

SIGLES UTILISES

-LSS= *Les soldats de Salamine*

-DLCR= *De l'autre côté du regard*

Rapport-gratuit.com 
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

SOMMAIRE

Introduction

Première partie : Quête identitaire

Chapitre I : La traversée du moi

Chapitre II : La fictivisation du récit

Deuxième partie: Le système narratif

Chapitre III : Le discours

Chapitre IV : La structuration du récit

Conclusion

INTRODUCTION

L'autobiographie est un genre majeur de la littérature qui a été amorcée dès les premiers siècles (plus précisément au IV^{ème} siècle) avec les *Confessions* de saint Augustin¹. Elle provient de trois mots grecs « autos » (soi-même), « bios » (la vie), et « grafein » qui signifie écriture. Etymologiquement une autobiographie est un récit dans lequel l'auteur raconte sa propre vie. Mais la définition la plus utilisée reste celle de Philippe Lejeune qui la conçoit comme étant « *un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle en particulier sur l'histoire de sa personnalité* »². Elle a connu sa floraison au XVIII^{ème} siècle avec *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau³, qui a définitivement lancé et laïcisé ce genre dans l'histoire de la littérature.

Cependant, elle obéit à certaines normes car dans une écriture autobiographique, il doit y avoir une identité onomastique, c'est-à-dire l'auteur doit être le narrateur mais aussi en même temps le personnage principal. En plus, un pacte de lecture aussi doit être scellé entre le narrateur et le lecteur pour qu'on ne puisse pas douter de la véracité des propos de l'auteur. Et ce pacte doit apparaître ou doit se faire sentir dès l'entame de la lecture de l'ouvrage, pour qu'il puisse lui donner une authenticité et une légitimité. D'ailleurs, Jean-Jacques Rousseau ne manquera pas de sceller ce pacte dans ses *confessions* en affirmant dès l'incipit de son ouvrage : « *je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'initiateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de sa nature ; et cet homme sera moi. Moi seul* »⁴.

Mais dans la production romanesque moderne, nous assistons de plus en plus à une déconstruction de ce genre littéraire. En effet, animés par un souci de recherche et de révolte de cette esthétique classique, les romanciers contemporains modifient l'apparence du roman autobiographique traditionnel considéré jusqu'ici comme un dogme. Cette révolution est un peu liée à l'histoire. La Première Guerre mondiale, de par ses horreurs, a bouleversé la production littéraire, c'est la raison pour laquelle les écrivains se sont révoltés pour prôner la modernité dans la littérature. Ainsi, dans son ouvrage *Les soldats de Salamine*⁵, qui est d'ailleurs l'un des romans de notre corpus, Javier Cercas a été inspiré par la guerre civile qui

¹ Saint Augustin, *Les Confessions*, (vers 400), Paris, Seuil, 1982.

² Philippe Lejeune, *le pacte autobiographique* (1975), Paris, Seuil, 1996, page 14.

³ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, (1782), Paris, Gallimard, 1959.

⁴ *Ibidem*, p.5

⁵ Javier Cercas, *Les soldats de Salamine*, Barcelone, Tusquets, Editores, 2001.

s'est déclenchée en Espagne entre les Nationalistes⁶ et les Républicains⁷ en 1936 et qui s'est achevée en 1939 pour écrire son roman intime. Dans cette œuvre, il va retracer l'itinéraire d'un homme, Rafael Sanchez Mazas qui est un écrivain, un nationaliste, un membre du mouvement de la phalange sur qui il va mener une enquête pour écrire son livre. Dès lors, un paradoxe se pose car au lieu de faire l'inventaire de sa propre personne, il nous raconte l'histoire d'une autre personne durant tout un récit qui doit être une écriture de soi.

D'un autre angle aussi, lasse des méfaits de la colonisation et revendiquant sa culture africaine, Ken Bugul, va publier son cinquième roman : *De l'autre côté du regard*⁸. Ce roman, retrace son univers familial, l'affection que sa mère n'a pu lui donner, ainsi que ses discussions avec elle à travers l'utilisation métaphorique des éléments liquides comme l'eau de la pluie. Dès cet instant, aussi une autre énigme apparaît : pourrait-on communiquer avec une morte ? L'eau de pluie peut-elle être un moyen de communication ? Ces questions sont autant d'interrogations qu'on peut se poser. De ce fait, ces écrivains oscillent entre deux sphères : le moi et la fiction. Le « je » qui témoigne se dissimule dans l'écriture, transformant le récit autobiographique en autofiction et justifiant ainsi notre concept de fantasme de moi. Selon Philippe Gaspirini : « ils mélangent deux codes incompatibles, le roman étant fictionnel et l'autobiographie référentielle. »⁹

C'est dans ce cadre que nous avons choisi comme sujet de recherche « Le fantasme du moi dans *Les soldats de Salamine* (2001) de Javier Cercas et *De l'autre côté du regard* (2003) de Ken Bugul » dans le but de montrer la rénovation que les écrivains contemporains ont apportée dans l'autobiographie moderne sur le plan du contenu de même que sur le plan formel. Ce sujet va nous permettre aussi de mettre en relief deux auteurs contemporains, de même génération mais d'espaces et de cultures différents et cela va se faire sentir sans doute dans leurs écrits.

Ainsi, C'est la raison pour laquelle on se demande comment le moi est-il vraiment représenté dans *Les soldats de Salamine* et dans *De l'autre côté du regard* ?

⁶ Nom des forces qui se sont soulevées après le 18 juillet 1936 contre la république espagnole durant la guerre civile. Ils sont composés des républicains conservateurs, des monarchistes, des carlistes et alphonsines et des phalangistes de José Antonio Primo de Rivera.

⁷ Les forces loyales au gouvernement de la république composées des républicains laïcs, des anarchistes, des communistes, des socialistes. On les surnommait les rouges.

⁸ Ken Bugul, *De l'autre côté du regard*, Paris, Le serpent à plumes, 2003.

⁹ Philippe Gaspirini, *Est-il-je ? roman autobiographique et autofiction*, collection poétique, Editions seuil, 2004, p.10.

