage dans toutes ses articulations. Il y a dans ces oeuvres une mise en abyme de l'écriture en train de se faire. Dans la seconde étape, on

2 - CLAUSULE ET INACHEVEMENT

Tombéza se termine par la mise en texte d'un système évaluatif de tout l'univers narré, à travers la parole du je-narrateur :

"Au fond, je crois qu'il serait juste que chacun en ait pour ses croyances, la béatitude ou la géhenne, ou le néant, que Bismillah retrouve la lumière, le fleuve de miel et des houris, et Brahim toute la bière qu'il voudra"¹.

Ce procédé permet de "désambiguïser (évaluativement) [le] texte en distribuant, à la fin de l'oeuvre, sur sa clausule, une série d'évaluations (...) négatives portant rétrospectivement sur (...) l'ensemble de l'oeuvre"².

"Au fond" revient deux fois dans la fin du roman pour précipiter le mouvement final du récit tout en laissant le texte ouvert puisque l'acte évaluatif du je-narrant distingue les deux personnages, Bismillah et Brahim, selon une dichotomie manichéenne qui oppose le Bien au Mal. Cette évaluation remplit une fonction synecdochique puisqu'elle renvoie à tout le système axiologique du roman qui, comme nous l'avons indiqué dans la constitution de l'espace, est marqué dès son incipit par une isotopie négative. Ce système axiologique met en scène le Mal aussi bien individuel

constate le retour à la narration, la description, bref, la mise en texte d'un univers représenté et, par conséquent, le retour aux composantes définitionnelles du genre romanesque tel qu'il est codifié par la tradition littéraire occidentale. Ce retour conduit nécessairement à l'inscription de finalités diverses dans l'oeuvre, à commencer par son *telos* qui est difficilement inévitable dans un roman qui raconte une histoire. Car toute histoire narrée tend vers une fin, ne serait-ce que pour des contraintes compositionnelles.

1 *Op. cit.*, p. 271.

2 Philippe Hamon, "L'Epidictique : au carrefour de la textualité et de la socialité", in *Discours social/social discourse*, *op. cit.*, pp. 87-88.

qu'historique pour aussitôt le dénoncer. Les deux personnages cités plus haut renvoient donc synecdochiquement à la problématique du Mal face au Bien et constituent une condensation thématique de tout le roman. Or, au delà de l'histoire et du récit, cette évaluation reste ambiguë puisque modalisée ("je crois"). L'ambiguïté est augmentée par la ponctuation même :

*"Au fond, **je crois** que l'aveugle a été plus clairvoyant que moi et que si c'était à refaire... **je crois** que somme toute, ce n'était pas une solution"¹.*

Les points de suspension marquent ici et le silence final de l'oeuvre et son ouverture puisqu'ils constituent une sorte de manque (ou absence) à remplir. Dans ce cas, "le silence prend la valeur de l'*aposiopèse* qui marque la passation de la parole au lecteur supposé capable de compléter tout seul la phrase tronquée².

Cette même modalisation et ce même silence qui interpellent le lecteur afin de remplir le texte, donnant par là même au roman la valeur d'une oeuvre ouverte, se retrouvent dans *L'Honneur de la tribu* :

*"Ce récit a réveillé mes souvenirs de jeunesse... Il y alongtemps... Bien longtemps... **Je crois bien** que j'ai envie de mourir"³.*

Dans la clause de ce roman, le manque dû aux points de suspension et à la modalisation du discours "désémantise" la parole du je-narrateur qui n'arrive pas à organiser son discours ni à lui donner un sens précis. Les points de suspension marquent une fragmentation, voire une discontinuité sur l'axe syntagmatique de la clause et inscrivent par là même l'impossibilité du sujet d'énonciation à mener jusqu'au bout sa narration. Impossibilité ne veut

1 *Tombéza, op. cit.*, p. 271. C'est nous qui soulignons.

2 *Parole, mot, silence, op. cit.*, p. 73.

3 *Op. cit.*, p. 220. C'est nous qui soulignons.

pas dire ici incapacité car elle est liée, non pas aux limites performatives du sujet, mais plutôt à un effet de rupture calculé pour mettre fin à l'infini.

Ces éléments grammaticaux donnent à l'énoncé une forme hésitante. C'est cette hésitation même qui renforce l'ouverture du récit vers une polysémie constituant la note finale du texte. Cependant, soulignons que ce procédé d'hésitation n'est pas à confondre avec une quelconque incohérence compositionnelle. En effet, la clause garde une cohérence, aussi bien sémantique que structurelle, avec l'ensemble du récit et ce à travers les "recouvrements présuppositionnels" sous-jacents aux énoncés précités qui ne prennent leur sens qu'une fois intégrés dans le contexte global du roman. La mise en place de ces "recouvrements présuppositionnels" permet "d'assurer un suivi du texte"¹ tout en favorisant son ouverture sémantique grâce justement au système de modalisation incorporé dans la clause du roman.

Ce même inachèvement qui assure l'ouverture sémantique est mis en place dans la fin de *La Malédiction* à travers la rupture (fatale) entre Louisa et Kader. En effet, la clause de *La Malédiction* est focalisée sur Louisa, personnage qui a vécu une histoire d'amour avec Kader. C'est sur lui qu'elle s'appuyait pour se construire en tant que personnage sémantiquement marqué et intégré dans l'organisation du texte. La disparition de Kader (sa mort) entraîne l'insécurité de Louisa. Cette insécurité est problématisée dans la fin du récit par la mise en texte des marques interrogatives qui soulignent

1 Michel Charolles, "Grammaire de texte. Théorie du discours. Narrativité", in *Pratiques* n°11-12 novembre 1976, p. 143.

le manque de repères et le désarroi psychique de Louisa. Ces mêmes interrogations permettent une régression vers les moments décisifs du texte qui renvoient à la relation intime entre Kader et Louisa :

"Aurait-elle désormais le courage de recommencer à vivre comme autrefois? Serait-elle seulement capable d'accomplir les gestes quotidiens les plus banals, se laver, s'habiller, acheter du pain, faire la vaisselle?"¹.

L'adverbe temporel autrefois s'oppose au maintenant de la narration. "Autrefois" renvoie implicitement aux moments vécus par Louisa en compagnie de Kader qui, "en un rien de temps, avait réussi à emplir son univers et à gommer son passé" (p.286). Louisa perd ainsi l'acteur par rapport auquel elle se définit et prend sens. La perte (la mort) de Kader implique l'émiettement du faisceau sémantique qui organise le rapport entre ces deux personnages et, par conséquent, entraîne l'arrêt du récit. Kader n'est, en effet, pas seulement un personnage remplissant un rôle thématique, mais aussi une fonction narrative qui donne à Louisa sa raison d'être dans l'univers diégétique. Les mouvements de Louisa sont programmés en fonction de Kader. La mort de celui-ci provoque une rupture dans le fonctionnement narratif de Louisa -en tant qu'acteur intégré dans le parcours narratif- et partant, l'arrêt problématique du récit. Cet arrêt est problématique dans la mesure où il se manifeste comme une rupture brusque de l'univers fictionnel comme en témoigne cet énoncé interrogatif : "Aurait-elle la force de survivre?" (p.286). Cette interrogation et celles citées plus haut mettent en place la coupure du texte et non sa conclusion. Elles sont liées à une "visée cataphorique"² qui anticipe sur la probabilité des réponses présumées par ces formes interrogatives. Cependant, comment la clause

1 *La Malédiction, op. cit.*, p. 286.

2 Jean Michel Adam, "La mise en relief dans le discours narratif" in *Le Français moderne* n° 4, 1976, p. 314.

peut-elle anticiper la chaîne énonciative alors qu'elle se définit comme espace final du texte?

L'anticipation engendrée par la clausule est liée aux pensées de Louisa qui constituent la matière narrative et thématique de la fin du texte. Le narrateur semble se substituer au personnage en médiatisant sa parole. En tant que narrateur extradiégétique, il permet de poser des questions qui sont adressées au lecteur. La distance qui le sépare de l'histoire narrée lui permet de fonctionner comme un relais du lecteur qui partage avec lui cette même distance. Ainsi les questions qui émanent en fait de la pensée de Louisa impliquent l'ouverture du texte vers d'autres possibles fictifs et signent par là même son inachèvement ; cet inachèvement étant à entendre comme ouverture sémantique. Il s'agit d'une interruption narrative qui laisse ouvertes les possibilités d'une suite fictive que le lecteur va construire après la fin de sa lecture. Le texte se refuse donc à toute saturation susceptible de compromettre la diversité des significations convoquées par ces interrogations qui poussent le lecteur à imaginer des suites possibles à l'histoire narrée ; d'où le caractère anticipatif de ces questions finales.

Cette anticipation se fait au delà de l'espace diégétique textualisé. Elle déborde le texte pour signer son ouverture. Au risque d'utiliser un oxymore, nous l'appellerons, à la suite de Philippe Hamon, "clausule ouvrante" qui déclenche "une activité prospective d'*attente* chez le lecteur"¹. La voix narrative se refuse à un arrêt définitif. Elle dissimule le désir d'infinitude textuelle et fictionnelle derrière les questions qui disent l'impossibilité de mettre fin au dire romanesque. Ainsi le texte inscrit dans sa clausule l'élaboration d'un projet d'échange avec son destinataire extradiégétique et,

1 "Clausules", *op. cit.*, p. 509.

par conséquent, s'intègre dans un circuit de communication ouverte. Cette ouverture est soulignée par les interrogations finales avec lesquelles le lecteur est censé entrer en dialogue, et renforcée par l'emploi du conditionnel et du futur qui permettent d'entrevoir des suites à venir¹.

Nous relevons ce type d'ouverture sémantique à travers la mise en texte d'un procédé interrogatif dans la clause du *Chercheur d'Or*. Dans le chapitre concernant l'articulation incipit/clause, nous avons souligné les transformations subies par le narrateur-personnage de ce roman au cours de son parcours narratif. Ces transformations ont permis sa conjonction avec son véritable objet de quête qui est la liberté et le bonheur. Or cette quête ne s'arrête pas. Elle est stimulée même dans la clause du texte où elle prend la forme d'une interrogation autour d'un départ vers l'inconnu :

"(...) Ouma est avec moi de nouveau, je sens la chaleur de son corps, son souffle, j'entends battre son coeur. Jusqu'où irons nous? Agalega, Aldabra, Juan de Nova? Les îles sont innombrables. Peut-être que nous braverons l'interdit, et nous irons jusqu'à Saint Brandon, là où le capitaine Bradmer et son timonier ont trouvé leur refuge?"².

Les interrogations favorisent des possibilités de développement pour la fiction. Elles éludent ainsi l'arrêt définitif et arbitraire du récit. Soulignons cependant que ce n'est pas la clôture compositionnelle qui est mise en cause, puisque le récit garde la cohérence de son épaisseur narrative, mais plutôt la clôture du sens : il n'y a pas de quête définitive et donc pas de sens final. Le sens reste suspendu même au bout du programme narratif.

1 C'est à ce type d'ouverture finale qu' Armine Kotin-Mortimer donne le nom de "fin-commencement" dans son ouvrage *La clôture narrative, op. cit.*, p.23.

2 *Le Chercheur d'or, op. cit.*, p. 233.

Ces interrogations terminales sont une forme de résistance à l'achèvement de l'histoire narrée. Elles portent en elles-mêmes des ouvertures sémantiques variées puisque le narrateur propose des îles de destination sans en choisir une (Agalega, Aldabra, Juan de nova?). Ces ouvertures sont, d'une part des orientations de lectures par rapport à ce qui a été narré à propos de la quête du bonheur dans l'île originaire d'Alexis, et d'autre part des amorces d'autres histoires qui seront la continuité non-écrite dans *Le Chercheur d'Or* mais publiées l'année suivante dans *Voyage à Rodrigues*¹ qui porte l'indication générique "journal".

