

**NARRATION INTERMÉDIALE DANS *LA FEMME-PARFUM*
D'ABDOULAYE ÉLIMANE KANE**

Nadège ZANG BIYOGUE*

L'avènement et l'évolution des nouvelles technologies d'information et de la communication (NTIC), dans la Sbbociété africaine, ont envahi tous les domaines d'activité, en particulier la littérature. Elle est passée de la mimétique à l'imbrication des genres littéraires écrits et oraux. Depuis deux décennies, une nouvelle donne esthétique tend à renforcer le champ littéraire africain, en particulier. En effet, la fiction contemporaine est, de plus en plus, altérée par d'autres formes d'arts, plus particulièrement les médias. Ainsi, le dernier roman publié à L'Harmattan, en 2010 par Abdoulaye Élimane Kane, fait l'écho de cette épistémè. D'où le titre de cette étude : « Narration intermédiaire dans *La Femme-parfum* d'Abdoulaye Élimane Kane ».

L'adjectif « intermédiaire » dérive de la notion d'« intermédialité ». L'intermédialité est une approche conceptuelle née de la volonté d'étudier la mise en relation des médias considérés comme objet à part entière. *Ars combinatoria*, elle examine la coprésence synchronique ou l'interdépendance entre la fiction et les formes de médias. Autrement dit, elle évalue une œuvre donnée en référence aux formes de médias présentes dans cette œuvre. L'étude porte sur « ce qui se joue entre les

* Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal

éléments qui la composent ou entre les différents types de productions avec lesquels elle s'articule »¹.

Dans notre perspective, nous souhaitons aborder l'intermédialité sous deux aspects essentiels : iconique et visuel qui montrent une transposition précise. Dans le cadre de *La Femme-parfum*, le champ d'interaction d'une hétéromorphie de canaux médiatiques trouve une meilleure illustration dans la narration. Il semble que l'écrivain sénégalais emprunte allègrement des formes médiatiques bien connues pour « narrer » et amplifier l'intrigue. En d'autres termes, l'écrivain emprunte les médias comme stratégies narratives pour créer un autre effet esthétique qui confère au texte une particularité où seul l'art conjugue avec les mots et la trame. Ainsi, dans le développement de ce travail, nous montrerons comment l'auteur, à travers le narrateur, se sert des conversations téléphoniques, des reportages comme niveaux narratifs, des anachronies pour réinventer une narration intemporelle, empreinte de l'illusion du réel.

1. L'INTERACTION DES MÉDIAS ET MICROS-RÉCITS STANDARDS

L'interaction des médias porte sur la mise en scène et sur la mise en relation des canaux médiatiques dans un récit. Le point correspond à l'étude des niveaux narratifs. Les niveaux narratifs sont une stratégie narrative qui consiste à insérer d'autres micros-récits dans le récit principal. Dans *La femme-parfum*, une typologie des deux niveaux narratifs est mise en évidence : l'emboîtement.

Les récits emboîtés révèlent l'interaction de plusieurs récits par des narrateurs différents, en changeant de perspective narrative. Ce phénomène survient à la suite de la distribution de la fonction narrative, c'est-à-dire en changeant d'instance narratrice. Dans ce sens, le personnage peut momentanément assurer ce rôle, racontant une histoire dans laquelle il peut être narrateur ou personnage. Dans le cadre de *La femme-parfum*, l'emboîtement souligne une particularité. En effet, sans

¹ BESSON, Rémy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité », Cinémadoc, mis en ligne le 29 avril 2015, <http://culturevisuelle.org/cinemadoc/2014/04/29/prolegomenes/>, consulté le 02 juin 2015.

déroger à la règle de l'enchâssement, Abdoulaye Élimane Kane introduit des récits-seconds standards et des micros-récits médiatiques. L'incipit annonce déjà un récit mis en abîme. Après avoir dressé le portrait de Kady, l'héroïne principale du roman, le lecteur perçoit vite le jeu du narrateur lorsque :

« Kady raconta comment elle avait failli, une autre fois, bien plus tard, se faire écrabouiller par un camion-citerne. Elle roulait sur un vélo pour la première fois. À vive allure. Elle n'était jamais montée sur une bicyclette. Un miracle. On l'avait extraite de sous le mastodonte indemne et à peine surprise de ce qui venait de lui arriver... ».

Ce segment est un discours indirect libre. Le narrateur ne rapporte pas fidèlement les paroles de Kady, certes, mais il n'en demeure pas moins que ces paroles ne viennent pas de lui. Même s'il essaie de se les approprier, ce n'est pas l'histoire initiale qu'il relate. Puis, à travers le segment « elle raconta », le narrateur assure la narration sans assumer l'histoire. Du coup, il s'agit, non pas du récit stricto-sensu, mais du récit mis en abîme.