Il semble intéressant de voir les éléments qui uniraient Cercas et Ken Bugul dans leur projet de fictionnalisation de soi à travers une écriture fantasmée. Ainsi ne partent-ils pas de leur moi pour fictionnaliser leurs récits ? Mieux, la technique narrative pourrait-elle participer à un fantasme du moi ? L'histoire peut-elle influencer un récit ? La culture, serait-elle source d'inspiration ?

Notre objectif général sera de montrer par quel biais les écrivains contemporains, notamment les deux auteurs Javier Cercas et Ken Bugul, extériorisent leur moi. Et nous avons comme objectifs spécifiques de dévoiler comment ces auteurs ont abouti à la rénovation dans les récits intimes ainsi que les éléments narratifs utilisés pour rendre la narration de leurs romans fictionnelle.

Dans la perspective d'une démarche analytique et comparative, nous tenterons d'expliciter cette notion de fantasme en nous appuyant sur les deux ouvrages de notre corpus : *Les soldats de Salamine*¹⁰ et *De l'autre côté du regard*¹¹ pour mieux cerner cette problématique de l'autobiographie moderne. Et pour ce faire nous allons nous inscrire dans l'école du critique Serge Doubrovsky qui a beaucoup traité cette thématique ainsi que l'autofiction. D'ailleurs c'est lui-même qui a lancé ce mot dans l'histoire de la littérature sur la quatrième de couverture de son livre *Fils* « autobiographie ? Non (...) fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau »¹²

De ce fait, nous essayerons d'aborder la quête identitaire dans notre première partie. Dans le premier chapitre de cette partie, nous allons étudier les traces autobiographiques afin de montrer comment à partir de ces éléments ces auteurs sont arrivés à fictionnaliser leur moi. Ensuite, progressivement nous allons analyser les détails qui ont permis de rendre fictif le récit, objet de notre deuxième chapitre. Par ailleurs, dans notre dernière partie, qui traite, en effet, du système narratif, nous allons étudier les techniques du discours utilisé. Il s'agira de montrer comment le récit est fantasmé à travers les discussions et le soliloque. Et enfin, nous allons étudier dans le dernier chapitre, la structuration du récit afin de voir les différentes voies qui retentissent dans le récit, leurs rôles dans la fictivisation ainsi que les éléments temporels présents dans les deux ouvrages.

¹⁰ Javier Cercas, *Les soldats de Salamine*, op. cit.

¹¹ Ken Bugul, *De l'autre côté du regard*, op. cit.

¹² Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

PREMIERE PARTIE: QUÊTE IDENTITAIRE

Etant incapable de trouver une règle de vie sure, Ken Bugul et Javier Cercas sont en quête de leur identité. L'identité dans son acception générale signifie ce qui détermine une personne et lui donne sa spécificité, dans l'acception administrative et policière même comme le dit Gaspirini on parlera de nom, prénom, date et lieu de naissance ... Mais « *l'identité de tout un chacun ne se définit pas seulement par son état civil, mais aussi par son aspect physique, ses origines, sa profession, son milieu social, sa trajectoire personnelle, ses goûts, ses croyances, son mode de vie* »¹³. L'identité peut être définie même par une société, alors qu'une société évolue et « *qui dit évolution dit tensions, conflits et dialectiques* »¹⁴. C'est la raison pour laquelle étant entre deux cultures où elle ne se sent pas à l'aise, Ken Bugul essaie de chercher une identité qui lui est propre dans son roman *De l'autre côté du regard*¹⁵ à travers une autobiographie romancée et fantasmée. Dans cette même ordre d'idée aussi étant dans l'impossibilité de s'insérer correctement dans son milieu professionnel car voulant être journaliste, romancier, biographiste, et autobiographiste à la fois, Javier Cercas remet en question son identité et tente de la quérir dans *les soldats de Salamine*¹⁶. Mais comment cette quête identitaire se manifeste dans ces deux œuvres ? Ceci est toute la problématique de cette première partie. Ainsi pour mieux aborder cette notion de quête identitaire nous tenterons d'étudier dans notre premier chapitre la traversée du moi afin de montrer comment ces auteurs tentent de retrouver leur identité à travers leurs romans avant de dire dans le second chapitre comment cette quête se manifeste dans le récit.

¹³ Philippe Gaspirini, *Est-il je?, Roman autobiographique et autofiction, op.cit.*, P.73.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Ken Bugul, *De l'autre côté du regard, op.cit.*

¹⁶ Javier Cercas, *Les soldats de Salamine, op.cit.*

CHAPITRE I : LA TRAVERSEE DU MOI

Animés par un souci de révolte et de créativité, Javier cercas et ken bugul veulent écrire des romans autobiographiques tout en ne respectant pas les normes. C'est la raison pour laquelle on note une traversée du moi dans *De l'autre côté du regard*¹⁷ et *Les soldats de Salamine*¹⁸. Ainsi, pour mieux aborder cette notion de traversée du moi nous tenterons de montrer premièrement par quels biais ces écrivains essaient de détruire l'écriture autobiographique avant de voir dans un second lieu comment ils fictionnalisent leur moi.

I-1-LA DESTRUCTION DE L'ECRITURE AUTOBIOGRAPHIQUE

L'autobiographie n'est pas la seule forme d'écriture du moi qui existe car il existe d'autres genres comme les mémoires, les confessions, les journaux intimes ...Tous ces types d'écrits se font à la première personne mais se différencient de l'écriture autobiographique qui exige un certain nombre de règles d'où sa particularité. Mais dans *Les soldats de Salamine*¹⁹ et *De l'autre côté du regard*²⁰, on a des fragments de réponses qui écartent les deux œuvres des normes préétablies. Ainsi, les deux auteurs qui sont des contemporains nous dévoilent leurs ambitions de créer une nouvelle autobiographie tout en se détachant de certaines règles classiques par souci de rénovation. Ceci est dû au fait qu'avec l'évolution du monde et notamment des phénomènes comme la guerre civile espagnole et la colonisation concernant respectivement Javier Cercas et Ken Bugul, les mentalités ont changé de même que les modes de vie et les styles, c'est ce qui exerce une influence dans la littérature moderne. C'est la raison pour laquelle nous assistons à une destruction du langage autobiographique qui se désoriente. Javier Cercas commence à installer le doute dès l'incipit de son ouvrage par ces propos :

Trois choses venaient tout juste de m'arriver : la première fut la mort de mon père, la deuxième le départ de ma femme, la troisième l'abandon de ma carrière d'écrivain. Mensonge. La vérité c'est que de ces trois choses, les deux premières sont on ne peut plus exactes ; contrairement à la troisième. (LSS, 13)

Il fait douter le lecteur dès l'ouverture de son roman autobiographique avec le mot « Mensonge » et « on ne peut plus exactes » rendant cahoteux son pacte qu'il n'a même pas

¹⁷ Ken Bugul, *De l'autre cote du regard*, op.cit.

