



GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne
n° 18 – juillet 2011

*Les pérégrinations d'un gentilhomme
linguiste. Hommage à Claude Caitucoli.*

Numéro dirigé par Fabienne Leconte

SOMMAIRE

Fabienne Leconte : *Présentation.*

Papa-Alioun Ndao : *Politiques linguistiques et gestion de la diversité linguistique au Sénégal : aspects sociolinguistiques.*

Abou Bakry Kébé : *Contacts de langues et médias : le discours journalistique en wolof à l'épreuve du parler ordinaire sénégalais.*

Moussa Daff : *Esquisse pour une démarche méthodologique de didactique convergente dans l'enseignement bilingue en francophonie africaine : cas du partenariat didactique français/wolof au Sénégal.*

Birahim Thioune : *Didactique du conte et du récit imaginé à l'école primaire : propositions de démarches pour un projet expressif, dans des classes de langue au Sénégal.*

Fallou Mbow : *Paratexte et visée de l'énonciation romanesque en littérature africaine.*

Mamadou Lamine Sanogo : *Pour une prise en compte des langues minoritaires dans les politiques linguistiques. Le cas de l'Union africaine.*

Véronique Miguel Addisu : *Lecture altéro-réflexive d'une recherche doctorale impliquée : notes ethno-sociolinguistiques.*

Sophie Babault : *Peter Pan, la Petite Merveille et l'Andrian'School : la dénomination des établissements scolaires comme indicateur sociolinguistique en contexte plurilingue.*

Foued Laroussi : *Le plurilinguisme en milieu scolaire à Mayotte.*

Régine Delamotte-Legrand : *Répertoires langagiers des enfants et langues de l'école à Mayotte comme ailleurs.*

Fabienne Leconte : *Conflits de légitimité autour du passage à l'écriture de langues minorées.*

Danièle Moore et Margaret MacDonald : *The name can only travel three times. Nomination des nouveaux nés et dynamiques identitaires plurielles. Qu'en disent vingt jeunes mères stó.lō de Colombie-Britannique ? Ou de quelques récits de la transformation.*

Clara Mortamet : *Adhérents, dissidents, objecteurs et militants, la diversité des positionnements face à la norme.*

Robert Nicolai : *Comment Dieu créa le Monde et quel Monde Il créa ou la re-élaboration d'une mythologie à propos de l'origine des langues... à l'ombre du politiquement correct.*

Didier de Robillard : *Vers des processus qualitatifs d'évaluation de la recherche ? Perspectives sociolinguistiques à travers l'évaluation à fins éditoriales.*

Compte-rendu

Jeanne Gonac'h : *Robert Nicolai, 2011, La construction du sémiotique – Sur les dynamiques langagières et l'activisme des acteurs de la communication, Paris, L'Harmattan, 162 pages, ISBN : 978-2-296-54383-6.*

PARATEXTE ET VISEE DE L'ENONCIATION ROMANESQUE EN LITTERATURE AFRICAINE

Fallou Mbow

Faculté des Sciences et Technologies de l'Éducation et de la Formation (ex-ENS) Université Cheikh Anta Diop, Dakar

Le lecteur, engagé dans la lecture d'un texte, cherche à comprendre ce que veut dire l'auteur. Dans cette perspective, le dessein avoué ou non d'un auteur est de tenter de faire appréhender son projet d'écriture dès l'entame du livre, au moyen du paratexte. En même temps, la littérature, donc le roman comme la publicité ou le discours politique, étant par nature des discours à légitimer, l'auteur crée un environnement textuel capable d'induire la lecture effective. En fait, le roman est déjà légitimé de même que l'institution littéraire en général. L'auteur se justifie aussi par son énonciation, à travers ce que Maingueneau nomme la « scène d'énonciation »¹ : « Ce que dit le texte présuppose une scène de parole déterminée qu'il lui faut valider à travers son énonciation » (2004 : 192-193).

Ce sont, précisément, les éléments destinés à exprimer l'intentionnalité attachée au roman et sa légitimation que l'énonciation littérale tente de rendre manifestes. Ceux-ci sont des composantes paratextuelles qui fonctionnent, pour le lecteur, comme des indicateurs de l'énonciation, car les intentions illocutoires² sont nécessairement ouvertes pour que la communication puisse réussir. Pour les analyser, nous allons nous appuyer sur trois romans de la littérature négro-africaine d'après les indépendances, *Le Cercle des tropiques* (Fantouré A., 1972), *Entre les eaux* (Mudimbé Y.-V., 1973) et *Perpétue* (Béti M., 1974³) pour montrer que le paratexte (tous les éléments qui se trouvent dans la périphérie du roman, hors de la fiction) exprime le projet auctorial qui est précisément la dénonciation du pouvoir politique et/ou religieux. En effet, l'énonciation paratextuelle, dans chacune de ces œuvres est le fait, non pas

¹ Maingueneau définit ainsi sa notion de « scène d'énonciation » de la façon suivante : « *En fait en parlant de situation de communication, on considère le processus de communication en quelque sorte « de l'extérieur », d'un point de vue sociologique. En revanche, quand on parle de scène d'énonciation, on le considère « de l'intérieur », à travers la situation que la parole prétend définir, le cadre qu'elle montre au sens pragmatique dans le mouvement même où elle se déploie. Un texte est en effet la trace d'un discours où la parole est mise en scène.* » (2004 : 191).

² L'acte d'illocution (Cf. Austin, 1970) consiste à rendre manifeste la façon avec laquelle les paroles proférées oralement ou par écrit doivent être comprises en un moment donné, comme un conseil, un avertissement, un ordre etc. On produit un acte illocutoire en disant quelque chose. Dans le cas du paratexte romanesque, il est formulé de sorte qu'il se donne à être compris d'une manière précise dans le sens souhaité par l'auteur.

³ La première édition de *Perpétue* date de 1974. Néanmoins la pagination utilisée dans l'article est celle de la seconde édition (2003).

du narrateur en tant que fonction linguistique ou intra-textuelle, mais de l'auteur (locuteur lambda en tant qu'être du monde) qui a une fonction supérieure puisqu'il est à la source de l'œuvre s'exprimant à travers tous les éléments périphériques du roman en tant qu'énoncé. C'est bien l'auteur qui, explicitement, presque en dehors de la fiction, donne au texte son orientation illocutoire, celle de la dénonciation, traduite par des indicateurs paratextuels précis.

Les éléments paratextuels que nous allons étudier sont les suivants : certaines indications qui figurent sur la page de garde (noms d'auteur, maisons d'édition, etc.), les titres, les sous-titres, les énoncés préliminaires (les épigraphes et les préfaces) et l'énoncé final du roman *Le Cercle des tropiques* de A. Fantouré.

La visée des auteurs à travers l'énonciation paratextuelle

En fait, dans l'activité d'énonciation interviennent trois instances ou sujets. En tant qu'acte individuel, l'énonciation comporte un sujet virtuel (les pronoms « je » ou « nous ») qu'on appelle énonciateur. Ce sujet engendre deux autres, celui renvoyant au récepteur du message qui est l'énonciataire que matérialisent les pronoms « tu » ou « vous » et figurant comme un co-sujet (car la réception est aussi un acte de communication) et un troisième sujet, celui de l'énoncé lui-même. L'énonciateur et l'énonciataire sont des entités nécessaires à tout énoncé. Dans *Le Cercle des Tropiques*, le narrateur est autre que le personnage principal Bohi Di et le narrataire est un habitant du pays, lieu ou espace de référence du roman. *Perpétue* a pour narrateur, tantôt une instance omniprésente non focalisée, tantôt une instance « intradiégétique » en focalisation interne assumée par un personnage. Quant au roman *Entre les eaux*, comme dans *Le Cercle des tropiques*, le narrateur est un personnage, le héros Pierre Landu.