Les phrases interrogatives mises en texte dans la clausule du roman sont doublement fonctionnelles. D'un côté, elles signalent le renoncement du narrateur à sa fonction narrative puisqu'il n'arrive plus à faire un choix parmi les possibles narratifs qui s'offrent à lui ; d'où l'épuisement de ses stratégies discursives d'engendrement. De l'autre, elles promettent implicitement la réouverture ultérieure du texte puisque *Voyage à Rodrigues* est, comme son titre l'indique, le récit d'un voyage fait par le je-narrant à l'île Rodrigues. Cependant, la généricité du texte accorde à ce *je* une valeur réelle puisqu'il s'agit d'un journal et partant, d'un texte qui se lit par rapport à une référence extra-textuelle. Ce voyage est donc relaté par Le Clézio et non plus par le personnage fictif Alexis. Ainsi, nous passons du *je* fictif du *Chercheur d'Or* au *je* réel de *Voyage à Rodrigues*. Il s'agit d'un voyage partagé entre deux codes génériques différents : l'un fictionnel, l'autre réel. L'interrogation suggestive inscrite dans la clausule du *Chercheur d'Or* trouve sa réponse dans *Voyage à Rodrigues*. Le titre même de ce journal s'inscrit dans un chronotope de la route puisqu'il s'agit d'un voyage qui se

1 JMG Le Clézio, Paris, Gallimard, 1986.

développe dans un itinéraire précis. Ce chronotope se manifeste déjà de manière implicite dans la phrase interrogative "jusqu'où irons-nous ensemble" citée dans l'extrait ci-dessus. L'adverbe de lieu "où" et le verbe "aller" sont marqués par le sème /localité/. De plus, la valeur aspectuelle du futur auquel le verbe aller est conjugué exprime l'idée d'un déplacement dans un temps ultérieur et certain. Or, ce déplacement ne peut se concrétiser que dans un itinéraire ; d'où l'inscription implicite du chronotope de la route dans la fin du *Chercheur d'Or* qui lance un pont vers *Voyage à Rodrigues*.

Les interrogations citées plus haut permettent la continuité de l'histoire au-delà des limites internes à la diégèse, mais elles n'ont pas une fonction de production textuelle puisque la voix narrative laisse la fin du roman planer dans le suspense. Ce refus d'achèvement diégétique laisse le champ ouvert au narrateur et au lecteur qui "peuvent continuer d'inventer des suites imaginaires aux histoires qu'ils n'ont fait que regarder s'écrire"¹. Le journal de Le Clézio est une réouverture du *Chercheur d'Or* dans la mesure où il en prolonge l'univers diégétique, mais selon des codes génériques différents : le journal est inscrit dans une réalité extra-textuelle vérifiable alors que le roman obéit à l'autorité fictionnelle non vérifiable.

Dans *Le Fleuve détourné*, le système interrogatif fonctionne également comme un prolongement de la fiction au-delà du récit, mais il ne permet pas la réouverture du texte puisqu'il n'a pas de suites concrètes. Les interrogations inscrites dans la clause de ce roman accélèrent le rythme du récit pour y donner fin de manière arbitraire puisque la quête identitaire du je-narrateur reste sans solution. En effet, les questions interrompent la narration pour se poser en successions phrastiques fonctionnant comme

1 *La Réouverture du texte, op. cit.*, p. 87.

autant d'embrayeurs susceptibles d'engendrer d'autres univers fictionnels. Elles suscitent des réflexions qui renvoient à la texture discursive comme en témoigne, par exemple, cette interrogation inscrite dans la clause du *Fleuve Détourné* : "Veut-on encore nous leurrer?" (p.218). Cet énoncé interrogatif condense la problématique des personnages submergés dans le "leurre" tout au long du récit. L'adverbe de répétition "encore" renvoie à un déjà-dit textuel pour rappeler, une dernière fois, que l'histoire racontée est un "leurre" auquel les acteurs narratifs et les lecteurs potentiels sont assujettis. Il s'agit donc d'une phrase métadiscursive dont la fonction est de dévoiler implicitement le jeu fictionnel.

La voix narrative se trouve inachevée car le savoir du narrateur, même au bout de son parcours narratif, reste limité. Le narrateur jouit d'une autonomie qui lui permet d'organiser cette fin selon les limites de son savoir et les potentialités de son vouloir-dire. La clause se construit comme négation de ce vouloir-dire puisqu'il n'y a pas de réponses aux questions posées. Elle se refuse de donner le dernier mot et laisse le dialogue ouvert. Le texte est certes fini structurellement, car il répond aux exigences compositionnelles du récit, mais il est inachevé sémantiquement car il laisse prévoir son expansion virtuelle à partir de ses interrogations finales.

Le narrateur, pour garantir l'ouverture sémantique de son récit, s'accorde la compétence linguistique d'effectuer des actes d'interrogation. Cette ouverture est inscrite dans la clause du *Fleuve détourné* pour signaler l'impossibilité du récit à se donner comme complétude sémantique. Le narrateur perd ainsi le contrôle de l'univers diégétique et présente l'*illusion* d'une fin, d'un achèvement. Les phrases interrogatives finales

permettent justement d'oblitérer la transparence sémantique du texte au profit d'une polysémie inhérente aux incertitudes qu'elles produisent.

Ainsi la clause du roman se veut comme production textuelle résistant à toute finitude/finition sémantique. Elle ouvre sur un non-texte où se concrétise la valeur signifiante du texte du roman. La fonctionnalité de ces interrogations prend sens par rapport à la globalité du récit qui se refuse à préciser l'identité du je-narrateur. Ces questions finales sont la forme ultime d'une redondance qui réitère la structure sémantique de l'ambiguïté sur laquelle repose tout le roman. La problématique identitaire du je-narrateur se réorganise dans la fin du roman sous forme de questionnements que le texte pose et laisse ouverts. Le texte refuse de transmettre un message FINI et DEFINITIF. La clause se révèle par conséquent comme un lieu générateur d'un mécanisme d'engendrement infini.

En refusant sa propre saturation, même dans sa clause, le roman dépasse les limites instaurées par son point final pour laisser au lecteur la liberté d'une "coopération interprétative" qui s'opposerait au totalitarisme monosémique dont se réclame toute société fondée sur l'Un. La dénonciation du discours monolithique fait résonance avec la dénonciation du système bureaucratique basé sur un discours univoque et vide de sens. Ne pas finir, c'est donc, pour le texte, célébrer la diversité et déstabiliser toute forme de parole à sens unique. L'inachèvement du texte fonctionne ainsi comme une dénégation du pouvoir administratif dont l'hégémonie est tournée en dérision à travers tout le roman. De ce point de vue *La Malédiction* rejoint *Le Fleuve détourné*. En effet, l'ouverture sémantique inscrite dans la clause de *La Malédiction* est inséparable de l'univers diégétique par rapport auquel elle prend sens. Elle s'oppose à la monosémie et à la vision unilatérale

véhiculées par les intégristes qui représentent l'antihéros collectif du roman. Le refus de toute clôture sémantique prend le sens d'une mise à mort symbolique des discours doxologiques qui se réclament de l'univocité.

Voyages de l'autre côté illustre parfaitement le phénomène de l'inachèvement qui tend vers un engendrement infini puisque la clause se constitue comme un lieu d'entrée. Le topos du commencement est ainsi inversé et le protocole de sortie se trouve modifié par un énoncé métalinguistique qui désigne le lieu final comme espace d'entrée pour mettre en scène l'impossibilité de clore le récit. Cette impossibilité conduit vers une fausse fin dont le but est de dévoiler, comme c'est le cas dans *Le Fleuve détourné*, le "leurre" ou l'illusion de l'achèvement que toute fin romanesque tente de produire. L'idée de cette fin comme fausse bordure textuelle rejoint l'heureuse expression de Mallarmé selon qui "un livre ne commence ni ne finit : tout au plus fait-il semblant".

Cette fausse fin donne à l'énoncé clausulaire de *Voyages de l'autre côté* une double ouverture. D'abord par son caractère interrogatif et ensuite par sa mise en place comme lieu d'entrée et non pas comme espace où le sens serait clos. Ainsi peut-on lire :

"Entendez-vous le murmure du torrent dans la montagne? Là est l'entrée"¹.

Ces deux phrases sont isolées dans la dernière page du livre tel un vers extrait d'un recueil poétique². Elles sont typographiquement apparentes et leur formulation même invite à une ouverture polysémique.

1 *Op. cit.*, p. 309.

2 Soulignons au passage que toute l'écriture leclézienne peut être considérée comme un grand poème. La narration, la description bref, toutes les catégories du récit comprennent une part de lyrisme et de musicalité qui rejoint l'écriture poétique. Le Clézio lui-même a déclaré, dans

La phrase interrogative de cette clause et celles évoquées plus haut à propos des autres romans, décomposent l'univers fictionnel accumulé dans la fin du texte et le réduisent à un ensemble de suppositions et d'incertitudes qui seront recomposées par le lecteur lors de son processus de réception. Elles permettent l'ouverture et la continuité de la fiction en l'absence du récit pris en charge par le narrateur. La fiction peut se poursuivre ainsi au-delà du parcours narratif inscrit dans le récit. Par ces interrogations qui restent sans réponses, la clause inscrit un manque que le lecteur est appelé à remplir car "installer l'inachèvement au centre de l'oeuvre, construire les zones lacunaires qui permettront d'élaborer le non-conclusif, consiste bien à travailler en vue du manque"¹ qui garantit la pluralité herméneutique du roman. Le texte laisse ainsi la conclusion au gré du lecteur qui partira de ces blancs textuels pour fonder ses propres hypothèses de lecture.

Le Livre des Fuites proclame de manière explicite son *non-finito* en promettant un récit à venir. En effet cette promesse est soulignée par l'usage de l'expression "à suivre" qu'on trouve dans les romans-feuilletons et les feuilletons télévisés. Cependant, au-delà de cette promesse, il n'y a que le mutisme de la page blanche. Le thème même du roman se trouve illustré de manière efficace par l'expression indiquée ci-dessus puisque l'aventure (thème du roman) n'a pas de fin, elle se veut départ vers l'inconnu. Le roman brise par là même le cadre qui lui impose certaines nécessités compositionnelles. Il se trouve inachevé car il "prend congé du lecteur de

un entretien qu'il a accordé à France Culture le 08 Mai 1997 à propos de son livre *Poisson d'or*, que son écriture est très proche de la musique ; d'où la permanence du rythme et de la musicalité (qui constituent des éléments essentiels dans toute écriture poétique) dans les textes de Le Clézio.

façon fort abrupte, le laissant dans l'attente d'un récit qui ne viendra pas"². Cependant, la continuité promise ne concerne pas la suite de l'histoire racontée dans *Le Livre des fuites*, mais la continuité dans la création d'autres livres que l'auteur publiera par la suite. Ces livres constituent un prolongement et non une rupture par rapport aux préoccupations et aux aventures scripturales de l'auteur. Ces aventures étant l'exploration du langage et des possibilités qu'il a à mêler le dire au vivre (Meschonnic). Il s'agit donc d'une promesse de suite liée à l'activité de la création littéraire conçue comme un processus d'écriture qui s'enchaîne d'un livre à l'autre. La création artistique de l'auteur s'appréhende ainsi comme l'écriture d'une seule oeuvre à travers laquelle persiste le même souffle qui parcourt des textes autonomes d'un point de vue éditorial. Cependant, ce souffle qui s'inscrit dans différents textes du même auteur ne doit pas être entendu dans le sens d'une répétition, mais d'une réécriture du même Livre : cette réécriture s'effectue par un travail de transformation qui dépoussière les textes d'un sentiment du déjà-lu et leur donne leur charme. Selon l'expression même de Le Clézio, c'est le charme qui importe dans l'écriture plus que l'originalité¹.

Le système de modalisation et celui d'interrogation mettent en place une tension entre la nécessité de finir structurellement et l'impossibilité d'achever l'histoire narrée. Le roman se présente comme un texte ouvert où s'inscrit l'incertitude clausulaire du récit. La clause instaure une fausse fin, ou si l'on veut, une fin déguisée en commencement. Elle signe la réouverture du texte par les possibilités d'engendrement que suscitent les interrogations

1 Pierre-Marc De Biasi, "Flaubert et la poétique du non-finito", in *Le Manuscrit inachevé. Écriture, création, communication* (textes réunis et publiés par Louis Hay), Paris, Ed. CNRS, 1986, p. 50.