¹⁸ Cercas Javier, *Les soldats de Salamine*, op.cit.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Ken Bugul, *De l'autre côté du regard*, op.cit.

encore scellé à la différence de Jean Jacques Rousseau qui rassure le lecteur sur la véracité de ses propos dès l'incipit du livre premier des confessions en ces termes :

Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra ; je viendrai ce livre à la main me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise.²¹

Ken Bugul s'inscrit aussi dans cette même logique dans son roman *De l'autre côté du regard*²². Elle débute par une berceuse wolof, puis à nous parler de son frère sans pour autant se présenter, ni parler de soi. Par ces faits, ces écrivains tracent leurs propres voies autobiographiques. Ils mélangent fiction et réalité pour rendre difficile l'adhésion du lecteur face à la réalité des faits ce qui les plongent dans l'autofiction. C'est la raison pour laquelle Serge Doubrovsky dit que : « *un curieux tourniquet s'instaurent alors. (...) Ni autobiographie ni roman, donc au sens strict il fonctionne dans l'entre-deux, en un renvoi incessant en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte* »²³

En outre, on note des passages d'une langue à une autre élargissant les récits de nos auteurs en de multiples orientations. Dans le cinquième roman de Ken, on note l'utilisation de sa langue nationale qui est le wolof. Cette langue ouvre d'ailleurs même le roman avec la chanson berceuse « ayo néné ». Ensuite beaucoup de mots et d'expressions émis dans cette langue africaine jalonnent le récit. Et parmi ces mots, on peut prendre l'exemple de « *waliyyu* » (DLCR, 18) qui désigne un homme saint, « *ndiaga ndiaye* » (DLCR, 35) qui est un moyen de transport en commun au Sénégal, le « *diafour* » (DLCR, 277) qui signifie le délire que font les mangeuses d'âmes dévoilées où ils disent toutes leurs mauvaises actions comme le dit Ken Bugul « *une des personnes avait commencé à délirer et à dire des choses terribles/l'accident de voiture qui avait eu lieu sur la route de fou-ndiougne c'était moi/celui qui avait fait neuf morts dimanche passée, c'était moi qui l'avais provoqué.* » (DLCR, 277). Par ces expressions ou mots citées, Ken Bugul essaie d'ancrer son autobiographie dans sa langue maternelle car comme le disait Coumba Emilie SENE :

L'autobiographie échoue lorsqu'elle est dans une langue autre que la langue maternelle puisqu'elle constitue une séparation vis-à-vis de celui qui écrit (...) la langue de l'autobiographie quand elle n'est pas une langue maternelle fait que presque inévitablement même sans le vouloir l'autobiographie devient une fiction.²⁴

²¹ Jean Jacques Rousseau, *Les confessions*, op.cit., p.5.

²² Ken Bugul, *De l'autre côté du regard*, op.cit.

²³ Serge Doubrovsky, « *Autobiographie/ Vérité/ psychanalyse* » dans *Autobiographie : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, collection « perspectives critiques », 1988, p.70.

²⁴ Coumba Emilie Sene, *Ecriture et quête identitaire dans l'amour, la fantasia et vaste est la prison d'Assia Djébar*, mémoire de maîtrise, UCAD, 2011, p.60.

Elle essaie donc de justifier son écriture autobiographique mais aussi de susciter la curiosité du lecteur et montrer l'insuffisance de la langue française car il y a de ces mots qui ne pourront jamais être traduits et qui n'existent même pas dans la langue du colon parce qu'ils sont propres aux sénégalais. Elle essaie même de donner la signification de certains mots en français pour révéler que la traduction ne passe pas parce qu'elle va véhiculer un sens différent de celui initial. C'est l'exemple des « *tanki mame* » qui signifie les biens qu'on donne à une grand-mère dans certaines cérémonies religieuses qu'elle traduit par « *les jambes de grand-mère* » (DLCR, 143). Cette pratique est exclusive à la culture sénégalaise car en Afrique chaque pays a sa spécificité, les cultures ne sont pas les mêmes et les religions se différencient de même que les croyances. Donc à travers cela, elle essaie de valoriser et de mettre en exergue la culture africaine, notamment celle sénégalaise ainsi que sa langue nationale qui comporte des mots qui n'ont même pas de signification en français c'est-à-dire dans cette langue, qu'elle ne sent pas quelque part, qui n'est pas plus riche que sa langue maternelle et qui ne lui a été qu'imposé que par le colon. Et c'est dans ce sens même qu'Assia Djébar disait que:

J'écris et je parle en français au-dehors : mes mots ne se chargent pas de réalité charnelle. J'apprends des noms d'oiseaux que je n'ai jamais vus, des noms d'arbres que je mettrai dix ans davantage à identifier ensuite, des glossaires de fleurs et de plantes que je ne humerai jamais avant de voyager au nord de la méditerranéen ce sens, tout vocabulaire me devient absence, exotisme sans mystère, comme une mortification de l'œil qu'il ne sied pas d'avouer²⁵

En plus, à travers les néologismes comme « *codiwoire* », « *tiwawouane* » (DLCR, 39), Ken Bugul fait une wolofisation de la langue française comme Kourouma en avait fait avec la malinkisation. Ceci constitue une révolution esthétique et une expression notoire de liberté qui se manifeste par une subversion des codes du français académique. Ces écrivains veulent révéler leur identité tout en faisant ce qu'ils sentent dans leurs écrits, sans être dicté par aucune règle créant ainsi une nouvelle richesse dans la littérature car comme le dit Edouard Glissant « *je te parle dans ta langue et c'est dans mon langage que je te comprends* »²⁶. Mais il y a aussi des mots des langues étrangères dont elle use souvent « *to break the fast* » (DLCR, 122) « *maharaja* » (DLCR, 24). Ces lexiques ne témoignent pas du manque de vocabulaire de l'auteure mais plutôt de sa richesse d'esprit et de son déchirement. En effet, c'est une femme très instruite, elle fait parti des rares femmes sénégalaises qui ont fait les bancs à l'époque coloniale et à voyager un peu partout dans le monde. C'est la raison pour laquelle elle use de

²⁵ Assia Djébar, *L'amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995, p.208.