On peut considérer les énoncés paratextuels gravitant autour des romans que nous avons considérés comme des énonciations ayant pour valeur illocutoire la dénonciation du pouvoir. Dans le sens de leur projet communicatif général, plusieurs indications ont été utilisées par les auteurs. Celles-ci, aussi implicites soient-elles, sont des énonciations qui servent à légitimer la « scène englobante » ainsi que la « scène générique » ; scènes qui induisent toujours pour le genre littéraire des attentes sur lesquelles il est possible d'anticiper.

De la manière dont elles sont libellées, les indications paratextuelles n'apparaissent pas, *a priori*, comme ayant une visée de dénonciation. L'intention communicative du locuteur et le mode selon lequel elles sont exprimées ne sont pas du tout explicites. Néanmoins, ces indications appartiennent à la catégorie des actes de langage qu'Austin appelle des performatifs (Austin, 1970) primaires, en ce qu'en structure profonde, elles peuvent toutes se ramener à des performatifs explicites. En effet,

Selon la théorie de l'incise préfixée, un performatif explicite résulterait de la préfixation, au performatif primaire correspondant, d'un quasi-commentaire explicitant la force de l'énonciation. (Recanati, 1986 : 68)

Ces indications sont en réalité liées, à la « source », avec des verbes performatifs explicites tels que « avertir », « affirmer » qui pour un roman pourrait équivaloir à l'expression « *[je] me porte garant du fait que...* », ou « *[je] me nomme...* » ou « *[j] 'intitule ce roman...* » selon que c'est l'éditeur, l'institution littéraire ou encore l'auteur du roman qui dit « je ». En réalité, la structure profonde d'un énoncé apparemment non performatif comporte souvent, au niveau supérieur, un verbe performatif non représenté en surface. Dans ces conditions, on pourrait avoir les énoncés performatifs équivalents qui suivent :

- « [*je*] me porte garant du fait que ce livre est un roman. » D'où la mention *roman* proférée par l'auteur et relayée par l'éditeur. Cette mention *roman* indique non seulement le type discursif relevant de la littérature, c'est-à-dire la « scène englobante », mais aussi le genre, c'est-à-dire la « scène générique »⁴ (Maingueneau, 2004).
- « [*je*] me porte garant du fait que l'auteur de ce livre s'appelle Alioum Fantouré, ou Mudimbé, ou Eza Boto. » Une telle déclaration proférée par l'éditeur n'autorise vis-à-vis des romans qu'une interprétation littéraire qui ne permettrait pas légalement de considérer d'autres noms d'auteur des romans considérés que ceux institués par l'éditeur.
- « [*Je*] me nomme Présence africaine, ou Buchet/Chastel. » Cet énoncé est émis par chacune des maisons d'édition dans la périphérie des œuvres. Ce sont des maisons d'édition institutionnellement habilitées à éditer des romans.

Les verbes des différents quasi-commentaires préfixés (les membres de phrase en italiques ci-dessus n'ont aucun sens descriptif. Ce sont les verbes « avertir » ou « prévenir », « témoigner » ou « affirmer » et « mentionner ». Ils indiquent la valeur illocutoire des subordonnées introduites par « que » et fonctionnent comme des signaux qui guident le lecteur vers une appréciation correcte des mentions « roman », « Eza Boto », « Mudimbé Alioum Fantouré » et « Présence africaine » ou « Buchet/Chastel ». Les éléments préfixés montrent que ces indications littérales servent à déterminer le mode suivant lequel le texte doit être compris et lu, mais ils traduisent aussi leur sens pragmatique.

Ces énoncés performatifs réussissent si, effectivement, le lecteur comprend l'intention discursive spéciale du locuteur à travers les indications littérales. Quoique partageant ces normes avec d'autres genres, le roman présente ces caractéristiques. Ils participent à la validation et à la légitimation de la scène d'énonciation des textes. Par exemple, un auteur célèbre à l'instar des auteurs de notre corpus, qui a à son actif déjà écrit plusieurs œuvres primées et éditées par de grandes maisons d'édition, a plus de chance d'être lu par un nombre important de lecteurs qu'un auteur débutant qui en est à son premier roman.

Ces performatifs montrent que Fantouré et Béti semblent se cacher derrière leur pseudonyme. En littérature, il est admis que les auteurs cachent leurs vrais noms, au profit de pseudonymes. Ainsi, dans les romans considérés, Alioune Touré s'appelle Alioum Fantouré, et Alexandre Biyidi Awala se cache derrière les pseudonymes, Mongo Béti dans *Perpétue* et Eza Boto dans d'autres romans. Mais la fiction n'implique pas forcément un auteur pseudonyme. Une telle pratique présage déjà une répression de la part du pouvoir en place, dans les pays où se déroulent les faits racontés, même si l'utilisation d'un pseudonyme peut être due à d'autres raisons que celle de se cacher pour échapper à la tyrannie d'un dictateur. Dans les cas que nous étudions, cela laisse penser que les auteurs se trouvant écrasés par le pouvoir tyrannique comme leurs personnages, ne veulent pas révéler au grand jour leur vrai nom. Ils entendraient ainsi éviter d'être poursuivis par le pouvoir auquel ils s'attaquent dans leurs écrits. Par ailleurs, la dénonciation qu'ils ont choisie de faire dans le roman et la censure en vogue au moment où ils écrivent, les poussent peut-être à dissimuler, derrière un nom d'emprunt, leur vrai nom.

User d'un pseudonyme est une façon parmi d'autres d'obliger le lecteur (fût-il le dictateur) à lire le texte suivant la « scène englobante » de la littérature et la « scène générique » du roman, c'est une façon d'interdire toute interprétation de l'œuvre comme une imitation stricte de la réalité. Pour la lire correctement, il faudrait avant tout la considérer comme de la fiction. Ainsi, la dénonciation à travers la « scène englobante » de la littérature peut empêcher la poursuite des auteurs par le pouvoir ; à moins qu'on ne veuille faire délibérément une lecture particulière, les faits sont normalement évalués non pas suivant le prisme de la réalité, donc en

⁴ La « scène générique » est la scène spécifique attachée à un genre de discours. Une œuvre littéraire étant toujours énoncée dans un genre de discours (romanesque, théâtral, etc.), des attentes génériques sont induites chez le public.

considérant les auteurs comme des opposants politiques, mais suivant celui de la fiction. La littérature inscrit d'abord les événements racontés dans le cadre de la fiction qui induit des attentes déterminées chez le lecteur, avant toute référence extérieure. Elle leur assure ainsi la protection tacite contre le pouvoir, et leur sert de refuge. Mais les textes littéraires eux-mêmes comme leurs auteurs sont « paratopiques »⁵ (Maingueneau, 2004), puisqu'ils sont un mélange de réalité et de fiction. D'ailleurs, c'est parce qu'aucun pouvoir n'est dupe, que dans certains pays les écrivains dénonciateurs sont pourchassés et contraints à l'exil.

Mais cela peut aussi relever d'un problème de « posture »⁶ (Meizoz, 2007) destiné à offrir au lecteur une certaine image de l'auteur. Vouloir renouveler sa propre image, par exemple pour adopter une nouvelle « posture » de dénonciateur, peut pousser à écrire sous un pseudonyme. Ainsi, les auteurs qui le font mettent leur énonciation au service de la dénonciation. Le pseudonyme pourrait être ici le « procédé » adéquat pour la dénonciation. Dès qu'un auteur utilise un pseudonyme pour écrire un roman, il exprimerait par là-même, entre autres raisons possibles, son intention de dire des choses qui peuvent faire mal. Le pseudonyme fonctionnerait de cette façon comme un repoussoir de même que le genre et le type de discours (qui sont d'ordre littéraire) qui placent le dire dans l'irréel ou le fictionnel.