Les micros-récits standards sont légions, mais les micros-récits médiatiques supplantent cette logique. Dans la moitié du roman, l'instance narratrice introduit le reportage qui fait office de récit emboîté. Dans le VIII^e chapitre, le narrateur projette un reportage. Ce dernier y met en scène des personnages qui éclipsent quelque peu le récit principal au profit des récits tirés de ce reportage. Si « Nikiéma se [livre] à une longue explication illustrée par d'autres projections d'images »², c'est parce que le narrateur s'appuie sur le reportage pour monter un récit. Ou c'est le reportage qui montre une histoire que Nikiéma retransmet par voie verbale et narrative. Le narrateur annonce également sa substitution et la verbalisation du récit assurée par Nikiéma³. Cela suppose également un changement de focalisation, dans la mesure où c'est un personnage qui relate l'histoire sous un autre angle, notamment

² KANE, A. E., *Femme-parfum*, *op. cit.*, p.129.

³ Nikiéma fait partie des organismes internationaux, venus à Gorée uniquement pour analyser la matière, c'est-à-dire le coton, à base de laquelle la Femme-laser a été confectionnée. Il est, en réalité, le fondateur de Sinthiou-Pathé, le village dans lequel Kadia cultive le coton.

par « d'autres projections d'images portant plus particulièrement sur d'autres versions de la robe »⁴. Dans ce cas, le narrateur cède momentanément son rôle à Nikiéma. Dans la même optique, on passe de l'hétérodiégèse à l'homodiégèse. Car le point de vue interne de Nikiéma se distingue inéluctablement de celui du narrateur qui est externe. Il n'est donc pas étonnant, à la suite du récit, de déduire que le fragment tel que :

« Après que furent levés les scellés sur la femme-laser et qu'elle fut restituée à sa propriétaire, les analystes qui avaient recouru à des procédés d'une grande technicité en vue de percer le mystère des accessoires de la robe s'étaient rendu compte que la matière dont le tissu était fait représentait plus d'intérêt que les prétendus disques laser, en fait de simples disques scintillants, ayant à l'origine éveillé les soupçons des autorités du pays. D'où, par la suite, tous les stratagèmes pour la faire réapparaître en public, la récupérer en substituant l'imitation à l'original, le temps de l'étudier à loisir et avec les moyens qu'il faut. La Coalition Globale pour le Textile, informée, s'est placée à la tête de cette mission »⁵,

soit de Nikiéma. Même si, tel que nous l'avons souligné plus haut, le narrateur procède par des discours indirects, il n'en reste pas moins l'auteur de ces paroles. Dans cet extrait, on relève plus d'informations du point de vue interne que le narrateur ne peut livrer. Le lecteur peut remarquer un jeu très subtil auquel s'adonne le narrateur. En effet, à la page 129, figure un dialogue entre Gaspard et Nikiéma. Voici ce qui en ressort en bref :

« Un peu impatient et même quelque peu agacé, Gaspard interpella son interlocuteur. »

- « Est-ce que vous allez me dire enfin à quoi correspond ce micmac... ? »

« Nikiéma se livra alors à une longue explication... »

« Après que furent levés les scellés sur la femme-laser... ».

Ces quatre fragments de phrases portent un intérêt digne de regard. La première sonne effectivement comme une phrase introduisant l'intervention de Gaspard. Et c'est ce dernier qui intervient dans la deuxième phrase. En revanche, la troisième phrase introduit la réplique de Nikiéma et, on s'attend à un tiret (-) à des guillemets («...») qui supposent que ce dernier va prendre la parole à son tour. Dans la

⁴ KANE, A. E., *op. cit.*

⁵ *Ibid.*

quatrième phrase, il n'en est rien. Le narrateur s'approprie la mémoire et le savoir de Nikiéma, via le reportage. C'est ce qui donne un récit qui retrace les détails dont le lecteur n'avait pas connaissance jusque-là. Le lecteur sait brièvement que la robe a été remplacée par une imitation, rien de plus. Le narrateur n'aurait pas pu avoir connaissance de ces informations circonstanciées, car il faut avoir regardé le reportage, fait partie des analystes ou des organismes mis en place à cet effet. Ainsi, l'enjeu voudrait que le lecteur ne distingue pas le récit principal du récit second. Mais il y a effectivement emboîtement, car le récit second n'a rien à voir avec le récit narratorial, si on s'en tient uniquement à l'ordre temporel de celui-ci, même si l'histoire est la même.