²⁶ Edouard Glissant, *Poétique de la relation III*, Paris, Gallimard, NRF, 1990, p 555.

cette diversité culturelle qui du point de vue esthétique dépasse largement les frontières des langages des groupes humains. Et tous ces faits ont été même justifiés par Ken Bugul à travers ces propos : « *Maintenant je peux dire d'où vient mon écriture : mon village, de mon environnement, de la langue que l'on parle chez moi, de la chaleur du soleil et puis peut être du vécu que j'ai eu un peu partout, en ayant en Afrique, en Europe, en ayant beaucoup voyagé* »²⁷.

Nous notons à peu près la même chose dans *Les soldats de Salamine*. Certains termes espagnols sont présents dans ce livre bien vrai que sa différence avec Ken Bugul se trouve être les notes de bas de page que Cercas insère dans ses textes pour expliquer ces mots, ce que l'auteure sénégalaise ne fait pas, car voulant inciter le lecteur à la recherche et à la découverte de sa culture. En effet, Javier Cercas est un espagnol. *Les soldats de Salamine* ont été traduits en français car la version originale du livre se nomme « *Soldados de salamina* » ce qui justifie même parfois les notes de bas de page. Mais malgré cette traduction, on note un glissement de certains mots ou expressions espagnols. La richesse de la langue espagnole fait que tous les mots ne peuvent pas être traduits littéralement car ils ont des connotations polysémiques. Ainsi parmi ces termes, nous pouvons noter « *camijas viejas* » (LSS, 37) qui signifient en français vieilles chemises mais à un sens autre dans ce texte, car voulant dire un ancien phalangiste. Il use de cette expression pour montrer que Pascual fait parti des vrais membres de la phalange et qu'il savait retracer avec exactitude l'itinéraire des siens. Il y a aussi « *les regulares* » (LSS, 74) qu'il définit comme étant des « *troupes marocaines franquistes* » qui étaient des soldats sadiques, « *arriva España* » qui est un cri de guerre. En plus nous pouvons noter aussi la présence de la langue anglaise qui témoigne de la culture intellectuelle et grégaire de Javier qui est un professeur d'université. Ainsi, nous pouvons prendre aussi l'exemple de « *now swimming pool* » (LSS, 51) qui veut dire maintenant dans la piscine. Mais par ces mots méconnu par une partie de son lectorat, il autonomise sa fiction tout en l'encrant dans l'histoire de l'Espagne.

De plus, la destruction de l'écriture autobiographique se montre aussi par le fait que le récit est souvent interrompu par des digressions. Dans *De l'autre cote du regard*²⁸, Marietou Mbaye²⁹ commence à raconter une histoire qu'elle interrompt pour parler d'un autre sujet et enfin elle revient à celle-ci. Et ceci commence dès les premières pages du roman avec la

²⁷ Interview de Ken Bugul: Propos recueillis par Victoria kaiser et Marie Colombe Afota, mars 2006 www.youtube.com consulté le 23 octobre 2016 à 10H19.

²⁸ Ken Bugul, *De l'autre cote du regard*, op.cit.

²⁹ Vrai nom de Ken Bugul qui n'est qu'un pseudonyme.

réception de la lettre que Bacar Ndaw lui avait envoyé lui annonçant la mort de Samanar. Elle laisse la lettre qu'elle a reçue pour nous parler de son frère Bacar Ndaw, ensuite elle la reprend à la page 33 et commence la lecture mais dès l'annonce du décès de Samanar, elle oublie encore cette lettre pour nous parler de l'histoire de celle-ci avant de continuer la lecture à la page 4. Elle entremêle le récit de par les différents sujets qu'elle mélange. Ceci est un jeu pour leurrer le lecteur et empêcher son adhésion dans le texte pour mieux fictiviser le roman tout en créant son propre style.

On retrouve ce fait aussi dans *les soldats de Salamine*, le narrateur abandonne souvent son récit pour nous faire part de ses souvenirs. C'est l'exemple de la page 190 où il coupe sa discussion avec Bolano pour nous faire part des souvenirs de son premier livre pour ensuite reprendre la discussion avec celui-ci, le même cas se reproduit à la page 227 lorsqu'il discutait avec MIRAILLES « *il se souvient de ses compagnons pour la même raison que moi je me souviens de mon père (...). Pourtant après la mort de Mirailles, pensai-je, ses amis mourront complètement eux aussi car il n'y aura personne pour se souvenir d'eux et les empêcher ainsi de mourir* » (LSS, 227). A travers ces souvenirs, il en profite pour donner implicitement son point de vue ce qui donne un caractère subjectif à la biographie qu'il rédige car le sujet de recherche n'est plus évoqué d'une manière objective. Et par ces réflexions, l'auteur en profite pour ouvrir des voies qui vont combler ses manquements. C'est dans ce sillage que le personnage de Mirailles a été créé pour donner une fin logique à son soit disant « récit réel ». Et à cet instant la narration ne peut plus être fidèle, car le désir de trouver le milicien qui devient la quintessence même de cette histoire, perturbe le récit. C'est ce qui lui pousse à user de son imagination pour donner une cohérence à son roman tout en jouant sur la conscience du lecteur et bouleverser ainsi son projet autobiographique comme la lui suggère Bolano en ces termes : « *La réalité nous trahit toujours ; le mieux c'est de la devancer et de la trahir avant qu'elle ne nous trahisse. Le Mirailles réel te décevrait ; il vaut mieux te l'inventer : inventé, il sera surement plus réel que le Mirailles réel.* » (LSS, 190). A travers ces mots, il déclare la mort de l'autobiographie qui est une expression des choses réelles dans toute la vérité de sa nature au profit d'une fictivisation. Et dans ce cadre, il rejoint ainsi l'idée d'Aristote qui disait que : « *le rôle du poète est de dire non pas ce qui a eu lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire* »³⁰.