Un autre argument qui pourrait fonder l'utilisation d'un pseudonyme réside dans le fait que l'écrivain a conscience de la dissociation entre son moi réel et son moi-écrivain. L'exemple de Proust est célèbre à ce niveau « [...] le livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices » (Proust, 1954 : 127). Cet exemple est une illustration de la projection littéraire de l'écrivain, projection qui fera en sorte que le lecteur d'une œuvre romanesque n'aura jamais accès au moi réel du romancier, mais à son seul moi littéraire. Il faut dans ce cas que le lecteur distingue sans ambiguïté, l'auteur réel que Maingueneau (2004) appelle « écrivain », dont le nom correspond à celui du pseudonyme, de l'auteur dans la fiction, qui renvoie au narrateur.

En fait, publier en se mettant à l'abri d'un pseudonyme montre en creux une rupture entre l'instance productrice des énoncés textuels et l'instance fictive qui assume l'énonciation et à qui le lecteur attribue la responsabilité de la narration. Le recours à un pseudonyme permet à un écrivain de construire à côté du « je » biographique de l'auteur réel, l'identité d'un sujet, d'un auteur irréel qui n'a d'existence que dans et par l'institution littéraire. Le fait d'assumer la production d'un roman non par son nom véritable, mais par un pseudonyme, implique la possibilité de choisir dans l'ensemble illimité des propriétés qui définissent l'écrivain une propriété singulière, celle d'écrire de la littérature, et d'en faire le support d'un nom propre. Cette disjonction explique par ailleurs l'échec de la critique biographique instituée par Sainte-Beuve et montre aussi que, par l'œuvre, on ne peut atteindre le moi de l'auteur mais, tout au plus, à l'instar de ce qu'a fait la critique psychanalytique, sa seule projection inconsciente. Le postulat de l'auteur inscrit permet d'incorporer cette projection. Toutefois, dans une perspective d'analyse du discours, il n'y a pas de barrière entre cette instance profane qui renvoie à l'être du monde (l'écrivain) et l'instance réservée à la littérature (l'auteur, c'est-à-dire le narrateur), figure textuelle, de l'écrivain.

⁵ Selon Maingueneau (2004), la « paratopie » qui caractérise la position de l'écrivain fait que celui-ci se trouve à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la société. Une telle conception de la place de l'écrivain qui n'est ni dans la société ni hors d'elle est fondée sur une critique systématique de la doxa romantique, voire de la méthode structurale. Elle s'efforce d'échapper aux distinctions traditionnelles : énonciateur/écrivain, texte/institution littéraire, moi créateur sacré/moi social de l'écrivain. En d'autres termes, il est question en analyse du discours d'admettre le brouillage des lieux en repensant la coupure que l'on concevait traditionnellement entre sujet énonciateur (écrivain) et sujet biographique.

⁶ Selon Meizoz, la « posture » est la manière singulière dont chaque personne habite un statut ou exerce la fonction qui lui est attachée, dans un champ donné. Pour l'écrivain, il s'agira de sa façon personnelle d'assumer le rôle qui est le sien dans le champ littéraire. Ecrire revient dans une perspective dialogique, à se positionner par rapport à une multitude d'opinions et de points de vue.

Les titres et sous-titres dans les romans : *Le Cercle des tropiques*, *Entre les eaux* et *Perpétue*

Les titres des romans ainsi indiqués sur la page de garde fonctionnent comme un performatif ordinaire implicite. Il en va de même pour les sous-titres. Par rajout d'un quasi-commentaire, on pourrait obtenir, pour chacun de ces énoncés, un énoncé performatif (explicite) équivalent :

- *Le Cercle des tropiques* : Je me porte garant du fait que l'auteur a baptisé ce livre « Le Cercle des tropiques ».
- *Entre les eaux* : Je me porte garant du fait que l'auteur a baptisé ce livre « Entre les eaux ».
- *Perpétue* : Je me porte garant du fait que l'auteur a baptisé ce livre « Perpétue ».

Ce type de déclaration implicite, utilisée pour mentionner les titres et sous-titres est un acte de langage, contrairement à la déclaration en tant que mode grammatical. En ce sens, la déclaration des noms choisis crée une situation sociale nouvelle dans laquelle, les mots qui composent le titre du roman sont ajustés au monde et le monde aux mots. Et, dès lors, personne ne peut plus donner à ce roman un autre titre et aux parties, d'autres sous-titres.

Sur le plan lexico-sémantique, dans le premier roman, l'auteur a opéré une sorte de double emploi pouvant presque relever du néologisme, en combinant des mots qui sont sinon incompatibles, du moins plus ou moins sémantiquement voisins. Le terme « cercle » s'associe mal avec le terme « tropiques » qui signifie lui-même « cercle » où passe le soleil au zénith. Cette association particulière fonctionne comme une lexicalisation permettant de produire un sens caché. Le titre littéraire déclenche ainsi automatiquement chez le lecteur la quête de ce sens. C'est précisément une métaphore nominale *in praesentia*, c'est-à-dire qui fait figurer des noms comparés dont les éléments comparants sont explicitement présents dans l'énoncé. L'expression « Le Cercle des tropiques » renvoie également à l'idée de chaleur, le moment où le soleil se trouve au zénith étant le moment en principe, le plus chaud de la journée. Elle exprime le caractère infernal et caniculaire du contexte sociopolitique auquel se réfère le texte. En même temps, par contiguïté sémantique entre le soleil symbolisant la chaleur et les tropiques où la chaleur est maximale, l'expression évoque aussi l'idée d'enfer que préfigure la chaleur à laquelle l'auteur fait allusion, et l'idée de la mort omniprésente dans ce contexte. Par ailleurs, le terme « cercle » évoque l'enfermement dans laquelle se trouvent les populations, l'impossibilité de sortir.

Si l'une des valeurs illocutoires du titre est de proférer un énoncé de type déclaratif, une autre est d'avertir le lecteur à propos du mal de vivre qui prévaut au pays des Marigots du sud. Cette deuxième valeur est sémantiquement inférable de l'expression telle qu'elle est formulée.

Tous les titres des romans choisis, *Perpétue*, *Le Cercle des tropiques*, *Entre les eaux* dont le sous-titre est *Dieu, un prêtre, la révolution*, indiquent d'emblée une énonciation de la dénonciation. Le champ sémantique et lexical dénote une atmosphère chaude et infernale, une vie malheureuse d'où les personnages ne peuvent sortir qu'au prix de la révolution. On (le personnage dans le roman) s'érige contre le pouvoir qu'on présente comme étant à l'origine des méchancetés que subissent les populations. Les titres sont des déclarations qui comportent implicitement le préfixe « *Je baptise ce livre...* », déclarations devant préfigurer la dénonciation contenue dans les textes. En fait, pour le comprendre, il faut concevoir les fictions narratives comme le résultat d'un acte de langage indirect. Le discours littéraire n'est que l'imitation d'un acte de langage. Pour Searle (1972), le discours littéraire est une assertion que l'auteur fait semblant d'énoncer, c'est une assertion feinte. Le caractère feint concerne la « diégèse » c'est-à-dire la fiction elle-même, étant entendu que le paratexte ne peut être feint. L'auteur fait une sorte d'acte déclaratif qui modifie la réalité en vertu des pouvoirs que lui confère son statut d'auteur. Cet acte déclaratif tente d'instaurer l'état provoqué par son énonciation. De même que « la séance est levée » émis par la personne qualifiée et les

conditions requises accompli de manière indirecte l'état que cet énoncé est censé décrire, les énoncés de la fiction institueraient dans l'esprit du lecteur le monde qu'ils sont censés représenter. L'énonciateur produirait donc directement une assertion feinte, et indirectement une déclaration.

Perpétue, tout comme *Entre les eaux* renvoient le lecteur à une représentation catastrophique de la vie décrite. Les sous-titres, « l'habitude du malheur » pour *Perpétue*, « Dieu, un prêtre, la révolution » pour *Entre les eaux* donnent l'image d'une vie sans issue heureuse. Et les textes (surtout *Le Cercle des tropiques* et *Perpétue*) révéleront que la seule voie de salut reste la révolte contre le pouvoir. *Entre les eaux*, par contre, met en scène un héros qui s'est rendu compte, après l'avoir pratiquée, que la révolte n'est pas une solution contre les dérives politiques et/ou religieuses.