2 François Lecercle, "Le récit inachevé", in *La Nouvelle : stratégie de la fin*, Paris, SEDES, 1996, p. 17.

et la modalisation finales. L'univers diégétique se révèle sans issue puisque le narrateur ne cesse de l'ouvrir vers d'autres fictions virtuelles. Le programme énonciatif attribué au narrateur se trouve inachevé car les possibles discursifs du roman sont épuisés. Cet épuisement trouve sa justification dans les accidents volontaires de la parole qui brisent la logique grammaticale et, par conséquent, exhibent les brisures de la voix narrative.

Les textes caractérisés par l'inachèvement semblent vouloir déjouer l'aspect modélisant de toute écriture qui, pour des raisons compositionnelles, se veut nécessairement modèle fini d'un univers virtuellement infini. En refusant son achèvement, le texte devient le lieu d'investissement d'une esthétique de l'inchoatif et de l'inachevé. C'est cet inachèvement qui donne au lecteur une importance dans la construction de ce que le texte suppose sans exposer. La clause du roman, par les incertitudes qu'elle met en place, se donne comme l'ébauche d'un autre récit qui serait engendré à partir des manques clausulaires du texte. Ces manques favorisent un continuum de l'univers fictionnel à partir du déjà-dit textuel. Ils permettent également au récit de s'ouvrir sur d'autres possibilités trans-diégétiques qui dépassent les limites narratives du texte. Les romans de Mimouni et Le Clézio restent ainsi ouverts à un recommencement et une réénonciation inachevés étant donné que "la clôture du texte n'est plus envisageable car c'est l'impossibilité même de clore le texte qui en permet l'émergence : s'il y avait clôture, il n'y aurait plus texte"¹.

L'inachèvement des textes fait de la fin un lieu lacunaire qui donne à la lecture un aspect dynamique puisque le destinataire est invité à construire

1 Bertrand de Saint Vincent, "Le Clézio? Un navigateur solitaire", in *Le Figaro* n° 16390, 26 Avril 1997, p. 48.

l'après-fiction. Le lecteur se trouve saisi par ce *non-finito* de la fiction par rapport auquel il est contraint de réagir. Sa réaction est poussée à son apogée par des mécanismes de surdétermination inscrits dans la clause du texte. Lieu surdéterminé, cette clause est marquée par des caractérisèmes² qui permettent au texte de garder sa cohérence sémantique à travers l'écho qu'entretient la fin avec l'ensemble du roman.

3 - LA CLAUSULE SURDETERMINEE

La clause de *Tombéza* concentre un ensemble de procédés stylistiques qui la surdéterminent. En effet, la fin de ce roman intègre ce que Riffaterre appelle le "calque" qui "porte sur les clichés" dont la citation fait partie en tant qu'énoncé signé³ :

*"Que Bismillah retrouve la lumière, les fleuves de miel
et les houris"*⁴

Cet énoncé est doublement surcodé puisqu'il emprunte deux citations au discours coranique, devenu partie intégrante du discours social. Nous avons en effet le nom Bismillah qui renvoie à la formule inaugurale qu'on prononce au début de chaque *sourate* (chapitre du Coran) et qui est essentiellement une formule permettant d'exorciser le Mal. Elle signifie en arabe "Au nom de Dieu". Devenue code onomastique, cette expression fonctionne comme l'antithèse des personnages Tombéza et Brahim qui incarnent le Mal. L'anthropomorphisation du Bien implicite à la structure onomastique

1 *La Réouverture du texte, op. cit.*, p. 14.

2 Jean Mazaleyrat et Georges Molinié définissent le caractérisème comme étant un "mot formé pour désigner une détermination langagière de forme quelconque (lexie, figure, système d'actualisation, rapport syntaxique...) dont la fonction est uniquement de caractériser un autre élément du discours", *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989, p. 57.

3 *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, pp. 46-48.

4 *Op. cit.*, p. 271.

Bismillah est une condensation thématique qui permet le stockage de l'axiologie romanesque au bout du parcours narratif. La mise en relief du système de valeur dans la clausule du roman est une redistribution finale des valeurs véhiculées par l'univers diégétique après les transformations sémantiques opérées dans le parcours narratif.

En effet, Tombéza a été confronté à un ensemble de situations qui lui ont permis d'évoluer (axiologiquement) pour pouvoir, à la fin du récit, synthétiser son parcours sous forme d'opposition entre le Bien et le Mal. Opposition qui reste suspendue puisque, comme nous l'avons souligné dans l'analyse concernant l'inachèvement, modalisée par le discours du je-narrateur. Bismillah devient ainsi, au delà de son caractère onomastique, un lieu modal surcodé par le rapport qu'il entretient avec le discours social et religieux. Cette surcharge sémantique rejoint un autre "cliché signé" qui participe à la surdétermination clausulaire. Ce cliché est explicitement énoncé puisqu'il s'agit d'une traduction littérale de la parole coranique : "Les fleuves de miel et les houris"¹ qui sont promis aux gens du Bien. Cette "surdétermination intertextuelle" (Riffaterre) met en texte le discours religieux, donc social, pour résoudre le problème axiologique qui traverse le roman du début à la fin. La clausule du texte convoque un fonds social pour désigner le lieu de son dire. Lieu qui se situe dans une sphère discursive autonome par rapport à l'Autre. Cependant subsiste la problématique linguistique de ce dire qui implique, cette fois-ci, une hétéronomie et non plus une autonomie. En effet, comment proclamer l'autonomie de son dire tout en l'énonçant dans la langue et les formes génériques historiquement

1 On peut lire dans la sourate LVI : versets 22-24 du Coran : "Il y aura là des Houris aux grands yeux, semblables à la perle cachée, en récompense de leurs oeuvres". Cette sourate est intitulée "Celle qui est inéluctable" (*Al-Waqia*) selon la traduction de Denise Masson.

ancrées dans l'espace de cet Autre? Le texte semble trouver la solution à cette problématique dans la mise à mort clausulaire de Bismillah

"qui a trébuché dans le précipice que ses yeux morts ne pouvaient déceler, qui a peut-être délibérément fait ce pas dont on le menaçait, qui a peut-être été bousculé, mais qui est parti avec la certitude que ce n'était qu'un court et mauvais moment à passer, un peu comme la rougeole ou la circoncision"¹.

La mort de Bismillah, en tant que nom calqué sur la langue du Coran, revendique l'altérité du texte. Altérité fondée sur l'ambiguïté même de ce texte. Le roman ne veut pas s'inscrire exclusivement dans le discours du Même. Il cherche à faire de sa duplicité une identité qui se vit dans la différence. Il est même condamné à solliciter l'Autre car c'est par lui que passe sa consécration. Une analyse institutionnelle, déjà esquissée par Charles Bonn, serait intéressante pour démontrer le rôle de la Métropole, en l'occurrence Paris avec tous ses moyens médiatiques, dans la reconnaissance de la littérature maghrébine de langue française. Rappelons que Mimouni n'a été reconnu comme écrivain (prometteur) qu'après avoir été institué par le discours éditorial parisien. *Le Printemps n'en sera que plus beau* et *Une Paix à vivre* n'ont pu être réédités aux éditions Stock, à Paris, qu'après la reconnaissance institutionnelle de l'auteur. Cette reconnaissance pose des problèmes concernant les critères de littérarité des textes maghrébins de langue française en général. Ces critères ne sont pas seulement d'ordre esthétique. Ils sont aussi, et peut-être surtout, d'ordre institutionnel : pourquoi, en effet, s'aventurer à rééditer un texte comme *Le Printemps n'en*

¹ Tombéza, *op. cit.*, p. 271.

sera que plus beau alors qu'il est d'une composition fragile?¹. N'est-ce pas la consécration de l'auteur qui a permis le passage à cet acte de réédition?

Pour pouvoir donner une réponse un tant soit peu exhaustive, l'analyse de ce phénomène devrait relever d'une étude à part. Mais, pour revenir à la mort de Bismillah (mort de la langue du Coran), soulignons qu'elle est en même temps sollicitation de l'Autre par qui passe la consécration du texte. La mort de Bismillah est en même temps mort du Père castrateur². Le Père est ici synonyme de Pouvoir qui prend une valeur polysémique. Dans la clausule de *Tombéza*, il y a mise en texte de la destruction de la langue "sacrée". Bismillah "trébuche dans le précipice" sans qu'on sache s'il l'a fait "délibérément" ou bien s'il a été "bousculé". Qu'importe le mode de destruction. C'est la mise à mort symbolique de cette langue du Coran qui importe ici. Symbolique car elle passe à travers la destruction textuelle du signe onomastique dont le signifié est surcodé par le substrat sémantique (de source coranique) qui le sous-tend. Cette mort de la langue coranique est une stratégie de séduction qui vise la *captatio benevolentiae* du lecteur. La clausule est ainsi incorporée de mécanismes permettant de solliciter la bienveillance du destinataire et de légitimer le dire romanesque énoncé dans la langue de l'Autre.

La surdétermination de la clausule s'opère ainsi par la surimposition d'énoncés extratextuels aux énoncés textuels. Surimposition qui fonctionne

1 Ce texte n'a pas réussi à absorber l'écriture de *Nedjma* de Kateb Yacine. Le projet du texte est trahi notamment par ce que Renée Balibar appelle "les scolarismes" qui évoquent des locutions et un style scolaire mal intégrés dans le texte de Mimouni. Pour la notion de scolarisme, voir Renée Balibar, *Les Français fictifs*, op. cit.; (notamment pp.210-215).

2 Nous renversons ici le raisonnement de Charles Bonn qui, dans *Le Roman algérien de langue française*, interprète la mort du Père comme élément impliquant la mort de la langue du Père, c'est à dire la langue du Coran. Or, dans *Tombéza* c'est la mort de Bismillah, en tant

comme un métadiscours implicite s'évertuant à légitimer le signifiant du texte par la mise à mort de la langue du Père polymorphe (donc du Pouvoir) qui n'admet pas de concurrence sur le marché des biens symboliques. Il s'agit donc d'une mise à mort métaphorique du discours doxologique qui se veut monolithique dans tous ses choix et essentiellement celui de la langue. Car toute langue entrant en concurrence avec la langue officielle risque de déplacer, voire ébranler, la représentation que la doxa se fait de la Nation comme unité linguistique, géographique et ethnique.

Cette surdétermination trouve une autre configuration dans *Le Fleuve détourné*. Au bout du programme narratif se met en place toute l'idéologie qui a traversé ce roman pour surdéterminer sa clausule. Celle-ci se veut comme promesse d'un avenir radieux opposé au "cauchemar" vécu par les personnages dans un univers diégétique bâti sur un fonds historique :

*"Aux premières lueurs du jour, un homme aux allures furtives est venu nous annoncer la mort de **Staline**, la fin du cauchemar et l'aube d'une ère nouvelle"*¹.

Cette promesse vient contrebalancer la crise qui a traversé le récit dès son incipit. Le *je*, qui est posé dès le début du roman comme instance discursive dépourvue de références identitaires, se trouve à la fin du texte devant l'espoir d'une délivrance du joug historique.

Le sens est distribué dans la clausule de ce roman selon une surcaractérisation qui donne à l'intertexte historique une grande part d'investissement sémantique. La mort de Staline connote, en effet, la fin d'une dictature que le roman ne cesse de dénoncer dès son incipit par un

que code onomastique calqué sur un substrat coranique, qui entraîne implicitement la destruction de la langue du Coran en tant que langue du Père.

1 *Le Fleuve détourné*, op. cit., p. 217. C'est nous qui soulignons.

ensemble de procédés dont l'ironie occupe une place de prédilection. Le recours au nom de Staline surdétermine la clause en renvoyant son sens à une extériorité dont le décodage est tributaire de l'Histoire. Le nom de Staline est institué par un horizon historique fortement connoté. C'est un personnage-référentiel qui renvoie "à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture" historiquement déterminée et sa "lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture"¹. Il constitue, par son ancrage dans l'Histoire, un code second surimposé au code fictionnel de l'univers romanesque. Il porte en creux, dans son arrière-plan historique, un sens allusif qui ne peut être possible que par la référence à un hors-texte partagé entre narrateur et lecteur.