³⁰ Aristote, *Poétique*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 1980, chapitre 9, P.65.

En plus de cela le récit est souvent interrompu par des témoignages. Cercas fait recours à d'autres personnes pour connaître l'histoire de mazas ce qui détruit son écriture autobiographique car il y a une autre utilisation du « je ». Il n'est plus le maître de sa parole. Et ceci est dû au fait qu'il veut raconter la vie ainsi que les péripéties d'un homme qu'il n'a connu qu'à travers l'histoire. Il n'a pas vécu les faits. C'est pourquoi, il est obligé d'aller vers des personnes qui sont témoins des faits pour mener des enquêtes, ce qui fait prendre à cet ouvrage l'allure d'un roman policier. Mais vu que l'histoire s'est déroulée longtemps dans le passé, ces personnes font recourir à leur mémoire pour la raconter et nous savons tous que la mémoire est déficitaire et peut dénaturer l'écriture autobiographique en la conduisant vers une écriture autofictionnelle comme Modiano l'affirme par ces propos :

*« On s'intéresse à un homme disparu depuis longtemps.(...) Sur ce qu'a été sa vie, on ne possède que de très vagues indications souvent contradictoire ,deux ou trois points de repère (...)Alors il ne reste plus qu'à imaginer. Je ferme les yeux »*³¹ Tout ne peut pas être raconté avec exactitude avec les trous de mémoire. C'est la raison pour laquelle, il s'adonne à l'imagination pour donner une cohérence à ses propos.

Ainsi, pour jouer sur la conscience du lecteur et tout en détruisant l'écriture autobiographique on note une hybridité générique dans l'œuvre de Javier Cercas. On assiste à des interviews, des collages de photos, d'articles. Voulant un effet de vraisemblance, il essaie d'écarter tous les doutes du lecteur. C'est pourquoi il colle à la page 61 une photo d'un carnet ayant les écrits manuels de Sanchez mazas pour donner des preuves au lecteur tout en lui faisant croire qu'il n'a rien inventé, son récit est un récit réel. Et c'est dans cette même perspective qu'abonderont les articles et les interviews. De ce fait, le style romanesque, celui journalistique et policier sont mélangés car il est à la fois journaliste, écrivain et enquêteur.

Nous notons cette hybridité générique aussi dans *De l'autre côté du regard*³². Les romans autobiographiques étaient écrits en prose, mais le cinquième roman de Ken Bugul a été versifié. L'auteure se révolutionne à travers l'écriture en mélangeant des genres tels que la prose, la versification et l'oralité. Elle a écrit ce roman avec des vers souvent non rimés soumis à aucune loi avec une oralité et une ponctuation expressive. Ainsi, à travers cette écriture, elle nous montre son autonomie et sa liberté qu'elle n'a jamais eues depuis son enfance comme elle l'affirme même par ces propos lors d'une interview : *« s'il y avait un*

³¹ Patrick Modiano, *Les boulevards de la ceinture*, Paris, Gallimard, 1972, P136.

³² Ken Bugul, *De l'autre côté du regard*, op.cit.

*choix définitif à faire je choisis la solitude car mon problème ce n'est pas le fait de rester, mais la liberté »*³³.

En somme, compte tenu de tout cela nous constatons que Ken Bugul et Javier Cercas détruisent en partie leurs écritures intimes tout en essayant de faire sombrer le lecteur dans le doute d'une éventuelle autobiographie et c'est à travers cette destruction qu'ils vont arriver à fictionnaliser leur moi.

I-2-LA FICTIONNALISATION DU MOI

Face à l'impossibilité de cerner leur moi authentique dans la véracité de sa nature, les écrivains autobiographes de la nouvelle génération fictionnalisent leur vécu pour mieux aboutir au fantasme du moi. Et pour Vincent Colonna cette fictionnalisation consisterait même :

À s'inventer des aventures que l'on s'attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires. En outre, pour que cette fictionnalisation soit totale, il faut que l'écrivain ne donne pas à cette invention une valeur figurale ou métaphorique, qu'il n'encourage pas une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes.³⁴

Ainsi, pour fictionnaliser son moi, Ken Bugul fait un retour à l'enfance, cette enfance difficile qu'elle a vécu et qui se répercute jusqu'à présent sur elle. En effet, elle est issue d'une famille polygame nombreuse de quinze enfants dont elle est la cadette. Mais contrairement à ce qui se voit souvent dans les familles avec les cadets qui sont les préférés, elle n'était pas la choyée car le père n'avait même pas son temps et était vieux comme elle l'affirme en ces termes : « *que dire de moi qui était née alors que mon père avait quatre-vingt-cinq ans ?* » (DLCR, 234) et la mère l'avait abandonnée sur le quai d'une gare alors qu'elle avait tant besoin d'elle, en plus, elle aimait plus sa nièce Samanar qui était la fille de sa sœur Assy. C'est la raison pour laquelle elle justifie son manque d'amour par ces termes « *Moi, j'avais raté l'amour premier avec le départ de ma mère / J'avais raté l'amour avec la naissance de ma nièce Samanar* » (DLCR, 77). Ensuite elle était ballotée d'une famille à une autre dans des mains d'autrui parce qu'elle allait à l'école, ce qui poussera plus tard Ken à avoir un problème d'insertion dans la société car elle était incapable de trouver une règle de vie sûre. Ainsi, elle fait recourt à l'enfance pour construire son identité car, c'est ce retour qui lui permet de cerner cette identité et de partir de cette connaissance pour la reconstruire. Cette

³³ Laure Malecot, *Ken Bugul, l'absolue nécessité d'écrire*, www.youtube.com, consulté le 15 novembre 2016 à 09H27.

³⁴ Vincent Colonna, *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Thèse inédite sous la direction de Gérard Genette, Paris, EHESS, 1989, p.3.

reconstruction identitaire s'avère être indispensable dans la mesure où l'auteure cherche à renaître à travers l'écriture qu'elle trouve comme seul moyen d'expression.