De façon générale, les titres et sous-titres ont une fonction mise en évidence du sens du texte. Constituant les premiers énoncés par lesquels l'auteur communique avec le lecteur, ils induisent un sens à décrypter. Ce sens qui est celui d'un contexte social contre lequel il faut lutter sera développé tout au long des textes.

Les épigraphes ont la même visée illocutoire de dénonciation du pouvoir, mais ont surtout une fonction de construction et d'orientation de cette visée pour influencer le lecteur et l'amener à effectuer l'interprétation programmée par l'auteur.

Construction et orientation de la visée illocutoire : formulation de divers énoncés paratextuels

Le plus puissant effet oblique de l'épigraphe tient peut-être à sa simple présence, quelle qu'elle soit : c'est l'effet épigraphe. La présence ou l'absence d'épigraphe signe à elle seule, à quelques fractions d'erreur près, l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit. (Genette, 1987 : 148)

On retrouve l'épigraphe dans presque tous les romans au XIX^e siècle. Sur un plan diachronique, on constate que les XVII^e et XVIII^e siècles ainsi que la seconde moitié du XIX^e siècle n'usent que très peu de l'épigraphe ; en revanche, la tradition romantique se signale par une grande consommation, une débauche épigraphique qui n'a d'égale que les années soixante et soixante-dix du XX^e siècle, éprises du désir de consécration prestigieuses. Par l'épigraphe, l'écrivain choisit ses pairs. Citant un auteur autorisé à travers l'épigraphe, l'écrivain cherche une caution, ou un positionnement dans une classe précise d'auteurs. Ainsi, il donne du crédit à son discours par le fait de convoquer dans l'épigraphe une autorité philosophique ou littéraire.

La préface quant à elle sert généralement à présenter une œuvre en s'adressant plus ouvertement au lecteur qu'on essaie d'emblée d'orienter.

Epigraphe du *Cercle des tropiques* (Alioum Fantouré, 1972 : 7)

Le soleil grille ici toutes les choses, il grille le cerveau et grille jusqu'aux roses.

Nicolas Guillen

L'énoncé est emprunté à un poète cubain, un virulent révolutionnaire du XX^e siècle, Nicolas Guillen, qui a consacré toute sa vie à la lutte contre l'injustice et à l'engagement en faveur des opprimés de son pays. Comme les écrivains des romans que nous avons considérés, il s'est exilé à Paris à cause de sa « posture », notamment dans le champ littéraire et n'a pu revenir à Cuba qu'après la victoire de Fidel Castro.

En utilisant les propos de cet auteur révolutionnaire, Fantouré affiche ainsi dès le départ sa « posture », décidé à s'exprimer dans son ouvrage comme Nicolas Guillen. Fantouré s'érige ainsi en écrivain engagé à dénoncer le pouvoir en place.

Par ailleurs, cet énoncé est une affirmation, mais qui n'a rien d'un énoncé de type constatif au sens austinien. En fait l'auteur, en vertu de son statut, est habilité à proférer des déclarations de ce type dans son roman. Celles-ci fonctionnent, certes comme des vérités, mais ont plutôt ici un rôle d'activateur d'une bonne disposition du lecteur à bien interpréter le texte. En conséquence, bien qu'étant des énoncés de type constatif, bien les interpréter ne signifie pas leur appliquer les valeurs « vrai » / « faux », mais les considérer comme des préalables à connaître pour comprendre la visée du texte. L'on pourrait de ce point de vue ajouter à cette épigraphe une proposition préfixée sous la forme d'un pseudo-commentaire qui en ferait un performatif de type déclaratif. On aurait alors l'énoncé suivant qui serait proféré par l'auteur : « *Je déclare que* le soleil grille ici toutes les choses, il grille le cerveau et grille jusqu'au roses ». Le déictique « ici » renverrait, dans ce cas, au pays de Fantouré, celui des *Marigots du Sud* (La Guinée Conakri). Suivant la conception de Searle (1982), les mots de cet énoncé sont ajustés au monde. Le verbe performatif « déclarer » semble porter la valeur illocutoire de l'énonciation : il s'agit de faire lire le texte en tenant compte au préalable de la vie infernale à dévoiler. L'énoncé comporte ce que Gouvard appelle la « description indéfinie », la « description multiple » et « la description définie unique » (1998 : 11).

On a :

– « le soleil »

Dans ce contexte romanesque, le nom « soleil », inséré dans l'épigraphe, réfère à une entité particulière, entité qui se trouve être dans l'espace que désigne l'indexical « ici ». « Ici » indexe l'espace symbolique du roman qui est le pays où se déroulent les événements, c'est-à-dire les Marigots du Sud. C'est une « description définie unique ». « Il », dans l'énoncé, est un indexical qui a une valeur anaphorique ; en ce sens, il renvoie à une entité de la situation linguistique. Ici, il renvoie à « soleil » et le reprend linguistiquement.

D'autres éléments de l'épigraphe, comme « le cerveau » et l'expression « toutes les choses », participent à l'activation par l'auteur chez le lecteur du processus de dénonciation. Ainsi, comme le terme « le soleil », le terme « le cerveau » est aussi une « description définie unique ». La formule désigne le caractère pernicieux de la dictature telle qu'elle sévit dans les Marigots du Sud.

L'effet de la dictature semble être comparé à celui de ce « soleil » infernal grillant même le « cerveau ». Le « soleil » est aussi une figure paternelle, celle du dictateur qui est la cause de la tourmente.

– L'expression « toutes les choses »

Cette expression est une « description multiple ». En l'utilisant, l'auteur chercherait à généraliser les éléments indexés. C'est dire que rien ni personne n'est épargné par la vie infernale, les atrocités de la vie dans *Les Marigots du Sud*.

En somme, par cette épigraphe l'auteur décide de se référer à un pays qui évoque l'« enfer », un « enfer » qu'il entend dénoncer dans la fiction.

Préface du *Cercle des tropiques* (Alioum Fantouré, 1972 : 7)

La difficulté d'écrire ce roman n'a pas été de construire mon histoire, le problème pendant des mois a été « le moi » de Bohi Di... Etre l'un de ces centaines de millions d'hommes anonymes du Tiers-Monde dont personne ne connaît le visage et qui soudain murmure comme gêné de déranger le monde : « ... vous ne savez rien de moi, rien, je vous prie, écoutez mon histoire, celle que je vais vous raconter... Mon nom est Bohi Di, dans ma langue natale, cela signifie « fils de la terre »...

L'auteur.

Cette préface a été produite par l'auteur lui-même, contrairement au premier énoncé liminaire. Elle porte la subjectivité de l'auteur, Alioum Fantouré lui-même. En effet, Mohamed Alioune Touré⁷ (Alioum Fantouré dans le roman) doit assumer dans son œuvre toute la condition de sa « paratopie », en gérant la tension qui en découle, l'obligeant à passer d'un échelon supérieur à un échelon inférieur : Alioum Fantouré, le haut fonctionnaire doit devenir dans la fiction Bohi Di, un homme du peuple (le personnage « homodiégétique » et héros du roman). C'est là tout le sens de la préface. En la signant, l'auteur a choisi explicitement de se concrétiser dans son œuvre.

Situé au début du roman, ce passage est une adresse au lecteur. Elle est exécutée au moyen d'une énonciation à forte concentration de déictiques. Ceux-ci constituent une référence directe ou en direction du cadre de l'énonciation (ce sont les pronoms personnels, les possessifs et les adverbes) ou en direction de la situation de communication, c'est-à-dire du contexte linguistique (ce sont les pronoms démonstratifs et les déterminants démonstratifs comme « ce pays », « ce pays-là »).