Le même scénario refait surface au dixième ou au treizième chapitre. L'instance narratrice rend compte des festivités consacrées à la vente aux enchères de la « femme-laser », la robe qui a fait couler beaucoup d'encre et qui a fait l'objet d'études par des industries du Textile et des organismes internationaux. Voici l'extrait du début du dixième chapitre :

« Il pleuvait à seaux depuis près de deux jours. Les habitants de Sinthiou-Pathé vécurent d'abord ce retour de la pluie comme une délivrance, après dix mois d'attente. Puis l'angoisse les saisit : à force de s'accumuler dans les rues, dans les maisons et dans les espaces publics. Les eaux de pluie menaçaient de l'étang et du fleuve. La peur céda enfin de compte à la joie lorsque le ciel s'éclaircit au terme d'une dernière nuit de pluie diluvienne [...]. Ils étaient là, très nombreux, rassemblés devant le musée. Des hommes, des femmes, des enfants du village venus répondre à l'appel de Kadia et de Soma [...] Un bip de son téléphone fit sursauter Gaspard. Un message bref : appelez-moi et je vous rappelle, Nikiéma »⁶.

Ici, il s'agit du récit stricto-sensu, assuré par le narrateur principal du roman. Puis retentit un bip de téléphone. Ce bip revoie au surgissement de l'imprévu. Il bouleverse également le cours de l'intrigue, jusque-là sans obstruction. En d'autres termes, cet appel, qui précède la communication téléphonique, interrompt l'action en cours pour la faire basculer vers une autre intrigue ou une autre péripétie. Le bip fait place à une communication téléphonique dans laquelle apparaissent les micros-récits entre Gaspard et Nikiéma. Déjà, à partir de là, la narration cède sa place au dialogue (dialogue qui n'a rien à voir

⁶ KANE, A. E., *op. cit.*, p.157.

avec le récit principal) entre les deux personnages et rend l'intrigue constante. Le passage du récit principal au récit secondaire est, non seulement marqué par les deux dernières phrases de l'extrait, mais aussi par : « Suivit un long récit sur les péripéties qui ont précédé et conduit à la cérémonie de cette matinée d'hivernage devant le musée du village »⁷. Ce long récit, auquel le narrateur fait allusion, s'étendra sur trois pages, entrecoupé de dialogues. Et cette digression, due à la conversation téléphonique, renferme l'enchâssement entre le récit principal et le récit mis en abîme.

Les deux locuteurs deviennent des narrateurs seconds et des principaux protagonistes. Chacun d'eux peut raconter le rôle crucial qu'il a joué dans l'affaire de la subtilisation de la « femme-laser ». Gaspard :

« [raconte] comment, après sa sortie du labo souterrain du Castel à Gorée, il avait fait l'objet de tentatives d'intimidation sur le chemin du retour vers son hôtel. Des inconnus invisibles lui jetaient les cailloux sans intention de le toucher, proféraient à son encontre les propos désobligeants et menacèrent même de brûler l'hôtel [...] à ce stade de son récit, Gaspard changea de ton et demanda »⁸.

Dans cette longue intervention, Gaspard, le martyr, retrace ses exploits héroïques, en montrant effectivement que c'est en grande partie grâce à lui, en dépit des déshonneurs et des bassesses dont il fut l'objet, que la robe a été retrouvée et restituée à sa propriétaire. Nikiéma ne manquera pas d'en faire autant. Il ressort de ces conversations téléphoniques des récits qui emboîtent le récit premier, même si on a la nette impression que c'est le narrateur principal qui relate l'histoire. Ce jeu subtil d'emboîtement des récits, avec des intrusions du narrateur, suppose une interrogation sur la nature ou la typologie à laquelle ces récits-secons appartiennent du point de vue narratif.

2. MÉDIAS OU ANACHRONIES

Si l'intrigue est émaillée de récits médiatiques emboîtés, les

⁷ KANE, A. E., *op. cit.*

⁸ *Ibid.*, p. 157.

anachronies n'en sont pas exclues. Plus haut, nous avons relevé des récits emboîtés dans le roman. Ceux-ci n'y figurent pas pour se donner à voir. Leur articulation permet de déterminer la typologie à laquelle ils appartiennent. Le récit enregistre, pour ainsi dire, des anachronies. Les anachronies sont des formes de désordre chronologique dans un récit donné. Le désordre chronologique du récit existe lorsque le narrateur ne suit pas les étapes de l'ordre chronologique de l'histoire. Cela sous-entend que la fragmentation de l'ordre peut d'abord impliquer une narration « après-coup [d'un] événement survenu avant le moment présent de l'histoire principale »⁹. On parlera alors de l'analepse. Dans le cadre de notre étude, notre regard ne porte pas sur l'analepse standard, mais plutôt sur des médias évoqués sous forme de média où à l'intérieur desquels figurent les analepses.