Cette nouvelle identité trouvée grâce à l'enfance, conduit à la renaissance et à l'épanouissement du sujet qui par ce biais, crée les conditions de son insertion dans la société.

C'est pour cela que Vierendeel dit :

L'homme qui subit une analyse est amené à descendre en lui-même, dans les ténèbres de l'inconscient, où il retrouve son enfance, et même, avec les analyses jungiennes, les grands mythes traditionnels des hommes, sous la conduite d'un guide. Ce retour, cette régression, est une sorte de mort initiatique, puisque conduite à bon terme, elle permet une renaissance: si la cure réussit, le malade est guéri, c'est-à-dire que l'homme est délivré des chaînes de sa précédente condition psychique.³⁵

De ce fait, pour fictionnaliser son moi comme Marietou Mbaye, Javier Cercas essaie lui aussi de reconstruire son identité mais d'une manière autre que l'enfance. En effet, étant exclu de la société parce qu'il voulait devenir romancier, il cherche à reconstruire son identité à travers ce métier, par le biais de l'écriture d'une biographie qui est un « récit réel » tout en passant par le journalisme. Cercas était rédacteur des pages culturelles d'un journal de la place mais après la publication de son premier roman qui n'a pas eu de succès, il voulait se consacrer à l'écriture de romans et quitta son poste de travail à la rédaction du journal. Mais malheureusement le roman a avorté dans son projet initial et de terribles épreuves sans suivront durant cinq ans car ses projets romanesques n'ont pas abouti, il perdra aussi son père et se ruinent financièrement avec les funérailles, de plus, il se confronte à une dépression mentale qui stagne ses activités comme il l'affirme par ces propos : « *une épouvantable dépression qui me cloua pendant deux mois dans un fauteuil* » (LSS, 13), et le départ de sa femme qui l'abandonne dans son état de faiblesse ne sera pas en reste. C'est ce qui le pousse à demander une réintégration au journal où il vivra des difficultés car il est confronté au mépris de cette société qui le considère comme étant un traître. Mais par le choix de ce métier d'écrivain, il essaie de justifier son autobiographie car il essaie d'identifier le personnage principal avec l'auteur. D'ailleurs Philippe Gaspirini nous dira même que :

S'il est un trait biographique qui autorise à lui seul, son identification avec l'auteur, c'est l'activité d'écrivain. Cette identification professionnelle présente l'avantage de ne nécessiter aucun recours au paratexte, écrivain l'auteur l'est incontestablement son livre l'atteste .s'il attribue cette manie à son héros, il signale ipso facto, par le moyen le plus simple et le plus efficace, un point commun entre eux il instaure un effet de

³⁵ Simone Vierendeel, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, P35.

miroir qui va structurer leur relation donc déterminer l'appréciation générique du texte par le lecteur³⁶

De par ce roman autobiographique, il essaie de montrer que c'est grâce à l'écriture qu'il a su retrouver son véritable identité, qu'il a su montrer ses potentialités et intégrer la société qui l'avait exclu tout en ayant une meilleure considération dans son lieu de travail comme il l'affirme par ces mots :

Ce second retour bredouille fut moins humiliant. A la rédaction, il n'y eut pas de commentaire ironiques et personne ne me questionna, pas même le directeur ; de plus celui-ci non seulement ne m'obligea pas à aller au bar (activité à laquelle je m'attendais), mais ne m'infligea pas non plus des tâches subalternes. Au contraire : comme s'il devinait que j'avais besoin de m'aérer un peu, il me proposa d'abandonner les pages culturelles pour me consacrer à la réalisation d'une rubrique presque quotidienne d'entretiens avec des personnalités d'une certaine envergure qui sans être natives de la province y résidaient d'ordinaire. (LSS, 161)

On note aussi le « je » multiple dans ces romans. Ils ouvrent les voies de l'autobiographie à travers le « je ». Mais il y a un camouflage derrière la première personne du singulier, d'où son abondance dans le texte. L'auteur essaie de se fictionnaliser en semant le doute et en retardant son identification. Il cache son identité et essaie de marquer des traces autobiographiques en usant des adjectifs possessifs de la première personne du singulier « ma », « mon » (LSS, 13) , « mes » (DLCR , 17). Le nom de Javier Cercas dans *Les soldats de Salamine*³⁷ n'apparaîtra qu'à la page 162 dans la troisième et dernière partie du roman intitulée *rendez-vous à stockton* « dis-moi, tu ne serais pas le Javier Cercas du Motif et du locataire (...) j'acquiesçai » (LSS, 162). Ainsi, durant tout le fil du récit qui précède cette affirmation de l'auteur, on ignore beaucoup de choses sur ses filiations. Et d'ailleurs, Philippe Lejeune nous dira même que : « c'est par rapport au nom propre que l'on doit situer les problèmes de l'autobiographie (...), c'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'auteur (...) renvoyant à une personne réelle. »³⁸ Cela permet de vérifier que le personnage principal s'avère être le signataire du livre ce qui est une des règles fondamentales d'une écriture autobiographique. Nous constatons à peu près la même chose dans *De l'autre côté du regard*³⁹. Tout le long du récit l'auteur n'utilisera que des « je », ce n'est qu'à la page cent trente-sept que le diminutif de son nom sera nommé par son frère à la mort de sa mère « Mlle Marie, Aba Diop a besoin de toi de toute urgence à Nguinguini » (DLCR, 137). En effet, le véritable nom de l'auteur est Marietou Mbaye. Mais elle a choisi comme nom de

³⁶ Philippe Gaspirini, *Est-il je ? roman autobiographique et autofiction*, op.cit., P 52.

³⁷ Javier Cercas, *Les soldats de salamine*, op.cit.

³⁸ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, collections poétiques, Seuil, 1975, pp 22-23.