- Les adjectifs possessifs de première personne : « mon » apparaît deux fois dans « mon histoire » et une fois dans « mon nom », « ma » dans « ma langue ».
- Les pronoms personnels : « moi » dans « le “ moi ” de Bohi Di » et dans « vous ne savez rien de moi », « je » et « vous » dans « vous ne savez rien », dans « je vous prie » et dans « je vais vous raconter ».

Ces deux catégories de pronom réfèrent ici directement à la conscience de l'auteur pseudonyme du roman. Elles permettent d'identifier l'auteur de l'énoncé et du présent roman (Alioum Fantouré) dans toute l'étendue de sa subjectivité et dans celles des difficultés de définition du « moi » de Bohi Di liées à la « paratopie ». Cependant, le propos est proféré sous la forme d'une double énonciation au sens théâtral. Dans la première, l'auteur dit (en quelque sorte, si on y adjoint un indicateur performatif explicite) : « *J'affirme que la difficulté d'écrire ce roman...* », dans la deuxième, il rapporte en style direct le discours qu'il a lui-même prêté au narrateur « homodiégétique », à savoir : « *...vous ne savez rien de moi, rien, je vous prie, écoutez mon histoire, celle que je vais vous raconter... Mon nom est Bohi Di, dans ma langue natale, cela signifie “ fils de la terre ”* ».

Globalement, l'énoncé est un performatif de type assertif servant à affirmer la présence dans le roman d'éléments qui désignent l'auteur. En ce sens, celui-ci y engage sa responsabilité, quant à la vérité de ce qu'il dit, pour définir et expliquer l'identité du narrateur. En effet, il (le narrateur) revêt un caractère universel. Il est l'énonciateur débrayé dans le récit, une entité virtuelle qui peut renvoyer à toute personne du tiers monde que représente le héros Bohi Di.

L'énoncé sous-jacent formulé par le narrateur est un performatif directif qui a une valeur prescriptive, traduite par l'indicateur « je vous prie », et par la modalité impérative « écoutez mon histoire ». Il exprime la volonté ou le souhait du narrateur d'inviter le lecteur à la

⁷ Mohamed Alioune Touré est un responsable africain au niveau international.

coopération, de l'amener à s'informer en lisant le roman. C'est une « scène validée »⁸ (Maingueneau, 2000 : 75) de conteur traditionnel africain. Elle confère au roman sa vocation narrative à l'intention d'un lecteur, à l'instar d'un conte déclamé par un conteur pour un auditoire typiquement africain.

Le pronom démonstratif « cela » réfère au signifiant du nom Bohi Di qui est présenté en des termes identiques à ceux d'un rituel, sous forme d'une déclaration, comme à l'occasion d'un baptême : « mon nom est Bohi Di ». En y ajoutant un quasi-commentaire préfixé qui rend l'énonciation explicite, on peut obtenir l'énoncé suivant : « *Je déclare que* mon nom est Bohi Di ». Le narrateur se présente, dans cette situation, comme une personne habilitée par l'auteur qui l'a créée à se baptiser Bohi Di. Tout lecteur devrait, à partir de ce moment, considérer le narrateur à la fois comme témoin des faits racontés, puisqu'il y est lui-même impliqué, et symbole vivant, représentant tout « fils de la terre ».

Ces deux énoncés liminaires expriment, par le mode des verbes (indicatif et impératif) la qualité discursive de ce roman. Ils permettent de spécifier l'intention communicative de l'auteur et orientent ainsi la réception du texte par le lecteur. Ils manifestent la visée informative assignée au roman, et par delà, sa prétendue visée injonctive. Tout en informant sur la situation dans les Marigots du Sud, le roman ordonne d'être lu. Le lecteur, doit reconnaître cette intention de l'auteur de communiquer le fait qu'il communique.

Si l'on examine la valeur des déictiques, on pourrait placer le roman, *Le Cercle des tropiques* dans la catégorie des romans autobiographiques, tout au moins en partie, ou en tous cas dans ceux à forte présence d'éléments renvoyant à l'auteur, avec comme mode d'énonciation une narration-discours. La première personne exprimée par le pronom personnel « je », dans le discours rapporté de Bohi Di, fait partie de ce que Russel (1940) appelle des « particules égocentriques » et que nous avons déjà utilisées sous le nom générique de déictiques qui renvoient au fragment avec lequel ils sont en occurrence, avant de renvoyer à un individu, à un lieu ou à un temps. Mais, ce qui fait assimiler *Le Cercle des tropiques* à une œuvre autobiographique se trouve dans l'idée de Russel qu'après réduction, il ne faut garder que « ceci » comme déictique ; car selon lui, tous les éléments linguistiques ou extralinguistiques auxquels les déictiques peuvent renvoyer sont réductibles à ce symbole : ainsi, « je » signifie « la biographie à laquelle ceci appartient » ; d'où le « je » de Bohi Di pouvant indexer l'auteur lui-même racontant sa propre vie à bien des endroits.

Le texte est divisé en deux grandes parties : la première est intitulée « Porte Océane » et la deuxième « Le Cercueil de zinc » qui est le pendant de la première. Toutefois, dans les deux parties, l'action se déroule à Porte Océane et autour. De ce point de vue, il y a comme un effet de miroir, l'une se reflétant dans l'autre, les faits de part et d'autres se faisant écho.

Au plan lexico-sémantique, l'intitulé de la deuxième partie procède sinon de la métaphore, du moins de la métonymie, figure de style dans laquelle ici, le contenant est utilisé pour désigner le contenu. Dans cette deuxième partie, Porte Océane, assimilée à un cercueil de zinc, exprime au plan sémantique, l'idée d'un milieu accumulant les morts tel que le montrent les faits racontés.

L'énoncé final du *Cercle des tropiques* (Alioum Fantouré, 1972 : 313)

Quelques mois plus tard, le docteur Malêké, M^{elle} Houré qui venait de rentrer d'exil, le colonel Fof, le lieutenant Beau-Temps, Salimatou étaient mystérieusement tués.

Cet énoncé est proféré de manière un peu décalée par rapport à la narration principale. Cela est marqué dans le roman par le saut d'une page à la fin du récit, comme si l'énoncé n'en

⁸ L'expression « scène validée » reçoit le sens de scène déjà installée dans la mémoire collective, dans l'univers des savoirs et des valeurs partagées de la société.

faisait pas partie. Il décrit une situation finale : les grandes personnalités du Club des travailleurs sont toutes assassinées. D'un point de vue pragmatique, l'énoncé n'a aucun lien ni avec la valeur de vérité, ni avec la forme linguistique. Dans ce cas, selon Grice (1975), une au moins des maximes du principe de coopération a été violée par l'auteur, à savoir la maxime de quantité qui consiste, pour le locuteur, à ne donner « ni trop, ni trop peu d'informations ». En effet, dans cet énoncé, l'auteur n'a donné que très peu d'informations en ce qui concerne les assassinés, quant aux conditions par exemple de leur mort, quant aux auteurs des assassinats, etc. Il y a donc des non-dits qui invitent le lecteur à sous-entendre le véritable sens de l'énoncé. Cette forme de sous-entendu est appelée *implicature* discursive par les pragmaticiens tels que Grice (*op. cit.*). Comme *implicature*, ces propos de l'auteur signifient ceci : ce pays des Marigots du Sud est « un cercueil de zinc » où règnent l'arbitraire et les exactions de toutes sortes. Cela fait écho à l'énoncé liminaire déjà étudié : « Le soleil grille ici toutes les choses, il grille le cerveau et grille jusqu'aux roses ».