Dans *La femme-parfum*, le récit est linéaire du premier au septième chapitre inclus. Le huitième chapitre diffuse un reportage. Et celui-ci porte sur la soirée de Gala Mobfil, au club des Antillais, au cours de laquelle la « femme-laser », la robe qui avait suscité études et espionnage, avait été remplacée par une imitation. Cela veut dire que le reportage revient sur le troisième chapitre du roman, notamment sur les temps forts et clés qui ont marqué l'événement. Le narrateur second qui est Nikiéma monte une histoire à partir des images qui constituent le montage du reportage. Ainsi, après avoir constaté que le reportage était « entièrement consacré au gala de Mobfil au club des Antillais »¹⁰ et que c'est Billo¹¹ qui fut la cible « dès le stade de conception du documentaire », Gaspard se demande pourquoi. À la suite de cette réponse, Nikiéma : « [suppose] que c'est parce que les commanditaires du film avaient eu vent de sa prestation avec « La robe » ce soir-là »¹², et « se [livre] à une longue explication illustrée par d'autres images » :

Nikiéma, dans cet extrait, revient en filigrane non seulement sur les moments qui ont suivi l'incarcération de Kadia et sa nièce, pendant et

⁹ GUILLEMETTE, L., LEVESQUE, C., « La narratologie », Signo, <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>, consulté le 2 mai 2015.

¹⁰ KANE, A. E., *op cit*, p. 127.

¹¹ Billo est l'un des protagonistes du roman, la nièce et mannequin de Kadia.

¹² *Ibid.*

après le vol de la robe, mais aussi sur les faits auxquels le narrateur n'a pas fait allusion dans sa narration principale. Donc cet extrait analeptique du reportage est la transition entre l'incarcération et la soirée de gala organisée exprès pour attirer Billo et, par devers, la « femme-laser ». Cette histoire nous permet de connaître les causes et les commanditaires du vol, tout en déterminant les différentes compétences des uns et des autres.

Il est, par ailleurs, important de remarquer que l'apparition de ces analepses télévisuelles permet l'évolution de l'intrigue. En effet, dans ce chapitre, le récit principal tient seulement sur un paragraphe. Puis surgit un long dialogue entre Nikiéma et Gaspard, qui stagne la trame. Il n'y a progression qu'en vertu de la diffusion ou de l'apparition d'une image marquante. Dans cette optique,

« Gaspard n'avait pas pu, après cet entretien, joindre [ses amis] Matar et Billo. Et il commençait à se demander si leur voyage dans les pays du Golfe ne s'était mué en séjour d'agrément, d'autant plus délectable que les amis y étaient leurs hôtes pour les aider dans leurs investigations. Gaspard reconnut, à cet instant-là, que les sentiments d'agacement et de jalousie naissaient en lui »¹³.

Aussi, dira-t-on que les analepses médiatiques ne sont pas qu'explicatives dans ce cas de figure. Elles sont complétives et internes au récit principal, car elles en font partie intégrante. Le reportage, par exemple, participe de la compétence même du récit. Si elle porte sur un chapitre à part entière, c'est qu'elle participe à la construction de l'intrigue. Dans cette étape, l'intrigue pose des actes et distribue les positions actantielles. Cela suppose l'évocation des péripéties qui jalonnent le récit.

Et l'analepse téléphonique, dans l'œuvre, n'est pas sans importance. Elle se situe au dixième chapitre du roman, notamment à partir de :

« Billo en avait assez de se réfugier à l'étranger et à multiplier les astuces pour échapper à la torture psychologique que constituait pour elle ce coup dur. Elle avait décidé d'adresser au ministre de l'Intérieur une correspondance depuis Kairouan, avec une requête sans équivoque : elle demandait aux autorités de mener les enquêtes à Gorée, pour l'aider à laver son honneur. De son côté, impressionné par la ténacité et la sérénité de Gaspard après les tests du labo souterrain, M. Chang avait, avec une forte

¹³ KANE, A. E., *op cit.*, p. 133.

délégation de la coalition globale pour le textile, demandé à rencontrer le commissaire central de Dakar pour « explication et restitution de la robe »¹⁴.

Ce fragment est l'intervention de Gaspard s'adressant à Nikiéma par téléphone. Du point de vue narratif, le lecteur peut signaler, à travers cet extrait, qu'il s'agit du faire pragmatique et/ou cognitif qui caractérise la performance du récit. En d'autres termes, le programme de Gaspard, par devers Kadia et de Nikiéma (qui sont des sujets opérateurs), se réalise. M. Chang livre l'anti-programme et la résistance qui font de lui un anti-sujet, donc opposant principal. Cela détermine ainsi la transformation des sujets, en vue des résolutions du problème. La preuve : M. Chang se rend lui-même au commissariat dans le but de parvenir à un arrangement. Cet extrait renseigne suffisamment sur le caractère complétif et sur l'intradiégéticité de cette communication téléphonique. On comprend également qu'il constitue la transition entre la compétence et la sanction.