Cette fin prend son sens par rapport à ce code historique intégré dans le discours clausulaire du texte. L'inscription de l'Histoire dans l'histoire narrée atteint donc son acmé dans la clause où elle est condensée à travers le nom de Staline. Ce code onomastique est surcaractérisé par le substrat sémantique qui lui est sous-jacent. Cette condensation, tout en participant à l'économie narrative de la clause, ménage la linéarité thématique du récit et préserve la portion finale du texte de toute décontextualisation susceptible de la rendre ambiguë. En outre, la dimension informative de cette condensation provoque une superposition des codes narratif et historique. Les implications historiques contenues dans ce patronyme produisent une tension sémantique résultant de la représentation idéologique qui l'entoure. La mort de Staline confirme la contestation généralisée des valeurs bureaucratiques et institutionnelles qui se situent aux antipodes du système axiologique du récit.

1 "Pour un statut sémiologique du personnage" in *Poétique du récit*, op. cit., p. 122.

Si la clause du *Fleuve détourné* est surdéterminée par l'inscription de l'Histoire dans le texte, celle de *Désert* trouve sa surdétermination dans la remise en question de la stéréotypie. En effet, "les derniers hommes bleus", en tant que qualification des nomades, est un énoncé qui découle de l'intersection entre le dire romanesque et le vivre social. Derrière cet énoncé se cache une sorte de fonds sonore qui évoque la voix sociale et inscrit dans la fin du texte un savoir ritualisé, stéréotypé. Les personnages sont marqués à la fin du texte par l'adjectif "bleus" qui leur faisait défaut dans l'incipit. Ce marquage permet à la clause de mettre en scène l'engendrement d'un sens ultime basé sur les implicites stéréotypés. Il reconstruit par là même un dire social conçu comme hors texte. L'inscription du hors texte dans la clause se fait à travers la représentation des hommes bleus par un langage qui dépasse le romanesque pour se tisser dans une parole collective relevant du fonctionnement imaginaire sur les hommes du désert.

A cette inscription de l'imaginaire dans le texte, s'ajoute l'emprunt au discours socio-culturel arabo-musulman. Cet emprunt met en texte le stéréotype du *soufi* habillé en laine. En effet, le discours clausulaire se construit sur la base d'un autre discours (celui du soufisme) et d'une autre langue (Nour qui signifie lumière). Ces emprunts sont en latence dans le texte. Ainsi peut-on lire :

"Nour marchait avec eux, pieds nus, sans rien d'autre que son manteau de laine, et un peu de pain serré dans un linge humide"¹.

Nous avons ici les implicites qui surdéterminent la clause sémantiquement: il s'agit du soufisme et du substrat linguistique qui dérive de Nour. Le soufisme dérive, entre autre, du mot *al-souf* qui veut dire "laine". Les soufis

¹ *Désert, op. cit.*, p. 410.

s'habillaient à l'origine en vêtements de laine qui étaient utilisés dans les milieux pauvres et se nourrissaient de peu de choses pour apprendre la maîtrise de soi. Plus ils ont faim, plus leur esprit reste vivant. Il s'agit d'une question de pesanteur puisque leur but est l'élévation vers Dieu. Une autre dérivation pertinente dans notre analyse concerne le mot *safa'* qui veut dire "pureté", "transparence". Dérivation pertinente car elle renvoie au prénom Nour qui veut dire en arabe "lumière" et contient donc le sème /transparence/.

La clause est ainsi surdéterminée dans la mesure où les personnages mis en texte sont surdéterminés par leur rapport avec le hors texte considéré comme discours ritualisé qui les détermine au-delà des limites tracées par le signifié diégétique. La clause romanesque est soumise à un surcodage qui met en relief le dépouillement des personnages dont l'histoire a été mise en scène dès le début du roman. "Les hommes bleus", "Nour" et "le manteau en laine" appellent à un déchiffrement connotatif. Leur sens est engendré par un code sémantique en latence dans le texte. Il ne peut être manifeste que par le recours à un hors texte qui donne à la clause son sens. La signifiante de cette clause émane du dédoublement sémantique que laissent entendre les signes textuels précités. Ces signes ont une fonction esthétique dans la syntagmatique du texte et font partie du territoire imaginaire du roman. Ils sont soumis aux mécanismes de l'univers fictif et renvoient à la vie simple des personnages mis en scène dans le récit.

Cependant, l'expression "hommes bleus" a un arrière fond sémantique motivé par le discours social qui qualifie les nomades d'hommes bleus parce qu'ils mettent des turbans en indigo et des habits bleus pour se protéger de l'excès de soleil. Cette qualification renvoie donc à un modèle sémantique

intégré dans la stéréotypie du désert et ses constitutives. Il en va de même pour l'opération sémantique sous-jacente à l'expression "manteau de laine" qui permet la mise en équivalence entre le dépouillement des personnages et celui des soufis. Ce n'est donc pas un hasard si ces hommes bleus ont, dans le récit, un guide spirituel (Ma el Aïnine). Ce sont des soufis (mystiques) du désert. Leur maître lui-même vit cet état de dépouillement sur lequel insiste tant le texte. Ainsi Ma el Aïnine est-il décrit comme un "homme âgé, vêtu d'un simple manteau de laine blanche".

La clause de *Désert* est donc marquée par une surcaractérisation qui donne aux hommes du désert une signification dépassant le signifié pour atteindre la mémoire culturelle. Cette mémoire devient le moyen par lequel la signifiance est produite à la marge du sens lexicographique : la langue disparaît derrière le langage.

La clause d'*Une Paix à vivre* est aussi surdéterminée par le discours social qui produit un sens transcendant le signifié linguistique. En effet, dans la fin de ce roman, le narrateur met en scène le personnage en train d'imaginer sa propre mort. Cette mise en texte de la mort engendre deux visions du monde opposées : l'une (celle de Fadila) est fataliste, l'autre (celle de Djabri) est déterminée par les lois de la nature :

"Mais là où son amie [Fadila] identifiait le destin, il [Djabri] ne distinguait que la souveraine fatalité de la nature ; rien ni personne ne peut se soustraire à ses lois inexorables"¹.

L'interaction entre ces deux personnages permet d'interroger des questions d'ordre socio-culturelles qui font partie de l'univers mental maghrébin, à

¹ *Op. cit.*, p. 178.

savoir la part du Destin dans la vision du monde. Le dire social est utilisé ici comme "toile de fond" pour attirer l'attention du lecteur sur le problème de la résistance à la modernité. Résistance qui s'appuie sur la persistance à vouloir réduire le monde à la volonté du Destin.

Cette vision du monde, basée sur le Destin, est un idéologème¹ conçu comme lieu commun historisé qui circule dans la société maghrébine et marque fortement sa culture. Le discours sur la mort de Djabri se trouve ainsi doublé d'un discours sur l'imaginaire social. La façon dont le texte parle le social est ici implicite puisque le rapport entre le textuel et le social n'est pas immédiat. Il est, au contraire, médiatisé dans la mesure où la clause parle, dans son organisation interne, du social. C'est un discours au second degré sur la société car le texte (tout texte littéraire) est un après-coup, un supplément qui vient après les discours circulant dans la société, non pas pour les restituer tels quels, mais pour travailler, à sa manière, ce que Marc Angenot appelle "le dicible" (c'est à dire tout ce qu'on peut dire dans une société donnée).

Ce discours social est pris en charge par le narrateur qui met en texte deux valeurs concurrentes tout en utilisant deux personnages pour les opposer. Cette utilisation des personnages est doublement fonctionnelle. D'une part, elle garantit la neutralité du narrateur ; d'autre part, elle permet d'accorder la primauté à la vision de Djabri puisque celui-ci est (en tant que personnage principal dont le parcours est calculé selon une rentabilité fondée sur un effet de sympathie visant la connivence du lecteur)

1 Les "idéologèmes fonctionnent, à l'instar des lieux (topoi) aristotéliens, comme des principes régulateurs sous-jacents aux discours sociaux auxquels ils confèrent autorité et cohérence". Cette définition est de Marc Angenot, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Québec, Ed. Hurtubise HMH, 1979, p. 100.

hiérarchiquement au-dessus de Fadila (personnage épisodique). De plus, Djabri énonce son discours sous une forme assertive qui informe le destinataire sur sa vision naturaliste ("la souveraine fatalité de la nature"). Ainsi la fin du texte est un lieu surdéterminé où s'intensifie "l'activité sociogrammatique" pour permettre une redistribution, voire une affirmation des valeurs véhiculées par l'univers de la fiction¹.

Cette surdétermination n'est pas seulement due aux liens tissés entre le social et le textuel, mais aussi au contraste qui surcaractérise la structure même de la clause. En effet, celle-ci, en tant que lieu stratégique autonome structurellement, est marquée par un contraste qui oppose son début

*"Pour la première fois, il [Djabri] pensa concrètement
à sa **mort** prochaine"*²

à sa fin

*"Pour la première fois enfin, il se sentit pleinement
heureux, à l'abri de toute atteinte des hommes ou du
sort"*³.

La structure sémantique de ces deux énoncés n'est pas harmonieuse parce que la mort n'est pas censée rendre heureux. L'adjectif "heureux" est en contraste avec le contexte "mort". Il s'ensuit que "l'efficacité [de ce] contraste est en proportion directe de son degré d'imprévisibilité"⁴. Cette mise en opposition oxymoronique met l'accent sur la tension vécue par Djabri à travers son évolution dans le récit. Cette tension est d'autant plus cruciale et apparente dans la clause qu'elle condense à son échelle le contraste entre Djabri et le système axiologique de l'univers romanesque. La

1 "Fin, finition, finalité, infinitude", *op. cit.*, p. 22.

2 *Une Paix à vivre, op. cit.*, p. 178. C'est nous qui soulignons.

3 *Ibid.*, p. 179.

4 *Essais de stylistique structurale, op. cit.*, p. 69.

solution que Djabri trouve dans la mort surdétermine la clause car elle contient tout un programme sémantique qui condense le parcours narratif de ce personnage.

La clause du *Procès Verbal* est surdéterminée par un effet de télescopage étant donné que le texte exhibe, à travers l'usage d'un énoncé mis entre parenthèses, l'instance d'énonciation :

*"Je (notez que je n'ai pas employé ce mot trop souvent)
crois qu'on peut leur faire confiance"¹.*

Cet énoncé inscrit dans la clause se révèle comme un moyen permettant de parler du texte par le texte lui-même. Le *je* utilise la propriété réflexive de la langue pour s'autodésigner comme porteur du récit, mais en même temps laisse entrevoir la voix de l'auteur par les parenthèses digressives qui déplacent le lecteur du champ intradiégétique vers l'extradiégétique. C'est, si l'on peut dire, un aparté que l'auteur inscrit dans la clause de son texte pour dialoguer avec son destinataire potentiel. Le sujet écrivain se manifeste ainsi à travers le sujet d'énonciation qui glisse du textuel vers l'extra-textuel. L'auto-représentation du sujet d'énonciation vise à développer un dire méta-énonciatif² dans la terminaison du roman pour renouer avec la problématique initiale concernant le procès d'écriture sous-jacent dans le titre même du roman. Plus encore : la préface cherche à pactiser avec le lecteur en l'instruisant sur le jeu auquel il doit s'attendre dans ce "roman-puzzle". Cette préface elle-même est faussement inaugurale puisqu'elle parle de ce qui sera inscrit de manière apparente dans la clause : le jeu de l'écriture. Elle semble être un commencement alors qu'elle inclut même la fin du livre car

1 Le Clézio, *op. cit.*, p. 248.

2 Nous parlons ici du méta-énonciatif car il s'agit du "*dire* d'une énonciation, énonçant à propos de sa propre énonciation". Jacqueline Authier-Revus, *Ces Mots qui ne vont pas de soi*.

"le *pré* de la préface rend présent l'avenir, le représente, le rapproche, l'aspire et en le devançant le met devant. Il le réduit à la forme de présence manifeste"¹.

La clause du *Procès Verbal* se propose d'instruire le lecteur sur la constitution de la voix narrative qui a organisé tout le texte. Elle met l'accent sur la transvocalisation du texte² et désigne l'infraction que l'énonciation se permet pour brouiller la stabilité narrative du récit. Ce changement pronominal n'est cependant pas conçu dans une perspective de rupture puisque le narrateur garde toujours sa qualité de sujet d'énonciation. Ce repli clausulaire du texte sur lui-même est, en outre, une manoeuvre qui vise à perturber la linéarité de la portion finale du récit pour en déstabiliser les codes de lisibilité. Ainsi s'opère le passage d'une écriture impersonnelle (à vocation objective) à une écriture subjective où le *je* prime sur le *il*. Il s'agit donc d'une surdétermination de la clause par le jeu d'interférence et d'interchangeabilité des catégories linguistiques. Ce procédé inscrit, en filigrane, l'opposition entre roman réaliste-naturaliste (où l'usage de la troisième personne donne à la narration une allure objective) et roman contemporain où l'écrivain se permet une écriture de la subjectivité, gérée par des instances subjectives.