L'énonciation performative littérale, dans *Le Cercle des Tropiques*, est le fait de l'auteur. A travers elle, il communique avec le lecteur au moyen des valeurs illocutoires des énoncés, et non au seul moyen des états de choses représentés. La communication se fait également à l'aide du respect ou du non-respect, dans ces énoncés, du principe de coopération de Grice (à travers les différentes maximes, en particulier la maxime de quantité) et l'intention de l'auteur de communiquer suivant certains modes (assertif, déclaratif, injonctif, etc.). Le roman doit être lu presque impérativement pour que le lecteur soit informé de la situation dans ce pays et pour qu'il adhère à la dénonciation. Par cette dernière phrase, nous venons de définir le but illocutoire global du roman que nous pouvons aussi appeler la signification linguistique globale ; celle-ci est composée du sens descriptif des énoncés (les états de choses représentés) et de leur sens pragmatique.

Cependant, avant de clôturer ce point nous voudrions montrer comment l'auteur, à travers cette énonciation paratextuelle, parvient explicitement ou implicitement, à faire reconnaître au lecteur son intention d'accomplir, à travers l'œuvre, tel ou tel acte illocutoire.

Sur quoi doit se baser le lecteur pour reconnaître avec succès cette intention ?

Quand l'énoncé contient un acte direct, c'est sa signification qui permet à l'auditeur de reconstituer cette intention. Par exemple l'énoncé liminaire « [...] vous ne savez rien de mon histoire, rien, je vous prie, écoutez mon histoire [...] » contient deux actes directs. Ces actes peuvent respectivement être représentés en employant la notation de Searle de la façon suivante :

- *Je vous prie* : PRIERE (lecture par vous lecteur de l'histoire)
- *Écoutez mon histoire* : INVITATION (à la lecture par vous lecteur de l'histoire)

Ces deux actes performatifs sont différents, mais ont le même but illocutoire qui consiste à faire lire le texte par le lecteur. Les descriptions figurant dans les parenthèses désignent leur contenu propositionnel. Une phrase contient en effet une signification descriptive permettant de déterminer l'état de choses représenté et une signification pragmatique comportant des indications qui ont trait, non pas à l'état de chose représenté, mais à tout ce qui est relatif au type d'acte illocutionnaire que l'auteur entend véhiculer. Recanati (*op.cit.* : 153) exprime cette idée comme suit :

Ces deux aspects de la signification correspondent aux deux aspects de l'acte illocutionnaire, « force » et « contenu » : la phrase est associée, en vertu de sa signification pragmatique, à un certain type de force illocutionnaire, et, en vertu de sa signification descriptive, à un certain type de contenu propositionnel. Nous appellerons « potentiel de force illocutionnaire » de la phrase le type de force illocutionnaire auquel elle est associée linguistiquement en vertu de la signification pratique, et « potentiel de contenu propositionnel » le type de contenu auquel elle est associée par sa signification

descriptive, ces deux potentiels constituant, conjointement, le « potentiel d'acte illocutionnaire » de la phrase.

Lorsque l'énoncé contient un acte indirect, c'est-à-dire quand sa signification ne peut être que sous-entendue, parce que n'étant pas explicitement manifestée (ni par la syntaxe ni par la sémantique), son but illocutoire, exprimant l'intention de l'auteur, ne peut être défini suivant les mêmes procédés qu'en ce qui concerne l'acte direct. L'interprétation des actes indirects nécessite, entre autres stratégies, la prise en compte du principe de coopération conversationnelle de Grice (*op.cit.*). Selon lui, dans une conversation, les locuteurs engagés respectent autant que possible un certain nombre de principes. En parlant, un locuteur s'engage à respecter ces principes dans la mesure du possible. En même temps, il oblige ses interlocuteurs à les respecter pour que la coopération puisse être possible. Grice s'appuie ainsi sur ce qu'il appelle le « principe de coopération » qu'il démultiplie ensuite en quatre maximes :

- Maxime de quantité : « Rendez votre discours aussi riche d'information(s), mais pas d'avantage, qu'il n'est requis pour le but de la communication. [...] Ne donnez ni trop, ni trop peu d'informations. »
- Maxime de qualité : « Ne dites pas ce que vous croyez faux, ni ce sur quoi vous manquez de preuve suffisante. [...] Soyez véridique. [...] Parlez à bon escient. »
- Maxime de relation : « Soyez pertinent. »
- Maxime de modalité ou de manière : « Soyez aisément compréhensible. [...] Soyez clair, sans équivoque, bref et ordonné. »

En cas de violation de l'une des maximes, les locuteurs considéreront néanmoins que chacun d'eux les respecte de la meilleure façon possible. En conséquence, si un énoncé produit n'est pas directement compréhensible, quant à son but illocutoire, l'auditeur, s'appuyant sur le respect supposé des maximes, établit des hypothèses qui le concilient avec la présomption selon laquelle l'auteur respecte, dans la mesure du possible, les maximes conversationnelles.

Dans le cas concret des éléments paratextuels que nous étudions, ce que nous avons appelé « énonciation pour la dénonciation » relève, en grande partie, de ces actes indirects dont l'interprétation et la compréhension, par le lecteur, peuvent être facilitées par le recours aux maximes de Grice. Par exemple, l'énoncé liminaire « *Le soleil grille ici toutes les choses, il grille le cerveau et grille jusqu'aux roses* » et l'énoncé final qui clôt le roman, à savoir « *Quelques mois plus tard, le docteur Malèké, Mellé Houré qui venait de rentrer d'exil, le colonel Fof, le lieutenant Beau-Temps, Salimatou étaient mystérieusement tués.* », sont des actes indirects ; leur but illocutoire n'est pas évident. En rapport avec les maximes de Grice, le lecteur, pour comprendre ce que veut lui faire comprendre l'auteur, considérera que la maxime de quantité ayant été respectée, toutes les informations disponibles ont été données à ce propos. Le fait que des informations importantes telles que les causes de cette atmosphère mortelle, les circonstances de la mort des responsables cités du Club des Travailleurs, etc., soient omises, induit une « implication conversationnelle » (Recanati, *op.cit.* : 143). La signification globale des énoncés est impliquée par la conversation ; elle doit être sous-entendue. Pour le premier énoncé, la représentation peut être la suivante : AFFIRMATION (tout est grillé par le soleil). Le deuxième peut être représenté comme suit : ILLUSTRATION ou CONFIRMATION (les responsables sont tous tués).

En outre, pour décrypter les contenus des énoncés, c'est-à-dire les états de choses représentés, le lecteur étudiera le lexique et ses implications ; ce qui lui permettra de comprendre les emplois métaphoriques attachés, entre autres, au mot « soleil » dans ce contexte, au verbe « griller », etc. Mais il reste entendu que le sens est attaché à toute l'expression « le soleil grille toutes les choses » et non pas au seul mot « soleil », qui fonctionne néanmoins comme le noyau du fragment.

En somme, dans le cas d'un acte performatif accompli indirectement (cas de l'essentiel des actes de l'énonciation littérale dans *Le Cercle des tropiques*), l'intention de l'auteur doit être reconnue par inférence à l'aide d'un raisonnement tel que, par exemple, le propose Recanati (*op.cit.* : 143) :

- Le locuteur (l'auteur du texte dans notre cas) accomplit un acte illocutoire.
- Le locuteur (l'auteur) respecte les principes conversationnels.
- En accomplissant, dans ce contexte, l'acte illocutoire, le locuteur (l'auteur) viole un principe conversationnel, à moins qu'il n'ait l'intention d'accomplir, outre cet acte illocutoire, un autre acte illocutoire tel que le principe conversationnel en question soit finalement respecté.
- Donc le locuteur (l'auteur) a l'intention d'accomplir, outre cet acte illocutoire, un deuxième acte illocutoire tel que soit finalement respecté le principe conversationnel que le locuteur (l'auteur) violerait, s'il avait seulement l'intention d'accomplir le premier acte illocutoire.
- Etant donné le contexte, l'acte illocutoire dont il s'agit doit être le deuxième acte illocutoire impliqué.