Le rôle des prolepses comme médias ne s'éloigne pas de cette logique. Tout comme les analepses, les prolepses jouent un rôle important, même si leur présence reste fine et presque imperceptible. Comme annoncé précédemment, en parlant des prolepses dans le récit, on pourrait croire à une distorsion du récit. Mais au fur et à mesure qu'on progresse dans l'intrigue, le narrateur glisse des annonces radiophoniques, des conversations téléphoniques qui font office de prolepses. Cet extrait peut en témoigner : « Mesdames et Messieurs, une radio de la place vient d'annoncer qu'une délégation d'officiels en provenance d'un pays du Golfe Persique, dont les relations diplomatiques avec le nôtre connaissent un certain refroidissement, est attendue dans notre capitale la semaine prochaine »¹⁵. Cette information peut être rapportée indirectement par le maître de cérémonie de séance, il n'en reste pas moins que c'est un communiqué radiophonique que ce dernier ne fait que confirmer en « la portant à la « connaissance [du public] ». Quel que soit le moyen d'énonciation, le communiqué de la radio annonce un fait qui n'a pas encore eu lieu. Tel est le propre de la

¹⁴ KANE, A. E., *op. cit.*, p.157.

¹⁵ *Ibid.*, p.27.

prolepse : narration d'un futur proche ou lointain. Le plus impressionnant, dans ce cas de figure, ce, à travers le récit narratorial, c'est que les événements sont anticipés, ce grâce à l'indicateur temporel « la semaine prochaine ».

Ici, les mécanismes et stratégies narratives sont corrompus par l'intrusion des médias audio-visuels. Le narrateur-journaliste ou communicateur voudrait laisser transparaître toutes les actions et événements au premier plan tel un reportage, une conversation téléphonique, etc., dans l'intrigue, même s'il revient toujours, de façon circonstanciée, sur les faits préalablement annoncés. C'est effectivement ce qui se produira à la suite de cette injonction de Nikiéma faite à Gaspard : « Vous m'attendrez demain à partir de 20h, au « Relais de l'Espadron ». Je viendrais après 18h 00. Vous m'attendrez au bar de l'hôtel. Ne donnez pas l'impression d'attendre quelqu'un ; c'est moi qui vous reconnaîtrai et choisirai le moment de vous contacter... »¹⁶. Il s'agit d'un rendez-vous qui va se dérouler au lendemain de la conversation. Les deux correspondants ont déjà tout planifié, mis au point tous les aspects qui vont régir l'entrevue. Rien ne sera donc fait par surprise, le lecteur sait à l'avance de quoi il sera question, à quoi il devra s'attendre à voir. Avec ces prolepses, le narrateur veut tout dévoiler, sans laisser un détail en suspens, donnant l'illusion d'une narration formée en bloc, et dont l'évolution et la transformation dépendent d'une allusion aux analepses et aux prolepses. Tout l'intérêt serait alors de comprendre l'impact d'une telle imbrication sur la fiction.

3. LA FEMME-PARFUM : MIMESIS OU DIEGESIS, EN GUISE DE CONCLUSION

La mimesis et la diegesis sont deux modes et deux techniques qui permettent une représentation verbale de l'histoire. On parle de diegesis dans le cadre de la fiction assurée par un narrateur qui « raconte » une histoire. La mimesis, quant à elle, donne l'illusion de rendre l'histoire réelle et vivante ; elle est du règne du « montrer ». Si pour Gérard Genette, un récit ne peut imiter le réel, c'est parce qu'un récit reste un acte du langage fictif assuré par un narrateur. Or dans le roman du Sénégalais, on observe la mise en scène à la fois de la diegesis et de la

¹⁶ KANE, A. E., *op cit.*, p.106.

mimesis, grâce à l'intrusion des médias dans le récit ; et cela donne le caractère réel au récit.

Dans *La femme-parfum*, il n'est pas aisé de parler de mimesis ou de diegesis, tant le récit se situe à la frontière des deux. Seule la présence de multiples typologies textuelles, à l'exemple de l'argumentation et de la description, via leurs procédés d'expression, l'atteste. Si la diegesis suppose le « raconter », la mimesis, le « montrer », cela sous-entend que l'action garantit la diegesis et que la description agrémenté la mimesis. Dans cette optique, les médias ne se soustraient pas à cette logique, car, comme nous l'avons vu plus haut, le reportage suppose un montage de faits recueillis à la source. Donc il est du domaine du montrer, réserve de la description.