Boucles réflexives et non-coïncidences du dire, Paris, Larousse (collection Sciences du Langage), t.1, 1995, p. 24.

1 Jacques Derrida, "Hors livre, préfaces" in *La Dissémination*, Paris, Seuil (collection Tel Quel), 1972, p. 13.

2 Il s'agit de cette pratique de conversion qui consiste à passer, dans le texte, d'une personne à une autre et, par conséquent, d'opérer un changement au niveau de la voix narrative. Gérard Genette souligne également que "la transvocalisation est (entre autres) un des moyens, ou l'une des conditions nécessaires de la transfocalisation" ; la transfocalisation étant un changement de point de vue. *Seuil, op. cit.*, p. 335. Cette question de la transvocalisation a été discutée par Gérard Genette en s'appuyant sur les critiques qui lui ont été adressées par Dorrit Cohn. Voir *Nouveau Discours du récit, op. cit.*, pp. 74-77.

La réémergence du narrateur dans la clause sous une forme pronominale différente de celle qui a traversé le texte cherche à lier une relation pragmatique avec le destinataire qui a vu le livre s'écrire à la troisième personne et qui s'est laissé prendre dans l'illusion d'une narration objective. Cette transvocalisation surdétermine esthétiquement la clause par son fonctionnement métadiscursif. Outre sa fonction pragmatique, cette clause transmet aussi un savoir concernant le mode d'écriture que le roman cherche à éviter. Dévoiler le narrateur caché derrière le *il* tout au long du récit, c'est démystifier le jeu de la fiction et déstabiliser par là même toute forme de vraisemblance romanesque. Ainsi le passage du *il* au *je* produit un surcodage dans la clause du texte en imposant à ces deux déictiques un sens qui dépasse leurs fonctions syntaxiques et narratives pour atteindre leur dimension méta-énonciative. Il s'ensuit que la clause assure une fonction réflexive qui dévoile le projet littéraire du texte et renoue, par là même, avec le projet scriptural annoncé dans la *préface*.

L'analyse de la finalité des récits nous a montré que le sens ne cesse de traverser les textes pour trouver son expression finale dans la clause. L'histoire narrée est, dès l'incipit, orchestrée selon des isotopies dont l'écho s'entend dans tout le texte. L'aspect idéologique qui a été relevé dans les clauses est l'aboutissement de toute une logique idéologique qui constitue la toile de fond du texte dans sa globalité. Il en va de même de la réflexivité du texte sur sa propre écriture. La réflexivité sur son aspect esthétique s'inscrit dans la structure globale du roman pour interpeller le lecteur, non sans insistance, dans la fin du récit car la finalité, aussi bien diégétique qu'idéologico-esthétique "s'adresse au lecteur, à sa bonne entente ou à sa

méprise toujours possible, au point qu'il est parfois laissé à ce dernier le soin de conclure"¹.

Cette finalité ne met cependant pas une clôture définitive aux romans puisque ceux-ci refusent l'achèvement diégétique. La clause inscrit ainsi une poétique de l'inachèvement dans les romans de Le Clézio et ceux de Mimouni. Inachèvement garanti par un système interrogatif, des points de suspension et des blancs sémantiques qui laissent prévoir une histoire à venir.

A cette poétique de l'inachevé s'ajoute enfin une surdétermination rhétorique et stylistique qui s'inscrit dans le système codifiant du genre romanesque occidental. Cette surdétermination s'opère par l'utilisation surcodée d'énoncés extra-textuels dans la clauses des romans pour en accentuer la valeur stratégique.

1 "Fin, finition, finalité, infinitude", *op. cit.*, p. 12.

CONCLUSION

Il s'avère à l'issue de ce travail que l'originalité esthétique de la littérature maghrébine n'est pas généralisable puisqu'on y retrouve encore les procédés rhétoriques du genre romanesque tels qu'ils sont codifiés par la tradition littéraire occidentale. L'héritage de l'esthétique occidentale se perpétue chez Mimouni parallèlement à une dramatisation de l'héritage colonial. Le "désir de l'Histoire" ne cesse de hanter l'oeuvre de Mimouni pour rappeler à chaque fois que l'Algérie actuelle est le résultat d'une blessure coloniale et post-coloniale. Coloniale à cause de la modernisation accélérée qui a "corrompu" la nature profonde de l'Algérie. Post-coloniale à cause de l'esprit de la Révolution qui a été trahi par les nouveaux dirigeants de l'Algérie (censée être) libre.

Cependant, c'est l'aspect formel qui rapproche les romans de Mimouni de l'esthétique du roman occidental. En effet, nous avons pu montrer, à travers l'analyse des éléments qui nous semblent les plus pertinents dans le genre romanesque, que les romans de Mimouni ne modélisent pas systématiquement les formes d'expressions artistiques maghrébines, mais plutôt les codes génériques occidentaux.

Ainsi, l'articulation titre/incipit s'opère-t-elle de la même manière chez Mimouni et chez le Clézio, à travers une reprise métonymique, synecdochique et thématique. Le titre assume donc les mêmes fonctions qu'on retrouve dans le roman occidental. Les titres reproduisent les catégories romanesques susceptibles d'augmenter la lisibilité des textes. La mise en place de ces catégories étant faite, l'incipit développe des constructions métalinguistiques qui exhibent les mécanismes d'écriture et de lecture en les posant comme objets de réflexion à travers des métadiscours réflexifs. Enfin les topoi d'ouverture trouvent leur origine rhétorique dans la tradition romanesque occidentale puisqu'ils permettent de situer le cadre des récits en mettant en scène les catégories définitionnelles du roman : les personnages, l'espace et le temps. Ces topoi sont à dominante descriptive comme cela est le cas dans les romans réalistes/naturalistes. Par conséquent, les motifs qui permettent l'embrayage des récits de Mimouni ne diffèrent pas, sur le plan formel, des topoi codifiés par la rhétorique occidentale.

Cet embrayage se fait selon une stratégie de coopération narrative entre le narrateur et son narrataire. Le premier cherche la connivence du second pour mieux produire son récit. Il s'ensuit qu'une stratégie de marchandage narratif s'inscrit dans le texte des deux romanciers pour

augmenter le degré d'adhésion du narrataire. L'aspect implicite de cette coopération crée des blancs sémantiques dans le texte ; d'où l'appel à la compétence du lecteur pour combler ces blancs. Celui-ci apparaît dans la figure d'un narrataire extradiégétique pour mieux servir de relais. Le lecteur interpellé est non seulement instance sémiotique, mais aussi image d'une réalité sociale que le texte inscrit dans sa structure à travers des références à ce que Claude Duchet appelle le "hors-texte". Ce mode d'interpellation se trouve déjà codifié par la rhétorique classique sous le nom de *captatio benevolentiae* ; procédé qui vise la bienveillance du destinataire par divers procédés de séduction.

Les procédés de séduction font partie des fonctions de l'incipit. L'analyse de ces fonctions nous a permis de comprendre comment Mimouni les utilise, et partant, rejoint les mêmes techniques employées par Le Clézio. Nous avons pu analyser quatre fonctions de l'incipit : codifiante, informative, séductive et dramatique.

La fonction codifiante de l'incipit se fait chez les deux auteurs de manière indirecte par la mise en scène des codes narratifs des romans étudiés. Cette codification s'opère soit par des références intertextuelles qui situent les œuvres des deux auteurs par rapport à d'autres textes, soit par un mutisme architextuel dont le but est de transgresser les frontières des genres. Cette transgression conduit à une conception de l'éclatement générique telle que la modernité littéraire occidentale l'intègre dans sa création depuis Rimbaud, Baudelaire et surtout Mallarmé.

La fonction informative permet la mise en place des personnages, de l'espace et du temps car "le roman, à son début propose une *nomination*

systematique des objets, personnes, localités, temporalités qu'il s'apprête à mettre en jeu. Il se fournit à lui même ainsi ses données"¹. Ces trois catégories fonctionnent par interférences puisqu'elles assurent, de manière complémentaire, la lisibilité des romans étudiés. Les personnages sont désignés par des étiquettes qui disséminent les premières unités signifiantes dans l'incipit. Ils participent en outre à la construction de l'espace et à son axiologie. Ainsi le lieu se construit comme une valeur qui répond aux préoccupations idéologiques de chaque auteur : l'humain naturalisé pour Le Clézio et la dysphorie de l'espace historique et social chez Mimouni. L'axiologisation de l'espace est corroborée par un investissement symbolique du temps. La valeur symbolique du temps organise la sémantique des romans étudiés et participe à la structuration de l'univers narré. Cependant, l'incipit est caractérisé par une rétention informative qui augmente le désir de lecture chez le destinataire.

La rétention informative est liée à la fonction séductive des romans. En effet, cette séduction repose sur l'énigme et l'imprévisibilité que les textes mettent en place dès leurs incipit. Cette technique participe à la production de l'intérêt romanesque car le lecteur se pose des questions face au manque informatif du texte et partant, avance dans la lecture pour combler ce manque initial. Néanmoins, la fonction séductive est en relation étroite avec une autre fonction dite dramatique.

Cette dernière fonction permet soit une entrée immédiate (incipit *in medias res*) dans l'histoire narrée, soit une entrée différée (incipit *post res*). Le texte, en mettant en scène une histoire déjà en cours, pousse le lecteur à

1 *Production de l'intérêt romanesque, op. cit.*, p. 92.

s'interroger sur les éléments mis en place dans l'incipit puisque ils semblent émerger *ex abrupto*. En revanche, quand le commencement de l'histoire est différé, le texte dissémine un minimum d'informations dans l'incipit pour que le lecteur se familiarise progressivement avec l'histoire qu'il s'apprête à lire. Force est de souligner que les incipit de Mimouni reprennent, d'après notre analyse, les mêmes fonctions et procédés investis dans l'oeuvre romanesque de Le Clézio. Par conséquent, ce "mimétisme formel" (qui ne doit nullement être pris dans un sens négatif) empêche toute originalité scripturale chez Mimouni d'autant plus que les modalités mêmes de l'articulation entre incipit et clause ne diffèrent pas de celles utilisées par Le Clézio.

En effet, cette articulation est garantie chez les deux auteurs par l'accentuation des unités déterminantes dans la signification des romans. Nous avons analysé quatre grandes formes d'articulations : l'articulation sémantique, les formes de reprises, l'articulation transtextuelle et la circularité.

L'articulation sémantique s'opère selon deux procédés : la programmation et la transformation. L'incipit programme le sens que le corps du texte développe par une isotopie sémantique garantissant la cohérence globale des romans. La clause confirme ce sens en l'inscrivant dans la fin des romans. Il arrive également que l'incipit trace le premier état d'un acteur pour le transformer au cours du parcours narratif et aboutir finalement à un autre état opposé au premier. Par conséquent, ces transformations d'états initiaux génèrent des transformations sémantiques qui opposent le sens disséminé dans l'incipit à celui produit dans la clause.

Cette articulation sémantique s'appuie sur des formes de reprise qui garantissent la cohésion des romans. De plus, les éléments diégétiques de l'incipit sont repris dans la clausule à travers une chaîne de référence qui les met en relief. Ainsi, plus ces éléments sont ancrés dans la mémoire textuelle, plus la stratégie interprétative du lecteur se trouve orientée. En outre, la dimension transtextuelle investie dans les bordures externes des romans augmente leur lisibilité. Les références aussi bien littéraires qu'extralittéraires participent à la concrétisation des romans étudiés. D'une part, le dialogue avec des textes littéraires institue la littérarité des romans de Mimouni et ceux de Le Clézio. D'autre part, ces deux auteurs inscrivent dans leurs oeuvres romanesques la mémoire culturelle de leurs espaces sociaux respectifs à travers des discours mythico-religieux car "toute oeuvre d'art possède un couple de caractères indissociable : elle exprime la réalité, mais elle est aussi constitutive d'une réalité qui n'existe pas avant l'oeuvre et à côté d'elle, mais précisément dans l'oeuvre et en elle seule"¹.