Épigraphe de *Perpétue* (Mongo Béti, 2003)

On nous donne un caleçon de toile pour tout vêtement deux fois l'année. Quand nous travaillons aux sucreries, et que la meule nous attrape le doigt, on nous coupe la main ; quand nous voulons nous enfuir, on nous coupe la jambe... C'est à ce prix que vous mangez du sucre en Europe.

Voltaire

Cette épigraphe, extraite du chapitre XIX de *Candide* consacré à l'épisode célèbre du *nègre de Surinam* sert à la fois de caution au roman et d'instrument d'orientation du lecteur, puisqu'elle en indique à la fois l'objet et l'esprit. Elle fonctionne comme la première épigraphe que nous avons étudiée, celle du *Cercle des tropiques*.

En vérité, toute épigraphe a une vocation pragmatique. Elle tente d'informer et de convaincre, d'asserter et d'argumenter. Cette épigraphe empruntée à Voltaire a donc une dimension communicative. Elle vise à agir sur le lecteur et tente de modifier sa représentation ou son système de croyances dans une certaine direction. On sait que Voltaire s'attaquait à l'esclavage et à la monarchie. Tout d'abord à travers cette épigraphe, Béti se pose en héritier de Voltaire (comme il le dit lui-même). Si le projet social de Voltaire a été la critique de la monarchie absolue, Béti fait une critique de la tyrannie. Ensuite, en l'imitant par l'emploi de son texte, Béti dénonce la gestion du pays auquel se réfère le roman. De surcroît, c'est un pays indépendant, mais qui est géré d'une façon comparable à celui des esclaves dont parle Voltaire sous la monarchie. Au demeurant, ce qui se passe dans ce pays africain est pire que l'esclavage, d'autant plus qu'il s'agit d'un pays indépendant où il n'y a plus d'esclaves officiellement.

L'épigraphe doit assurer au texte un sort conforme au dessein de l'auteur. Mais l'épigraphe de *Perpétue* fonctionne comme un commentaire du titre de l'œuvre, comme annexe justificative du titre. En effet, on voit bien que son contenu sémantique fait écho à celui du titre. Dans les deux cas, il s'agit de l'impossibilité de survivre même en souffrant. L'épigraphe et le titre expriment un cri de détresse contre les sévices que subit l'être humain dans ce pays, cet espace de la fiction.

L'épigraphe est alors lien et seuil évidents entre le titre et l'œuvre. Par ailleurs, elle apparaît comme un commentaire non du titre mais du texte lui-même ; elle en précise

indirectement la signification. Et l'auteur véritable de la citation, Voltaire en l'occurrence, joue le rôle d'une caution indirecte. Ainsi, l'essentiel n'est pas seulement ce que dit la citation, mais l'identité de son auteur qui a une valeur persuasive. On peut parler ici de l'ethos préalable (l'image de soi en dehors de tout discours, celui que confère le statut social par exemple) de Voltaire qui participe ici à faire adhérer le lecteur au message. En effet, le seul nom de Voltaire suffit pour légitimer le propos de l'auteur.

Epigraphe d'*Entre les eaux*

*Ainsi tu ne sais pas que Peregrinus va bientôt se laisser périr dans les flammes à Olympie ?
Se laisser périr dans les flammes, m'écriai-je étonné ? Que veux-tu dire ? Et pourquoi voudra-t-il faire cela ? »*

Lucien

Cette épigraphe est une interaction verbale entièrement élaborée sous forme de plusieurs questions. On a ici quatre questions qui ont une visée pragmatique précise, celle de donner un ordre consistant à répondre aux questions. Cependant, la réponse aux questions n'est rien d'autre que le roman dans son ensemble. Certes, ces questions ne sont pas toutes du même type, mais le dialogue, considéré dans sa globalité, comporte un acte de langage directeur qui fonctionne comme une invite à la narration. L'épigraphe joue le rôle d'une sorte de simulation d'un échange entre le narrateur bien informé des faits horribles qui se passent à Olympie et un lecteur ignorant tout. Dès lors, les questions appelant une réponse, le locuteur L1 qui est censé être le narrateur se lance dans le discours que constitue le roman. Dans *Le Cercle de tropique* le narrateur utilise une scène validée de conteur traditionnel, par contre dans *Entre les eaux*, le narrateur crée une « scène validée » d'une conversation. *Entre les eaux* met en scène un narrateur et un lecteur échangeant à propos de la catastrophe qui a frappé le pays du fait du régime tyrannique.

La forme interrogative de cette scène validée induit une interaction narrateur/lecteur. Ainsi, d'entrée de jeu, l'auteur imprime au roman une forme dialogale, au lieu d'une structure descriptive ou tout simplement monologale qui laisserait la parole au seul narrateur. *Entre les eaux* conforte ainsi une tendance remarquée ces dernières années dans la narration romanesque : elle est essentiellement dialogale.

L'épigraphe d'*Entre les eaux* est une séquence de dialogue bien incomplète parce que, selon la linguistique interactionniste, tout échange verbal normal doit comporter une introduction, un corps et une clôture. Or, cet échange n'a que le corps, les autres parties sont omises volontairement par l'auteur. C'est une question, acte qui, parmi tous les actes de langage, est le plus intrinsèquement interactif, ou du moins « dialogal », en ce sens que sa réalisation implique très fortement l'autre (l'énonciataire du livre, le lecteur potentiel ou réel). Le questionnement manifeste de façon tangible qu'il est une activité conjointe. Il fait appel à un dire. La réaction (la réponse effective) est formulée verbalement. Dans notre cas, la réponse à toutes les questions, c'est bien le roman, *Entre les eaux*, en tant que tel. Le locuteur L2 veut amener le locuteur L1 à lui raconter l'histoire qui se passe à Olympie. Énoncés foncièrement dialogiques ou dialogaux, les questions sont toujours un appel à l'autre, à compléter sur-le-champ le vide que comporte l'énoncé qui lui est soumis. Corrélativement, l'échange question-réponse apparaît comme une sorte d'énoncé unique construit à deux ou à plusieurs (énoncé dont la question constitue le thème et la réponse assertive le rhème).

Cette analyse est cependant inadéquate pour l'interrogation rhétorique. En effet, qui a une valeur argumentative, est une fausse question : elle n'attend aucune réponse et doit être traitée

comme une assertion. En dehors de ce cas, toute question est une sorte de mise en demeure attendant une réponse.

L'épigraphe d'*Entre les eaux* manifeste donc nettement la vocation discursive, interactive ainsi que la visée manipulative du discours romanesque.

Par ailleurs, cette épigraphe est un discours rapporté en style direct. Ni l'auteur du roman ni le narrateur n'en assument la responsabilité. C'est un dialogue dont le locuteur responsable de l'énoncé est Lucien à qui il est attribué. Il comporte donc une orientation dialogique ou polyphonique : l'auteur y convoque l'histoire de Peregrinus. Celui-ci est un philosophe cynique, caractérisé essentiellement par sa versatilité d'esprit qui lui a fait adopter alternativement ou simultanément la philosophie, la religion chrétienne, une vie dissolue, etc. Il s'illustra aussi pour son opposition à l'empereur et ses bizarreries de toutes sortes. Par simple amour pour l'ostentation et pour les actes spectaculaires, il se laissa brûler dans les flammes allumées à l'occasion des jeux olympiques à Olympie, centre religieux de la Grèce devenu un sanctuaire. Dans ses écrits Lucien, écrivain grec, a justement tourné en dérision Peregrinus, considéré comme un faux sage.