Le titre du roman annonce déjà cet écartèlement entre diegesis et mimesis. Le titre fait allusion à une image métaphorique digne de regard. En effet, l'intérêt porte essentiellement sur la composition de ce nom : « femme-parfum ». En définissant ce mot au sens strict du terme, on butera sur une confusion. Ainsi, il faudrait aller chercher dans sa connotation et dans l'intrigue pour comprendre de quoi il est question. On parlera alors de l'image insolite dont le sens se dégage, non pas dans sa signification première (c'est-à-dire le genre féminin en forme de parfum), mais en vertu du rapprochement qu'on en fait. Tel est le propre de la métaphore, l'une des caractéristiques stylistiques de la description. Cette métonymie et métaphore nominale évoque en filigrane les qualités et l'état de l'objet, en l'occurrence la robe. Aussi, le narrateur s'attend-il à lire et/ou à voir des scènes décoratives. C'est ce qui adviendra dès les premières pages du roman. Ainsi :

« L'atelier est vaste. Il est éclairé par la lumière qui tombe des hautes fenêtres vitrées et par de grandes lampes à néon suspendues au plafond, aux murs et dans les couloirs. Ceux-ci mènent aux pièces de ce complexe abritant maints autres laboratoires d'idées sur les costumes et les parures...Les ballots de pagne tissés se mêlent aux rouleaux de pièces d'organdi ; les costumes achevés trônent à côté des patrons encore accrochés au chevalet ; de grandes bobines de fil de toutes les couleurs pendent de la vaste table... »¹⁷.

Le narrateur plante déjà le décor sur l'ambiance ornementale qui

¹⁷ KANE, A.E., *op. cit.*, p.10.

va prévaloir tout au long du récit. Chaque syntagme du texte, chaque mot portera l'estampille de la description, au point que le narrateur se vautre dans les digressions caricaturales qui égarent la logique du récit et n'ont, cependant, aucune incidence sur l'évolution chronologique de l'intrigue. Le narrateur plonge le lecteur dans l'admiration à ses dépens, au regard de ces syntagmes : « œuvres d'art vivantes et ambulantes sur les planches de ce lieu mythique »¹⁸,

« Un petit carton rempli de disque dans un magasin de votre atelier... »¹⁹,

« [...] Une jeune fille de grande taille, portant une jupe en mousseline noir surmontée d'un haut en satin de couleur blanche »²⁰.

« Une atmosphère inattendue de lancers de ballons, de guirlandes et de prospectus invitant les populations à venir en grand nombre écouter les témoignages et visiter l'exposition »²¹.

Pour ne citer que ceux-là, on peut dire que chaque phrase du roman, à l'exemple de ces syntagmes, est empreinte d'une forte représentation qui ne laisse pas indifférent. On a l'impression que les actions sont indiquées dans leurs énoncés d'état et que les faits sont plutôt décrits que narrés. Pourtant, ces syntagmes sont suivis des verbes d'action. Ici, il y a lieu de parler de la représentation exhaustive des faits ciblés, afin de donner au texte une marque intemporelle et authentique du récit, tout en y ajoutant un caractère hétérogène à la typologie romanesque.

Et parlant de marque intemporelle et authentique, nous voudrions mettre en évidence la fixité de l'intrigue dès lors qu'on rentre dans la mimesis. Aussi, la mimesis, comme le dit Reuter, est-elle « du règne du montrer et renvoie sans doute plus au drame, au théâtre à certains romans dialogués ou monologués »²². *La femme-parfum*, comme roman

¹⁸ KANE, A. E., *op cit.*, p. 11.

¹⁹ *Ibid.*, p. 20.

²⁰ *Idem*, p. 21.

²¹ *Idem*, p. 25.

²² REUTER, Y., *L'introduction à l'analyse du roman, op. cit.*, p. 61

et intrigue, correspond parfaitement à cette assertion. Comme analysé plus haut, tout le huitième chapitre (14 pages) est consacré à l'analyse dialogale sur le reportage. Ici, les deux interlocuteurs sont en train de réécrire minutieusement les facettes sous-entendues ou cachées ou tues de l'affaire de « Femme-laser » par la narration, en y ajoutant des éléments qui complètent le récit et sa compréhension. Le dixième chapitre (15 pages) procède de la même manière. L'intrigue tient sur deux pages, alors que la communication téléphonique occupe le reste des pages. Le douzième chapitre renvoie à une communication épistolaire de dix pages et le treizième (une communication téléphonique) comporte huit pages. En rappelant que ces chapitres spéciaux, avec pour temps verbal dominant le présent de l'indicatif, raccourcissent le passé tout en le rapportant au présent, temps par excellence du réel. Ainsi, le montrer rend compte du réel.