³⁹ Ken Bugul, *De l'autre côté du regard*, op.cit.

plume Ken bugul qui est un pseudonyme signifiant « personne n'en veut ». Selon même Philippe Lejeune :

Un pseudonyme, c'est un nom différent de l'état civil, dont une personne réelle se sert pour publier tout ou une partie de ses écrits. Le pseudonyme est un nom d'auteur. Ce n'est pas exactement un faux nom, mais un nom de plume, un second nom (...). Le pseudonyme est simplement une différenciation, un dédoublement du nom qui ne change rien à l'identité⁴⁰

Ce nom lui a été attribué par l'éditeur de son premier livre qui a eu un énorme succès, *Le baobab fou*⁴¹. C'est à la vue de ce livre qui faisait parti des premières autobiographies féminines sénégalaises, écrit d'une manière révoltée avec des mots virulents et des sujets tabous mis en exergue, que l'éditeur lui a demandé de choisir un pseudonyme qui requiert dès cet instant une fonction autre. Car, il voulait la protéger ayant peur d'une réception négative de ce roman par la société où l'auteure s'est mise à nu et a fait des transgressions. C'est ainsi qu'elle choisira ce nom qui était, selon elle, le nom d'une amie proche mais qu'elle n'a pas choisi par hasard aussi, car ce nom reflétait son vécu ainsi que son rejet de la société commençant par sa famille ainsi que sa mère. Ainsi, elle se cache derrière ce nom pour avoir une liberté d'expression, reconstruire son identité tout en évitant la censure. L'usage de ce pseudonyme est un fait qui est souvent noté dans les écritures autobiographiques féminines surtout dans celles d'Afrique coloniale et musulmane où la femme est souvent limitée. C'est le cas de l'algérienne Fatima-zohra Imalayene qui pour dévoiler son moi intime est obligé d'emprunter le pseudonyme d'Assia Djebbar pour cacher son identité. Exposer son nom dans un ouvrage, ou celui même de sa famille (maman, papa, mari) devient un risque dans la société arabe où elle vit par ce que cela peut l'exposer aux critiques ou à une exclusion de la société où la femme ne doit même pas élever la voix où se montrer publiquement. C'est la raison pour laquelle Najiba dit que :

Le pseudonyme sert donc de voile à la femme: il l'aliène mais libère sa voix, la libère. Dans le contexte actuel où vit la femme arabe, le pseudonyme confère à Son écriture (ne serait-ce que lors de ses premières publications) une part de fictionnalité car il camoufle complètement son identité et la plonge dans L'anonymat qui « remet en cause l'existence même de l'autobiographie, écriture qui n'a de raison d'être précisément que par cette affirmation d'une identité entre auteur, narrateur et personnage »⁴².

⁴⁰ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op.cit., p 24.

⁴¹ Ken Bugul, *Le baobab fou*, Dakar, NEA, 1983.

⁴² Regaieb Najiba, *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture: étude de l'amour, la fantasia et d'ombre sultane d'assia djebbar*, Thèse de doctorat unique, université Paris nord, 1995, p. 31.

On peut dire donc qu'à travers ce pseudonyme, l'auteur se fictionnalise dans la mesure où il bouleverse l'identité onomastique de l'écriture autobiographique et se cache derrière un mur pour se dévoiler tout en fantasmant son moi. C'est la raison pour laquelle Gérard Genette le considère comme une activité poétique à travers ces propos : « *De toute évidence, le pseudonyme est déjà une activité poétique et quelque chose comme une œuvre. Si vous savez changer de nom, vous savez écrire.* »⁴³

Ainsi, elle se cache aussi derrière ce nom pour transgresser les règles de la société. Ken Bugul aborde tous les sujets tabous avec une audacité et une expression notoire de liberté. Ainsi on note dans son roman l'évocation des enfants bâtards qu'elle qualifie d' « enfants de chiens ». En effet, Marietou Mbaye est une femme née dans une famille musulmane très pieuse. Son père dirigeait même une mosquée et était respecté de tous. Mais presque la majorité de ses sœurs ont eu des enfants hors mariage avec des hommes de passage dans leur vie. Ce qui est bannie par la société sénégalaise car la femme ne doit pas avoir des enfants hors mariage parce que c'est interdit par la religion musulmane. Ces enfants et leur mère sont méprisés et mis à l'écart c'est l'exemple même de la sénégalaise Fatou diome qui a vécu cette situation qu'elle ne cesse d'évoquer dans ses livres comme *Impossible de grandir*⁴⁴ et *Le ventre de l'atlantique*⁴⁵. Mais Ken bugul est tombé enceinte d'un « niack » nommé Bileoma qui n'a pas la même religion qu'elle et qu'elle ne connaît que de passage, ce qui fait qu'elle se compare avec ses sœurs. « *Moi aussi, j'avais fait comme mes sœurs /J'étais enceinte d'un homme que je n'avais pas présenté à ma famille* » (DLCR, 284) pour légitimer son acte alors que ce fait est très récusé par la société sénégalaise, qui a même donné cette appellation de niack pour faire une distinction entre ses hommes et les hommes d'origines (gabonais, congolais, ivoiriens, béninois...). C'est la raison pour laquelle Ken dit : « *on parle de pays de la téranga. C'est faux ! C'est un pays d'hypocrisie, d'hypocrites et de racistes* »⁴⁶. Ceci est dû au fait que sa fille Yasmina Ndella Adebo Biléoma est rejetée par la société sénégalaise par ce qu'étant niack et que les niacks sont maudits parce qu'ils sont des faiseurs de mal. C'est la raison pour laquelle, cet enfant avait même souvent honte de dire son vrai nom par peur d'être rejeter, elle voulait prendre le nom de sa mère et se faire appeler Yasmina Ndella Mbaye ce que sa mère refusa lui disant qu'il faut être fier de ses origines. Mais par l'évocation de cet enfant dans son œuvre, elle tente de retrouver l'amour qu'elle n'avait pas

⁴³ Gerard Genette, *Seuils*, Edition du seuil, Paris, 1987, p.53.

⁴⁴ Fatou Diome, *Impossible de grandir*, Paris, Flammarion, 2013.

⁴⁵ *Ibid*, *Le ventre de l'atlantique*, Paris, Editions Anne Carrière, 2003.