L'auteur utilise certainement ce personnage pour le proposer au lecteur, à l'image de Pierre Landu, le narrateur-personnage du roman. Ainsi présenté en exergue, cette épigraphe dialogique ou dialogale et polyphonique sert à exemplifier la situation du narrateur-personnage, le prêtre Pierre Landu, dont l'itinéraire religieux et politique est aussi sinueux, aussi tortueux que celui de Peregrinus. Ils présentent un ethos similaire caractérisé par une conscience écartelée et partagée entre plusieurs opinions, mais également une conscience rebelle qui s'érige contre l'ordre établi, celui de l'empereur pour Peregrinus, celui du pouvoir religieux et/ou politique pour Pierre Landu. Comme Peregrinus, Landu est insatisfait des différentes idéologies et dogmes qu'il adopte l'un après l'autre, selon une espèce de « paratopie » qui l'empêche de se donner une identité stable.

Conclusion

Les œuvres que nous avons considérées ont la spécificité de présenter des éléments paratextuels à visée illocutoire précise : construire l'intention des auteurs et orienter le lecteur vers la dénonciation. Ces éléments établissent ainsi une relation communicative entre les principaux protagonistes des romans, à savoir l'auteur et le lecteur réel. En effet, ils mettent en scène des auteurs, qui à travers des énoncés embrayés (Benveniste, 1966, 1974) où se manifeste leur subjectivité, interagissent indirectement avec le lecteur réel. Ainsi, à travers la « scène d'énonciation » du genre romanesque, le paratexte fonctionne comme un moyen d'action sur autrui. Mieux, cette énonciation de la dénonciation peut déboucher sur un soulèvement contre le pouvoir, un changement de l'ordre établi, ne serait-ce que fictivement, comme dans *Le Cercle des tropiques*. En cela, pour certains critiques de la littérature africaine comme Madior Diouf (1991), ces romans constituent un type souvent dénommé « roman subversif » ou « roman de dénonciation ». De plus, le paratexte de ces œuvres exhibe une vie infernale caractérisant les pays ciblés, mais aussi en creux, une exhortation adressée au lecteur pour l'inciter à refuser la tyrannie. En recourant aux propos d'auteurs célèbres et confirmés comme Voltaire ou Lucien, les auteurs peuvent donner plus de crédit à leur texte en les utilisant comme cautions, mais aussi comme moyen d'afficher leur « posture ». Or, on l'a vu, cela aurait pu être recherché plutôt dans des consécrationes comme les prix littéraires. Ainsi, ce n'est qu'une stratégie de positionnement dans le champ littéraire. En définitive, le paratexte remplit diverses fonctions essentiellement liées à la visée communicationnelle entre auteur et lecteur réel. Il constitue les premiers éléments auxquels le lecteur est confronté, et qui lui servent de guidage pour une lecture active. C'est dire qu'ils ne sont pas à considérer comme

un appareil superflu, mais, de la même manière que la « scénographie », comme étant à la source de la légitimation du discours littéraire qui, au départ, n'est que pré-légitimé, car c'est à travers son énonciation même que le roman valide son dispositif de communication. Foncièrement pragmatique, le paratexte induit les effets perlocutoires que l'énonciation romanesque doit justifier tout au long de la fiction.

Bibliographie

- AUSTIN J. L., 1970, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil.
- BAKHTINE M., 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BAKHTINE M., 1984, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- BERENDONNER A., 1981, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit.
- BETI M., 2003, 1^{ère} édition 1974, *Perpétue*, Paris, Buchet/ Chastel.
- BOURDIEU P., 1991, « Le champ littéraire », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, N°89, pp. 3-47.
- BUTLER J., 2004, *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris, Editions Amsterdam.
- DABLAS S., 1986, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan.
- DILLER A.-M. et RECANATI F., 1979, *La Pragmatique*, Paris, Larousse.
- DUCROT O. et al., 1980, *Les Mots du discours*, Paris, Minuit.
- DUCROT O., 1984, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit.
- ELUERD P., 1985, *La Pragmatique linguistique*, Paris, Nathan.
- FANTOURE A., 1972, *Le Cercle des Tropiques*, Paris, Présence Africaine.
- FOUCAULT M., 1969, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- GENETTE G., 1987, *Seuil*, Paris, Seuil.
- GOCHET P., 1967, « Performatif et force illocutionnaire », dans *Logique et Analyse* 8, pp. 155-172.
- GRICE H. P., 1975, « Logic and conversation », *Syntax and Semantics*, n°3, pp. 41-58.
- JAUSS H.-R., 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., 2002, *L'Énonciation*, Paris, A. Colin.
- LANE P., *La Périphérie du texte*, Nathan, coll. « fac », 1992.
- LANE P., 2005, « Pour une reconception linguistique du paratexte », *Dynamiques sociolinguistiques*, dans P. Lane (dir.), *Des discours aux textes : modèles et analyses* Rouen, Presses Universitaires de Rouen, pp. 183-206.
- LANE-MERCIER G., 1989, *La Parole romanesque*, Paris, Klincksiek.
- LARREYA P., 1979, *Énoncés performatifs. Présupposition*, Paris, Nathan.
- MAINGUENEAU D., 1986, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.
- MAINGUENEAU D., 1999, *L'Énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette.
- MAINGUENEAU D., 2004, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- MAINGUENEAU D., 2005, (1^{ière} éd. 1990) *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, Armand Colin.
- MAINGUENEAU D., 2006, « Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire », *CONTEXTES*, numéro 1, Discours en contexte (Sept 2006), mis en ligne le 15 Septembre 2006. URL : http://contextes.revues.org/document_93.html.
- MAINGUENEAU D., 2009, *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Le Seuil.
- MAINGUENEAU D., OSTENTAD I., 2010, *Au-delà des œuvres : les voies de l'analyse du discours littéraire*, Paris, L'Harmattan.
- MUDIMBE Y.-V., 1973, *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine.

- PERET M., 1994, *L'Énonciation en grammaire de texte*, Paris, Nathan.
- RECANATI F., 1986, *Les Énoncés performatifs. Contribution à la pragmatique*, Paris, Editions de Minuit.
- RICOEUR P., 1986, *Du Texte à l'action*, Paris, Seuil.
- RUSSEL B., 1940, *An Inquiry into meaning and truth*, London, Norton & Co.
- SEARLE J. R., 1972, *Les Actes de langage. Essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann.
- SEARLE J. R., 1982, *Sens et expression : études de théories des actes de langage*, Paris, Editions de Minuit.

GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne

Comité de rédaction : Michaël Abecassis, Salih Akin, Sophie Babault, Claude Caitucoli, Véronique Castellotti, Régine Delamotte-Legrand, Robert Fournier, Emmanuelle Huver, Normand Labrie, Foued Laroussi, Benoît Leblanc, Fabienne Leconte, Gudrun Ledegen, Danièle Moore, Clara Mortamet, Alioune Ndao, Isabelle Pierozak, Gisèle Prignitz, Georges-Elia Sarfati.

Conseiller scientifique : Jean-Baptiste Marcellesi.

Rédacteur en chef : Clara Mortamet.

Comité scientifique : Claudine Bavoux, Michel Beniamino, Jacqueline Billiez, Philippe Blanchet, Pierre Bouchard, Ahmed Boukous, Louise Dabène, Pierre Dumont, Jean-Michel Eloy, Françoise Gadet, Marie-Christine Hazaël-Massieux, Monica Heller, Caroline Juilliard, Jean-Marie Klinkenberg, Jean Le Du, Marinette Matthey, Jacques Maurais, Marie-Louise Moreau, Robert Nicolai, Lambert Félix Prudent, Ambroise Queffélec, Didier de Robillard, Paul Siblot, Claude Truchot, Daniel Véronique.

Comité de lecture pour ce numéro : André Batiana, Jacqueline Billiez, Véronique Castellotti, Robert Chaudenson, Christine Deprez, Jean-Michel Eloy, François Gaudin, Caroline Juilliard, Philippe Lane, Gudrun Ledegen, Isabelle Légise, Marinette Matthey, Mwatha Ngalasso, Isabelle Pierozak, Marielle Rispail, Richard Sabria, Laurence Vignes.

Laboratoire LiDiFra – Université de Rouen
<http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>

ISSN : 1769-7425