Par ailleurs, nous voudrions mettre en exergue un autre aspect de la représentation qui est l'aspectualisation. L'usage de l'aspectualisation implique des opérations stylistiques telles l'énumération. Et ce mécanisme stylistique parsème le roman tout entier. À l'image de ce que nous venons de citer plus haut, l'auteur se sert de l'énumération pour représenter les faits narratifs de façon minutieuse. En voici une phrase révélatrice : Hanna et Gaspard « butèrent chaque fois sur l'impossibilité de fermer boutique pour une durée indéterminée, de laisser les amis et les fidèles de leur galerie sans interlocuteurs, de passer des produits attendus de la vente, parce qu'il faut bien vivre de quelque chose »²³. À cette énumération, nous pourrions ajouter ces phrases: « Sa voix se raffermissait au fur et à mesure, laissant percer un mélange de volonté de convaincre et de peur de décevoir »²⁴, « voilà une personne faite dans presque tous les arts de la scène et qui a refusé toutes les propositions de contrats que les promoteurs du monde du spectacle présents à Carthage lui offraient »²⁵. Ces phrases sont très longues, à peine séparées par une virgule.

²³ KANE, A.E., *op. cit.*, p.78.

²⁴ *Ibid.*, p.97

²⁵ *Idem.*

La première phrase contient un verbe pronominal réfléchi « se raffermir », conjugué à l'imparfait de l'indicatif, et un participe présent « laissant ». Dans ce cas de figure, l'imparfait décrit les choses vues, subjective et absorptive (vues du dedans), qui se sont déroulées dans un passé à valeur imperfective et qui agissent encore dans le présent. Et le sujet (sa voix) fait l'action qu'il subit lui-même. Cela traduit l'énoncé d'état qui annule immédiatement l'action évoquée par le participe présent « laissant ». Celui-ci n'a pas de sujet propre. Ici, il exprime l'action qui se déroule en même temps que celle décrite par le verbe « se raffermir ». Or la voix fait et subit simultanément l'action. Ainsi, le participe présent prend la forme adjectivale pour qualifier l'action. La deuxième phrase, quant à elle, est une mise en relief, grâce à « voilà » ; ce qui suppose la présentation de la personne de Gaspard.

En revanche, ce penchant typique de la description, en y réfléchissant, donne le caractère diégétique au roman. Car le narrateur, même hétérodiégétique, laisse entrevoir son *pathos*, à travers ces multiples traits d'effacement, il parvient à raconter la vie de Kadia dont il dit de cette dernière qu'elle avait compris que « notre existence est une succession de risques auxquels on échappe par chance, par ruse ou par savoir-faire »²⁶. À travers ce fragment, le mode diégétique, qui exige préalablement la présence d'un narrateur, est bien présent. Cette phrase comporte deux morphèmes importants, à savoir « notre » et « on ». Il n'échappe à personne que ces deux mots, inclusifs et englobants, impliquent aussi bien Kadia l'héroïne, ses interlocuteurs, le narrateur que le lecteur.

Cette phrase remplit les fonctions narratives de régie²⁷, de communication²⁸ et testimoniales²⁹ de l'instance narratrice. En effet, le

²⁶ KANE, A. E., *op cit.*, p.10.

²⁷ La fonction de régie intervient lorsque « le narrateur exerce une fonction de régie, lorsqu'il commente l'organisation et l'articulation de son texte, en intervenant au sein de l'histoire ».

²⁸ La fonction de communication caractérise un narrateur s'adressant « directement au narrataire, c'est-à-dire au lecteur potentiel du texte, afin d'établir ou de maintenir le contact avec lui ».

discours narrativisé a ceci de particulier qu'il rapporte les paroles, certes, mais ces paroles, aussi infidèlement restituées, sont corrompues par le commentaire ou l'analyse que le narrateur en dégage. Ce procédé ne va pas sans implication du narrateur qui s'adresse directement à son narrataire, tout en l'invitant à s'impliquer dans le récit. Ainsi, même si le narrateur a tendance à se gommer au profit des personnages spécifiques, il va sans dire que le récit met en exergue une intrigue truffée de scènes qui intègrent le narrateur et le lectorat afin de « faire vrai ». Ainsi, la représentation, très manifeste dans le récit, comporte des fonctions qui ne peuvent pas passer inaperçues. Car, pour J. M. Adam et pour Petit³⁰, les fonctions de description créent l'illusion référentielle, l'effet du réel ou la description représentative³¹.