Cette transtextualité est doublée d'une circularité diégétique, narrative et énonciative. La première forme de circularité crée un effet de retour de l'histoire narrée sur elle-même puisque la clausule s'énonce comme recommencement de ce qui a déjà été narré dans l'incipit. L'encadrement des récits par des procédés narratifs dans l'incipit et la clausule permet une circularité narrative qui assure la cohérence globale des romans. Quant à la circularité énonciative, elle s'opère selon des stratégies discursives déployées par le sujet de l'énonciation dans les incipit et les clausules pour présider à la construction et l'encadrement de l'univers fictionnel mis en texte.

1 Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard/Tel, 1988 (réédition).

L'articulation entre l'incipit et la clausule produit ainsi un effet de cadre qui garantit la cohérence compositionnelle des romans. Cette cohérence reste maintenue jusqu'à la fin des romans où des signaux sont produits pour annoncer l'épuisement des possibles narratifs. Les annonces préparent l'approche de la clausule proprement dite pour que le lecteur se détache progressivement de l'univers fictionnel qu'il lit. Nous avons ainsi répertorié trois formes clausulaires caractérisant l'oeuvre romanesque de Mimouni et celle de Le Clézio : l'allusion clausurale, la cadence déclarative et les procédés formels.

L'allusion clausurale permet la mise en place d'un paradigme de la "fin" pour indiquer l'arrêt de la fiction de deux manières : soit par des métadiscours implicites qui soulignent que le texte prend fin, soit par la thématique de la mort qui signale le silence final de l'oeuvre. La scénographie de la mort implique la destruction du monde fictionnel puisqu'elle arrête la machine narrative. Les voix narratives disparaissent ainsi suite au vide narratif introduit par la mort.

La cadence déclarative se manifeste à travers la prise de parole d'une voix narrative qui signale au lecteur que le texte prend fin ici et maintenant. Cette prise de parole est assurée soit par un narrateur qui orchestre le récit, soit par un personnage hiérarchiquement important dans le roman.

Les procédés formels participent à la mise en place des clausules par des ruptures temporelles et narratives. C'est ainsi que, dans certains cas le passage du passé au présent signale la fin de l'histoire narrée alors que dans d'autres cas, le temps narratif de la clausule rejoint celui de l'incipit pour encadrer le récit et garantir sa cohérence compositionnelle. Les décrochages

narratifs s'effectuent par le passage d'un niveau diégétique à un autre pour marquer l'autonomie de la portion finale des romans.

Comme nous l'avons souligné au cours de notre étude, l'épilogue est une clause à part qui est autonome typographiquement. Il paraît comme un "surcroît" qui augmente le degré de lisibilité des romans en développant une conscience pragmatique des récits à travers les informations supplémentaires qu'il porte à la connaissance du lecteur. Il s'ensuit que l'épilogue chez Mimouni et Le Clézio est tributaire des codes rhétoriques occidentaux bien que chaque auteur investisse des finalités (sémantiques) propres à ses préoccupations idéologiques, voire politiques.

La finalité des romans étudiés n'est pas seulement investie dans les épilogues. Elle s'inscrit dans toutes les formes clausulaires puisque c'est dans les clauses que le sens (ou le non-sens) atteint son acmé. Cette finalité est soit d'ordre diégétique, soit d'ordre idéologico-esthétique. Dans le premier cas, elle est liée au *telos* de l'histoire narrée, c'est à dire au but vers lequel tend cette histoire. Dans le second cas, elle est liée à la vision de l'auteur et au fonctionnement de la conscience collective dans les romans. Ce fonctionnement s'opère à travers le rapport que le texte entretient avec le hors-texte.

L'étude de la finalité diégétique dans les romans des deux auteurs nous montre que la clause est l'aboutissement du sens qui a traversé les textes dès leurs incipit. L'histoire mise en scène est organisée par des unités signifiantes qui trouvent leur développement dans la globalité des romans. Il en va de même pour la finalité idéologico-esthétique qui, après avoir

constitué la toile de fond des romans, trouve son expression ultime dans les clauses.

Bien que les clauses soient l'aboutissement des sens circulant dans la globalité des romans étudiés, nous ne pouvons conclure à une clôture du sens. En effet, les récits de Mimouni et ceux de Le Clézio résistent à tout achèvement diégétique définitif. Ils inscrivent dans leurs clauses une poétique de l'inachèvement garantie par des procédés aussi divers que le système interrogatif, les points de suspension et les blancs sémantiques que le lecteur est appelé à combler. Cet inachèvement est lié à la conception que la modernité se fait de la création littéraire face à la désaffection des systèmes clos et monolithiques. Cet inachèvement est doublé d'une surdétermination clauseuse à travers, d'une part, des procédés rhétoriques et stylistiques codifiés par le genre romanesque et, d'autre part, des énoncés extra-textuels qui participent au surcodage des clauses.

Soulignons enfin que cette parenté entre la structure romanesque de Mimouni et celle de Le Clézio s'inscrit dans la logique du genre en question. En effet, le genre romanesque s'est toujours conformé à un modèle malgré la singularité que chaque texte tente de se forger car "la position institutionnelle du roman le contraint à la reproduction infinie d'analogies"¹.

¹ *Production de l'intérêt romanesque, op. cit.*, p. 64.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

1 - Les romans de J.M.G. Le Clézio

2 - Les romans de Rachid Mimouni

3 - Etudes sur R. Mimouni et J.M.G. Le Clézio

3.1 - Sur Rachid Mimouni

3.1.1 - Ouvrages et articles

3.1.2 - Thèses

3.2 - Sur J.M.G. Le Clézio

3.2.1 - Ouvrages et articles

3.2.2 - Thèses

4 - Autres textes littéraires cités

5 - Articles et ouvrages généraux

5.1 - Articles

5.2 - Ouvrages

6 - Etudes sur les concepts de début et de fin

1 - LES ROMANS DE J. M. G. LE CLEZIO

Le Procès-verbal, Paris, Gallimard, 1963.

Le Déluge, Paris, Gallimard, 1966.

Terra Amata, Paris, Gallimard, 1967.
Le Livre des fuites, Paris, Gallimard/L'Imaginaire, 1969.
La Guerre, Paris, Gallimard/L'Imaginaire, 1971.
Voyages de l'autre côté, Paris, Gallimard, 1975.
Désert, Paris, Gallimard, 1980.
Le Chercheur d'Or, Paris, Gallimard, 1985.
Onitsha, Paris, Gallimard, 1991.
Etoile Errante, Paris, Gallimard, 1992.
La Quarantaine, Paris, Gallimard, 1995.
Poisson d'Or, Paris, Gallimard, 1997.

2 - LES ROMANS DE RACHID MIMOUNI

Le Printemps n'en sera que plus beau, Casablanca, EDIF, 1990, (pour l'édition originale : ENAL, 1978).
Une Paix à vivre, Alger, ENAL, 1994 (pour la première édition : 1983).
Le Fleuve détourné, Paris, Robert Laffont, 1982.
Tombéza, Paris, Robert Laffont, 1984.
Une Peine à vivre, Paris, Presses Pocket, 1993 (pour l'édition originale : Stock, 1991).
L'Honneur de la tribu, Paris, Livre de Poche, 1991 (pour l'édition originale : Robert Laffont, 1989).
La Malédiction, Paris-Rabat, Stock-EDIF, 1992.

3 - ETUDES SUR R. MIMOUNI ET J.M.G. LE CLEZIO

3.1 - SUR RACHID MIMOUNI :

Cette bibliographie englobe non seulement des études sur Mimouni, mais aussi des travaux sur la littérature maghrébine en général que nous avons cités en cours de notre analyse.

3.1.1 - OUVRAGES ET ARTICLES :

BENCHAMA (Lahcen),

- *L'Oeuvre de Driss Chraïbi. Réception critique de la littérature maghrébine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1994.

BONN (Charles),

- *Littérature algérienne de langue française et ses lectures*, Sherbrooke, Naaman, 1973.

- *Le Roman algérien de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985.

- *Problématiques spatiales du roman algérien*, Alger, ENAL, 1986.

- *Nedjma de Kateb Yacine*, Paris, P.U.F. (Etudes littéraires), 1990.

CHIKHI (Beïda),

- *Problématique de l'écriture dans l'oeuvre romanesque de Mohammed Dib*, Alger, OPU, 1989.

- *Maghreb en textes*, Paris, L'Harmattan, 1996.

- *Littérature algérienne*, Paris, L'Harmattan, 1998.

DEJEUX (Jean),

- *Le Sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1986.

- *Maghreb, littératures de langue française*, Paris, Ed. Arcantère, 1993.

GAFATÏTI (Hafid),

- "Rachid Mimouni entre la critique algérienne et la critique française" in *Itinéraires et contacts de culture. Poétiques croisées du Maghreb*, Vol. 14, 2ème. semestre, Paris, L'Harmattan 1991.

GIRARDINI (Elisa),

- *Mimouni le subtil, une lecture de quelques pages de "L'Honneur de la tribu"*, Padova alfasessanta, 1990.

HEUVEL (Pierre Van den),

- "Ecriture d'avant-garde et autobiographie chez quelques auteurs maghrébins : discours plurilingue et discours extatique" in *Autobiography and Avant-garde*, actes du colloque de Mayence, Tübingen, Gunther Narr Verlag, 1992.

- "Espace mythique maghrébin et parole française : La symbolisation polyphonique du bestiaire chez Kateb Yacine" in *Littérature Maghrébine et littérature mondiale*, actes du colloque de Heidelberg réunis par Charles Bonn et Arnold Rothe, Würzburg, Verlag Königshausen & Neuman, 1995.

KHADDA (Naget),

- *L'Oeuvre romanesque de Mohammed Dib. Proposition pour l'analyse de deux romans*, Alger, OPU, 1983.

KHADDA (Naget) et al.,

- *"L'Honneur de la tribu" de Rachid Mimouni. Lectures algériennes*, Paris, L'Harmattan (collection Etudes littéraires Maghrébines n° 4), 1995.

KHATIBI (Abdelkebir),

- *Le Roman maghrébin*, Rabat, SMER, 1979 (Edition originale : Paris, Maspéro, 1968).

LOUNIS (Aziza),

- "Du village de Tasga au village de Zitouna, ou la quête de la mémoire", in *Itibéraires et contacts de culture. Littérature et oralité au Maghreb. Hommage à Mouloud Mammeri*, Vol. 15/16, 1er. & 2ème. trimestres, Paris, L'Harmattan, 1993.

MDARHRI-ALAOUI (Abdallah),

- *Narratologie. Théories et analyses énonciatives du récit*, Rabat, Okad, 1989.

MERAD (Ghani),

- *La Littérature algérienne d'expression française*, Paris, Ed. P-J. Oswald, 1976.

MIMOUNI (Rachid),

- "Une Autre parole", in *Visions du Maghreb*, Aix en Provence, Edisud, 1987.

3.1.2 - THESES :

CHAIR (Chafika),

- *La Construction des personnages dans les romans "La Rage aux tripes" de Mustapha Tlili et "Le Fleuve détourné" de Rachid Mimouni*, Thèse de troisième cycle, Paris III, 1987.

CHAULET-ACHOUR (Christiane),

- *Langue française et colonialisme. De l'abécédaire à la production littéraire*, Doctorat d'Etat, Paris III, 1982.

GAILLARD-CHERIF (Sarra),

- *Le Retour du récit dans les années 1980. Oralité, jeu intertextuel et expression de l'identité chez Tahar Ben Jeloun, Rachid Mimouni, Fawzi Mellah, Vénus Khoury-Ghata et Albert Cossery*, Thèse de Doctorat, Paris XIII, 1993.

SALHA (Habib),

- *Poétiques maghrébines et intertextualité*, Doctorat d'Etat, Paris XIII, 1991.

TENKOUL (Abderrahman),

- *La Littérature Maghrébine d'écriture française. Réception critique et mode scriptural*, Doctorat d'Etat, Paris XIII, 1993.

3.2 - SUR J.M.G. LE CLEZIO :

La bibliographie citée à propos de Le Clézio est sélective puisque nous avons omis de mentionner des travaux que nous n'avons pas utilisés parce qu'ils ne répondent pas à nos préoccupations dans le présent travail. Cette remarque concerne essentiellement les thèses. En France, une vingtaine de thèses ont été soutenues sur l'oeuvre de Le Clézio. Nous n'en avons mentionné que trois.

3.2.1 - OUVRAGES ET ARTICLES :

ASSOULINE (Pierre),

- "Entretien avec Le Clézio" in *Lire*, avril 1990.

BLÜNEL (Adolf),

- *J.M.G. Le Clézio Ideenwelt in seinen Romanen und irhe künstlerische Verwicklung*, Salzburg, Institut für Romanistik der Universität, 1982.

DE SAINT VINCENT (Bertrand),

- "Le Clézio? Un navigateur solitaire", in *Le Figaro* n°16390, 26 avril 1997.

DI SCANNO (Teresa),

- *La Vision du monde de Le Clézio : cinq études sur l'oeuvre*, Napoli-Paris, Liguori-Nizet, 1983.

DOMANGE (Simone),

- *Le Clézio ou la quête du désert*, Paris, Ed. Imago, 1993.

HOLZBERG (Ruth),

- *L'Oeil du serpent : dialectique du silence dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio*, Sherbrooke-Canada, Naaman, 1981.

KESTING (Marianne),

- *Auf der suche nach der Realität*, München, Piper (Schriften zur Modernen Literatur), 1972.

LHOSTE (Pierre),

- *Conversations*, Transcription d'entretiens radiophoniques avec Le Clézio, Paris, Ed. Mercure de France, 1971.

MAGAZINE LITTÉRAIRE,

- "J.M.G. Le Clézio : Errances et mythologies", in *Magazine Littéraire*, n°362, février 1998.

MICHEL (Jacqueline),

- *Mise en récit du silence*, Paris, José Corti, 1986.

ONIMUS (Jean),

- *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF (écrivains), 1994.

RIDON (Jean-Xavier),

- *Henri Michaux, J.M.G. Le Clézio : l'exil des mots*, Paris, Ed. Kimé, 1995.

SALADO (Régis),

- "L'Univers démesuré. Sur l'esthétique des premiers textes de J.M.G. Le Clézio (1963/1973)" in, *J.M.G. Le Clézio*, (Actes du colloque international, Universitat de Valencia, Département de Filologia francesa i italiana), Ed. Eléna Real et Dolores Jiménez, 1992.

TRITSMANS (Bruno),

- *Livres de Pierre : Ségalen-Caillois-Le Clézio-Gracq*, Tübingen, G. Narr, 1992.

WELTI-WALTERS (Jennifer),

- *Icar ou l'évasion impossible. Etudes psycho-mythiques de l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio*, Sherbrooke-Canada, Naaman, 1981.

3.2.2 - THESES :

CAVALLERO (Claude),

- *J.M.G. Le Clézio ou les marges du roman*, Thèse de Doctorat, Université de Rennes, 1992.

DALAH (Minan),

- *Formes et fonctions de la description dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio*, Thèse de Doctorat, Paris III, 1996.

LABBE-EVANNO (Michelle),

- *J.M.G. Le Clézio-Le Roman en question*, Thèse de Doctorat, Paris III, 1993.

4 - AUTRES TEXTES LITTERAIRES CITES :

BECKETT (Samuel),

- *Fin de partie*, Paris, Ed. Minuit, 1956.

CAMUS (Albert),

- *L'Etranger*, Paris, Gallimard, 1989 (pour la première édition : 1942).

DEFOE (Daniel),

- *Robinson Crusoé*, Paris, Gallimard, 1960.

DIDEROT (Denis),

- *Ceci n'est pas un conte*, in *Oeuvres romanesques*, Paris, Garnier Frères, 1962.

DJAOUT (Tahar),

- *Les Vigiles*, Paris, Seuil, 1991.

FLAUBERT (Gustave),

- *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, 1945.

GARCIA MARQUEZ (Gabriel),

- *Cent ans de solitude*, Paris, Seuil, 1968.

- *L'Automne du patriarche*, Paris, Grasset, 1976.

KATEB (Yacine),

- *Nedjma*, Paris, Seuil, 1954.

LE CLEZIO (Jean-Marie Gustave),

- *Trois villes saintes*, Paris, Gallimard, 1980.

PROUST (Marcel),

- *Du Côté de chez Swann*, Paris, Pléiade/Gallimard, 1987.

SALINGER (Jérôme-David),

- *L'Attrappe coeur*, Paris, Robert Laffont, 1953.

5 - ARTICLES ET OUVRAGES GENERAUX

5.1 - ARTICLES :

ANGENOT (Marc),

- "Intertextualité, interdiscursivité, discours social", in *Texte* n°2, 1983.

ARON (Paul),

- "Sur le concept d'autonomie", in *Discours social/social discourse*, vol.7, n°3-4, été-automne 1995.

AUDIGIER (Jean-Pierre),

- "Le roman de l'origine", in *Corps Ecrit* n°32, décembre 1989.

BAETENS (Jan),

- "Qu'est ce qu'un texte "circulaire"?", in *Poétique* n°94, avril 1993.

CELEYRETTE-PIETRI (Nicole), et LAURENTI (Huguette),

- "L'écriture en acte" in *Ecriture et génétique textuelle. Valéry à l'oeuvre*, Textes réunis par Jean Levaillant, Lille, P.U.L., 1982.

CHAROLLES (Michel),

- "Grammaire du texte. Théorie du discours. Narrativité", in *Pratiques* n°11-12, novembre 1976.

CORDOBA (Pierre-Emmanuel),

- "Pour une pragmatique du personnage", in *Le Personnage en question*, Toulouse, Publication de UTM, 1984.

COSTE (Didier),

- "Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire", in *Poétique* n°43, 1980.

- "Nabokov, la référence et ses doubles", in *Fabula* n°2, octobre 1983.

DÄLLENBACH (Lucien),

- "Réflexivité et lecture", in *Revue des sciences humaines*, tome XLIX-n° 177, janvier-mars 1980.

DE BIASI (Pierre-Marc),

- "Flaubert et la poétique du non-finito", in *Le Manuscrit inachevé. Ecriture, création, communication*, Textes réunis et publiés par Louis Hay, Paris, Ed. CNRS, 1986.

DUBOIS (Jacques),

- "Code, texte, métatexte", in *Littérature* n°12, déc. 1973.

DUCHET (Claude),

- "Éléments de titrologie romanesque", in *Littérature* n°12, déc. 1973.

DUCROT (Oswald),

- "Note sur la présupposition et le sens littéral", postface à P. Henry, *Le Mauvais outil. Langue, sujet et discours*, Paris, Klincksick, 1977.

- "*Le roi de France est sage* : implication logique et présupposition linguistique", in *Etudes de linguistique appliquée* n°4, 1966.

GUIRAND (Félix) et SCHMIDT (Joël),

- "Déluge", in *Mythes et Mythologie. Histoire et dictionnaire*, Paris, Larousse-Bordas, 1996.

HAMON (Philippe),

- "Qu'est-ce qu'une description?", in *Poétique* n°12, 1972.

- "Un discours contraint", in *Poétique* n°16, 1973.

- "Pour un statut sémiologique du personnage", in *Poétique du récit*, Paris, Seuil (Points), 1977.

- "L'Épidictique : au carrefour de la textualité et de la socialité", in *Discours social/Social discourse*, vol. 7 : 3-4, été-automne 1995.

HOEK (Léo Huib),

- "Description d'un archonte : préliminaire à une théorie du titre à partir du Nouveau Roman", in *Nouveau Roman hier, aujourd'hui. Problèmes généraux*, t. 1, Paris, U.G.E., 1972.

KWATERKO (Jozef),

- "Historicité et effet de texte", in *Discours social/Social discourse*, vol. 7 : 3-4, été-automne 1995.

JENNY (Laurent),

- "La stratégie de la forme", in *Poétique* n°27, 1976.

LEVAILLANT (Jean),

- "Ecriture et génétique textuelle" in *Ecriture et génétique textuelle. Valéry à l'oeuvre*, Textes réunis par Jean Levaillant, Lille, P.U.L., 1982.

MENAHEN (Ruth),

- "La Mort tient parole" in *La Mort dans le texte*, Colloque de Cerisy sous la direction de Gilles Ernst, Lyon, P.U.L., 1988.

MITTERRAND (Henri),

- "L'espace du corps dans le roman réaliste", in *Typologie du roman, Romanica Wratislaviensia XXII*, n°690, 1984.

- "Chronotopies romanesques", in *Poétique* n°82, 1990.

PANIER (Iouis),

- "La bombe dans le discours : énonciation et mise en discours dans un article de presse", in *Etudes littéraires*, vol. 16, n°1, avril 1983.

PRINCE (Gérald),

- "Introduction à l'étude du narrataire", in *Poétique* n°14, 1973.

RIFFATERRE (Michael),

- "Sémiotique intertextuelle : l'interprétant", in *Revue d'esthétique ½ : Rhétoriques, sémiotiques*, Paris, U.G.E., 1979.

ROBIN (Régine),

- "Pour une socio-poétique de l'imaginaire social", in *La Politique du texte*, Lille, P.U.L., 1992.

TADIE (Jean-Yves),

- "Le roman d'aventures", in *Typologie du roman, Romanica Wratislaviensia XXII*, n°690, 1984.

SCHUEREWEGEN (Franc),

- "Le texte du narrataire", in *Texte* n°5-6, 1987.

VIALA (Alain),

- "L'enjeu en jeu : lecture littéraire et rhétorique du lecteur", in *La lecture littéraire*, (colloque de Reims sous la direction de Michel Picard), Paris, Ed. Clancier-Guénaud, 1987.

WITT LABUDA (Aleksander),

- "Le personnage dans la lecture réaliste", in *Typologie du roman, Romanica Wratislaviensia XXII*, n°690, 1984.

5.2 - OUVRAGES :

ADAM (Jean-Michel),

- *Eléments de linguistique textuelle*, Liège, Mardaga, 1990.

ADAM (Jean-Michel) et PETITJEAN (André),

- *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989.

ANGENOT (Marc),

- *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Québec, Ed. Hurtubise HMH, 1979.

AUTHIER-REVUS (Jacqueline),

- *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse (Collection Sciences du Langage), t. 1, 1995.

BACHELARD (Gaston),

- *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1948.

BAKHTINE (Mikhaïl),

- *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard/Tel, (réédition) 1992.

BALIBAR (Renée),

- *Les Français fictifs*, Paris, Hachette Littérature, 1974.

BARTHES (Roland),

- *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1954.

- *S/Z*, Paris, Seuil (Points), 1976.

BAUDRILLARD (Jean),

- *De la Séduction. L'horizon sacré des apparences*, Paris, Denoël/Gonthier, 1981 (pour l'édition originale : Galilée 1979).

BAZINET (Louis),

- *Le Lecteur comme écrivain*, Montréal, Novotexto, 1990.

BENVENISTE (Emile),

- *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard/Tel (réédition) 1988.

BERTRAND (Denis),

- *L'Espace et le sens*, Paris/Amsterdam, Ed. Hadès-Benjamins, 1985.

BOKOBZA (Serge),

- *Variation sur le titre : Le rouge et le noir*, Paris, Droz, 1986.

BRETON (André),

- *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1969.

CHARLES (Michel),

- *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.

COHN (Dorit),

- *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1979.

COLIN (Françoise),

- *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard/Tel, 1986.

COMBE (Dominique),

- *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.

CORBLIN (Francis),

- *Les Formes de reprise dans le discours. Anaphores et chaîne de référence*, Rennes, P.U.R., 1995.

DANON-BOILEAU (Louis),

- *Produire le fictif*, Paris, Klincksieck, 1982.

DUFAYS (Jean-Louis),

- *Stéréotypes et lectures*, Bruxelles, Mardaga, 1994.

DURAND (Gilbert),

- *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, (réédition) 1992.

ECO (Umberto),

- *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972.

- *Lector in fabula*, Paris, Grasset (Figures), 1985.

- *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.

- *Interprétation et surinterprétation*, Paris, P.U.F. (Formes sémiotiques), 1996.