Il ressort d'emblée la fonction mimétique. Elle crée l'effet du réel dans le texte. Elle s'observe sous plusieurs aspects, à l'exemple de la présence du reportage, des conversations téléphoniques et des toponymes. Tel que nous venons de le démontrer, ces deux formes de médias « présupposent une "objectivité" qui n'est parfois qu'un leurre, mais est revendiquée *a priori* ». C'est ce qu'on observe dans le récit où, dans les derniers chapitres, seuls ceux qui ont été filmés, à savoir Nikiéma et Gaspard, sont vus et interviennent dans la narration. Le dialogue, via les conversations téléphoniques, les dialogues du reportage donnent un effet d'immédiateté qui crée vivacité. Ces conversations font également montre d'étude sur l'actualité.

L'évocation de ces toponymes (Dakar, Paris, Gorée, etc.), villes réelles, n'a de sens que si le narrateur entend relever l'illusion référentielle ou l'impression du réel. N'est-ce pas une façon de faire croire à la recevabilité, à la véracité ou d'accorder de l'authenticité à l'histoire racontée? En évoquant Dakar, Paris et Gorée, ne pourrions-

²⁹ En ce qui concerne la fonction testimoniale, « le narrateur atteste la vérité de son histoire, le degré de précision de sa narration, sa certitude vis-à-vis des événements, ses sources d'informations, etc. Cette fonction apparaît également lorsque le narrateur exprime ses émotions par rapport à l'histoire, la relation affective qu'il entretient avec elle.

³⁰ ADAM, A. J. et PETIT, J. A., *Le texte descriptif, Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1985.

³¹ *Ibid.*, p. 26.

nous pas faire allusion à une stratégie pour rappeler l'histoire africaine via les trois villes, n'est-ce pas une manière, pour l'auteur, de faire comprendre au lecteur les aléas du monde africain, en phase avec la modernité et le Père (au sens où l'entend Mudimbe) ?

Les épisodes de l'intrigue pourraient servir d'éléments de réponse à cette problématique. En effet, dans la ville de Dakar (ville natale), Kadia est soumise aux manœuvres des autorités judiciaires. Elle est accusée d'entretenir des rapports avec un ennemi de l'État, pour avoir confectionné une robe (un chef-œuvre à nul pareil) qui suscite admiration, concurrence et jalousie des pays développés. Ces manigances régaliennes lui coûteront une incarcération injustifiée. Il s'ensuit la substitution de la robe par une imitation, robe qui subit des analyses de toute sorte à Gorée. En réalité, le lecteur comprend finalement le fonctionnement du monde contemporain et surtout la vulnérabilité dont fait preuve Dakar et, par là, l'Afrique, en vue de défendre ses intérêts.

Et le lecteur peut se laisser imaginer la dépendance de l'Afrique qui cautionne encore l'ingérence des pays dits industrialisés, notamment la Chine. Le passage ou l'évocation de la ville de Gorée pourrait justifier cette position, quand on se remémore l'Histoire qui a été inscrite dans cette ville mythique en rapport avec l'Occident. On comprend finalement que, pour Abdoulaye Élimane Kane, la transculturalité reste un leurre ou une incertitude. À travers la narration intermédiaire, l'écrivain sénégalais plonge le monde dans le débat sur l'abolition des frontières dans le monde contemporain.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

KANE, A. E., *La femme-parfum*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Œuvres méthodologiques et critiques

ADAM, A. J. et PETIT, J. A., *Le texte descriptif, Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1985.

BERTHELOT, F., *Parole et dialogue dans le roman, du discours intérieur au dialogue. Toutes les questions que pose la représentation romanesque*, Paris, Nathan, 2001.

BOUCHARENC, M. et DELUCHE, J., *Littérature et reportage*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2001.

DEDET, A., *Structure du langage et de l'inconscient*, Paris, L'Harmattan, 2003.

GENETTE, G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

REUTER, Y., *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Nathan/HER, 2002.

Webographie

CHAMBOST, C., « Journalisme et littérature », in *Cold Blood*, ou l'association paradoxale du fait divers et du "Non fiction Novel" », dans *E-rea*, 4.1, [en ligne], erea.revues.org/263 consulté le 25 février 2015.

FRAZIER, F., « Remarques autour de la classification des arts », chapitre I de la *Poétique* (1447 à 18-b 13), in *Revue des Études Grecques*, tome 110, Juillet-décembre 1997. pp. 420-433, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reg_0035-2039_1997_num_110_2_2733, 07 avril 2015.

GUILLEMETTE, L. et LEVESQUE, C., « La narratologie », Signo, <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>, consulté le 2 mai 2015.

« Le fil du téléphone, petite anthologie littéraire », <http://www.franceculture.fr/emission-pas-la-peine-de-crier-le-fil-du-telephone-petite-anthologie-litteraire-2012-10-30>, consulté le 05 juin 2015.

« L'invention du reportage », http://portail.univ-st-etienne.fr/servlet/com.univ.collaboratif.util.LectureFichiergw?CODE_FICHER=1324301193905&ID_FICHE=213783, consulté le 4 juin 2015.