FONTANIER (Pierre),

- *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion/Champs, 1977.

GENETTE (Gérard),

- *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

- *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

- *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

- *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GRACQ (Julien),

- *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.

GREIMAS (Algirdas-Julien),

- *Maupassant : La sémiotique du texte*, Paris, Seuil, 1976.

GRIVEL(Charles),

- *Production de l'intérêt romanesque*, The Hague, Mouton, 1973.

HAMON (Philippe),

- *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

- *L'Ironie littéraire*, Paris, Hachette Livres, 1996.

HEUVEL (Pierre Van Den),

- *Parole, mot, silence*, Paris, José Corti, 1985.

IFRI (Pascal-Alain),

- *Proust et son narrataire dans A la Recherche du temps perdu*, Genève, DROZ, 1983.

ISER (Wolfgang),

- *L'Acte de lecture*, Bruxelles, Mardaga, 1985.

ISSACHAROFF (Michel),

- *L'Espace et la nouvelle*, Paris, José Corti, 1973.

JIMENEZ (Marc),

- *Adorno : art, idéologie et théorie de l'art*, Paris, Ed. U.G.E., 1973.

JOUVE (Vincent),

- *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris (écriture), PUF, 1992.

KANT (Emmanuel),

- *Rêves d'un visionnaire expliqués par des rêves de la métaphysique*, in *Oeuvres philosophiques*, t. 1, 1980.

KESIK (Marek),

- *La Cataphore*, Paris, P.U.F., 1989.

KRIPKE (Saul),

- *La Logique des noms propres*, Paris, Ed. Minuit, 1982.

KRISTEVA (Julia),

- *Séméiotiké : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

- *Le Texte du roman*, The Hague-Paris, Mouton, 1970.

KRYSINSKI (Wladimir),

- *Carrefours de signes : essais sur le roman moderne*, La Haye-Paris-New York, Mouton, 1981.

JAUSS (Hans Robert),

- *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard/Tel, 1988 (réédition).

LINTVELT (Jaap), *Essai de typologie narrative*, Paris, José Corti, (réédition) 1989.

LOTMAN (Iouri),

- *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard (NRF), 1973.

MANSUY (Michel),

- *Gaston Bachelard et les éléments*, Paris, José Corti, 1967.

MOLINIE (Georges) et VIALA (Alain),

- *Approches de la réception*, Paris, PUF, 1993.

MOURA (Jean-Marc),

- *L'Image du Tiers-Monde dans le roman français contemporain*, Paris, P.U.F. (Ecritures), 1992.

PAVEL (Thomas),

- *L'Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

PICON (Gaëtan),

- *L'Ecrivain et son ombre*, Paris, Gallimard, 1957.

RABATE (Dominique),

- *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

RIFFATERRE (Michael),

- *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1970.

- *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

ROUSSET (Jean),

- *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1963.

- *Narcisse Romancier*, Paris, José Corti, 1973.

- *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, José Corti, 1984.

RUBIN SULEIMAN (Susan),

- *Le Roman à thèse*, Paris, P.U.F. (Ecritures), 1983.

SEARLE (John R.),

- *Les Actes de langage*, Paris, Herman, 1972.

TODOROV (Tzvetan),

- *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

- *La Conquête de l'Amérique*, Paris, Seuil, 1982.

VALETTE (Bernard),

- *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan, 1985.

6 - ETUDES SUR LES CONCEPTS DE DEBUT ET DE FIN

ADAM (Jean-Michel),

- "La mise en relief dans le discours narratif", in *Le Français moderne* n° 4, 1976, pp. 312-329.

ALLUIN (Bernard),

- "Débuts de roman", in *Bulletin de recherche sur l'enseignement du français* n°24 dirigé par Jean-Pierre BEAUJOT, 1980, pp. 51-61.

ARAGON (Louis),

- *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les incipit*, Genève, Skira, 1969.

AUMONT (Jacques),

- *Métrique et stylistique des clausules dans la prose latine*, Paris, Honoré Champion, 1996.

BADEL (Pierre-Yves),

- "Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au Moyen-Age", in *Littérature* n°20, décembre 1975, pp. 81-94.

BARTHES (Roland),

- "Par où commencer?", in *Poétique* n°1, 1970, pp. 3-9.

BEGUIN (Edouard),

- "Les Incipit ou les mots de la fin, in *Europe* n°718-719, janvier-février 1989, pp. 81-89.

BEN TALEB (Othman),

- "La clôture du récit aragonien", in *Le Point final*, Acte du colloque international de Clermont-Ferrand, Publication de la faculté des lettres et des sciences humaines, Clermont-Ferrand, 1984, pp. 129-144.

BERTRAND (Denis),

- "La figuration spatiale dans un incipit de Zola : un problème de référenciation", in *Fabula* n°2, octobre 1983, pp. 95-106.

BOIE (Bernhild) et al.,

- *Genèses du roman contemporain : Incipit et entrée en écriture*, (textes réunis par Bernhild BOIE et Daniel FERRER), CNRS Editions, Paris, 1993.

BOROS AZZI (Marie-Denise),

- "L'incipit des *Faux-monnayeurs* d'André Gide : une mise en abyme de l'écriture romanesque" in *Romanic Review*, vol. LXXX, n° 1, January 1989, pp. 125-130.

CHEVILLOT (Frédérique),

- *La Réouverture du texte*, Stanford French and Italian Studies/Anma libri, 1993.

CORNILLE (Jean-Louis),

- "Blanc, semblant et vraisemblance. Sur l'incipit de *L'Etranger*", in *Littérature* n°23, 1976, pp. 49-55.

DE BIASI (Pierre- Marc),

- "Les points stratégiques du texte", in *Grand atlas des littératures, Encyclopaedia Universalis*, 1990, pp. 26-28.

DEBRAY-GENETTE (Raymonde),

- "Comment faire une fin", in *Métamorphoses du récit : autour de Flaubert*, Paris, Seuil, 1988, pp. 85-112.

DEL LUNGO (Andrea),

- "Pour une poétique de l'incipit", in *Poétique* n°94, avril 1993, pp. 131-152.

DERRIDA (Jacques),

- "Hors-livre", in *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, pp. 9-67.

DICKSON (Colin),

- "Théorie et pratique de la clôture : l'exemple de Maupassant dans *La Maison Tellier*", in *The French Review*, vol. 64, n°1, octobre 1990, pp. 43-53.

DUBOIS (Jacques),

- "Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste", in *Poétique* n°16, 1973, pp. 491-498.

- "Une écriture à saturation. Les présupposés idéologiques dans l'incipit du *Nabab*" in *Etudes littéraires*, vol. 4, n°3, P.U. Laval, déc. 1971, pp. 297-310.

DUCHET (Claude),

- "Pour une sociocritique ou variations sur un incipit", in *Littérature* n°1, 1971, pp. 5-14.

- "Idéologie de la mise en texte", in *La Pensée* n°215, octobre 1980, pp. 95-108.

DUCHET (claude) et al.,

- *Genèses des fins*, PUV, Saint-Denis, 1996.

FALCONER (Graham),

- "L'entrée en matière chez Balzac : prolégomènes à une étude sociocritique", in *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Stevens et Hakkert, 1975, pp. 129-150.

FARCY (Gérard-Denis),

- "Clôture", in *Lexique de la critique*, Paris, P.U.F., 1991.

FELIX (Brigitte),

- "Interrogations sur le seuil (critique) des quatre romans de William Gaddis", in *Revue Française d'études américaines*, vol. XVII, n°64, mai 1995, pp. 215-225.

GREIMAS (Algirdas-Julien) et COURTES (Joseph),

- "Clôture", in *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Livres, 1993 (pour la première édition : 1979).

HAMON (Philippe),

- "Clausules", in *Poétique* n°24, 1975, pp. 495-526.
- "Texte littéraire et métalangage", in *Poétique* n°31, 1977, pp. 261-284.
- "Echos et reflets. L'ébauche de *La Bête humaine* de Zola" in *Poétique* n°109, 1997, pp. 3-16.

HERRNSTEIN-SMITH (Barbara),

- *Poetic closure : a study of how poems end*, Chicago, University of Chicago press, 1968.

HOEK (Léo Huib),

- "Instances sémiotiques de l'amorce romanesque", in *Rapport* n°2, 1986, pp. 1-21.

JEAN (Raymond),

- "Ouvertures, phrases-seuils", in *Pratique de la littérature*, Paris, Seuil, 1978, pp. 13-23.

KERMODE (Frank),

- *The Sense of an Ending*, New-York, Oxford university press, 1969.

KOTIN-MORTIMER (Armine),

- *La Clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985.

LASSALLE (Thérèse),

- "Incipit et horizon d'attente : remarques sur la présentation des personnages et de la vie à la cour dans *La Princesse de Clèves*", in *Le Dix-huitième Siècle*, n°175, avril-juin 1992, pp. 209-218.

LARROUX (Guy),

- "Mise en cadre et clausularité", in *Poétique* n°98, avril 1994, pp. 247-253.
- *Le Mot de la fin*, Paris, Nathan, 1995.

LECLERCLE (François) et al.,

- *La Nouvelle : stratégie de la fin*, Paris, SEDES, 1996.

LECERCLE (Jean-Jacques) et al.,

- *L'Incipit*, textes réunis et présentés par Liliane LOUVEL, publications de la Licorne, UFR de langue et littérature de l'université de Poitiers, Poitiers, 1997.

LIMAT-LETELLIER (Nathalie),

- "Le "Mystère de finir" dans les derniers romans d'Aragon", in *Europe* n°717-718, Janvier-Février 1989.

LINTVELT (Jaap),

- "L'ouverture du roman : procédures d'analyse", in *CRIN* n°11, 1984, pp. 40-48.

LOTMAN (Iouri),

- "La signification modélisante des concepts de "fin" et de "début" dans les textes artistiques", in *Travaux sur le système des signes*, (Textes de l'école de Tartu réunis par Iouri Lotman et Boris Uspenski), Bruxelles, Ed. Complexes, 1976, pp. 197-202.

MAILLARD (Michel),

- "Anaphores et cataphores", in *Communications* n°19, 1972, pp. 93-104.

MOATTI (Christiane),

- "Ouverture et clôture d'un roman engagé", in *Typologie du roman, Romanica Wratislaviensia* XXII, n°690, 1984, pp. 111-126.

MOLINIE (Georges) et MAZALEYRAT (Jean),

- "Clausule", in *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, P.U.F., 1989.

MONTANDON (Alain) et al.,

- *Le Point final*, Actes du colloque international de Clermont-Ferrand présentés par Alain MONTANDON, publication de la faculté des lettres et sciences humaines, Clermont-Ferrand, 1984.

MORHANGE (Jean-Louis),

- "Incipit narratifs", in *Poétique* n°104, 1995, pp. 387-410.

MORIER (Henri),

- *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, P.U.F., 1989 (pour la première édition : 1961).

O'KELLY (Dairine),

- "Personne, espace et temps : "je" et le problème des incipit", in *Caliban*, n°30, 1993, pp. 47-62.

REGAM (Abdelhacq),

- *Les Marges du texte : incipit, désinit et paratexte dans la fiction narrative française au dix-neuvième et vingtième siècles*, Doctorat d'Etat, Paris VIII, 1991.

RIGOLOT (François),

- "Prolégomènes à une étude du statut de l'appareil liminaire des textes littéraires", in *L'Esprit Créateur*, vol. XXVII, n°3, 1987, pp. 7-18.

SALHA (Habib),

- "La Parole inachevée", in *Le Point final*, Colloque international de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand, 1992, pp. 193-201.

SANDRAS (Michel),

- "Le Blanc, l'alinéa" in *Communications* n° 19, 1972.

SATOR,

- *Topique des ouvertures narratives avant 1800*, (Acte du quatrième colloque international de SATOR tenu en 1990), Montpellier, Ed. de l'université de Montpellier, 1991.

VALETTE (Bernard),

- "Clôture", in *Dictionnaire des littératures de langue française* (sous la direction de Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey), Paris, Bordas, 1994.

VERRIER (Jean),

- *Les Débuts de romans*, Paris, Lacoste, 1992.

USPENSKY (Boris),

- "Poétique de la composition", in *Poétique* n°9, 1972, pp.124-134.