⁴⁶ Ken Bugul : *L'écriture et la vie*, Entretien de Ken Bugul avec le quotidien, www.youtube.com, consulté le 14 novembre 2016, à 15h29.

eu avec sa mère et nous montre l'importance de l'amour maternelle qui est le plus grand des bonheurs chez la femme comme elle l'avoue en ces termes : « *c'était le comble des sens que sa naissance avait apporté dans ma vie* » (DLCR, 290).

En plus, elle ne manquera pas aussi de relater sans gêne ses actes lesbiens avec une fille lorsqu'elle avait douze ans, ce qui résulte toujours de sa condition de vie et de l'abandon de sa mère car étant dans l'école française on l'envoyait d'une famille à une autre où elle vivait sans sa mère et subissait des actes évitables si elle était près des siens. Ce fait a été même relaté dans son premier livre autobiographique : *Le baobab fou*. Elle raconta aussi son idylle avec le père de son enfant avec lequel elle passait des jours étant non mariée comme elle l'affirme dans ces propos : « *j'étais venue passer quelques jours chez lui* » (DLCR, p 282) alors qu'au Sénégal, une femme n'a pas le droit d'être avec un homme s'ils ne sont pas mariés. La femme doit garder sa chasteté et sa virginité jusqu'au mariage. Mais, étant entre deux cultures celle sénégalaise et celle occidentale, elle s'est débarrassée de certains dogmes africains puisqu'elle ne se sentait pas à l'aise ni dans la société occidentale, ni celle africaine et y souffrait des problèmes d'insertion parce qu'étant rejetée. C'est ce qui la pousse à justifier son indifférence aux préjugés qu'elle affrontera lorsqu'elle a su qu'elle était enceinte par ces termes: « *j'étais déjà classée depuis toujours par les autres/ je ne comptais pas vraiment dans ma communauté.* » (DLCR, 285)

A cela s'ajoute aussi l'évocation de l'au-delà avec la mort de sa mère. Elle nous raconte ce qui se passe après la mort alors qu'elle n'a jamais vécu l'expérience. Ceci la pousse même vers l'autofiction car comme le dit Serge Doubrovsky : « *l'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé en tant qu'écrivain, de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte.* »⁴⁷.

Elle nous fait la description de « jambar » l'ange de la mort, touche sa sensibilité à travers sa maman, transforme l'histoire de l'après mort telle qu'elle nous a été donnée dans le livre saint qu'est le Coran et l'interprète à sa guise alors que la religion est dogmatique nul n'a le droit de transformer comme il veut les dire de Dieu.

Nous notons cette transgression dans *les soldats de Salamine* mais d'une manière autre. Dès le début de l'ouvrage l'auteur est écarté par la société car il a laissé le journalisme au

⁴⁷ Serge Doubrovsky, « *Autobiographie/vérité/Analyse* », dans *Autobiographies : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « perspectives critiques », 1988, P. 77.

profit du romantisme était banni dans le milieu où il était, ce qui est considéré comme une trahison dans son milieu de travail. Ensuite, il évoque ses sexualités avec Conchi sa petite amie sans gêne bien vrai que sa différence avec Ken s'avère être que la société occidentale accepte la vie de couple sans mariage ce que refuse la société de Ken. Mais par cette sexualité et cette vie de couple, il nous montre que la femme complète l'homme car c'est grâce à cette femme qu'elle a eu le courage de terminer son roman car elle l'encourageait de plus en plus. Il a retrouvé le sourire grâce à elle.

Nous pouvons dire donc que la traversée du moi est visible dans les deux œuvres. Étant dans l'impossibilité de respecter les règles de l'autobiographie classique, ils essaient de détruire cette écriture pour construire leur propre autobiographie tout en fictionnalisant leur être, ce qui va conduire à une fictivisation du récit.

CHAPITRE II : LA FICTIVISATION DU RECIT

L'évocation des titres *Les soldats de Salamine*⁴⁸ et de *l'autre cote du regard*⁴⁹, nous font penser que l'autobiographie de Javier Cercas et celle de Ken Bugul seront mêlées au merveilleux. Et ceci est dû au fait que le titre de cercas fait penser à la guerre atroce de Salamine que l'auteur n'a même pas vécu et qu'il veut raconter et celui de ken bugul une notion difficile à cerner et qui dépasse le cadre du réel. De ce fait, ils naviguent entre deux mondes pour arriver à la fictivisation de leurs récits d'une manière vraisemblable déroutant le lecteur dans la réalité des faits. Ainsi, dans la perspective de montrer les biais par lesquels Javier Cercas et Ken Bugul sont arrivés à fictiviser leurs romans, nous allons étudier en premier lieu « *La figure de l'absent* » avant d'en arriver deuxièmement au « *surréal* ». Ils constituent les sous points de notre deuxième chapitre « *La fictivisation du récit* », issu de la première partie de ce travail intitulée: « *quête identitaire* ».

II-1 : LA FIGURE DE L'ABSENT

Le passé est toujours difficile à raconter avec exactitude car on ne peut pas retenir tous les détails qu'on a eu à vivre dans l'histoire. C'est pourquoi, nous avons dans notre corpus une symbolisation des êtres qui sont absents pour compléter le récit. Ils sont loin ou bien ont disparu, mais sont présents dans nos ouvrages à travers leurs prises de paroles et le portrait qu'on fait d'eux, ce qui nous plongent dans une autofiction car l'identité onomastique est bouleversée avec une autre utilisation du « je » et le narrateur recourt souvent à l'imagination pour reconstituer des faits ainsi que de construire sa propre identité. C'est la raison pour laquelle Moussa Sagna dit :

Avec la mise en fiction de soi, le « je » narrateur n'est plus tout à fait au cœur du texte. On y assiste plutôt à la quête d'êtres disparus qui, parfois, sont ce « je » que l'auteur tente de représenter et symbolisant la multitude de gens éloignés de son regard et qui

⁴⁸ Javier Cercas, *Les soldats de Salamine*, op.cit.

⁴⁹ Ken Bugul, *De l'autre côté du regard*, op.cit.

le compose (...) L'auteur est, de ce fait, obligé de recourir à son imagination pour donner de la consistance à un récit régi autour des incertitudes de la mémoire.⁵⁰

De ce fait, les autobiographes font recours à l'imagination et à la mémoire pour raconter leurs récits intimes car il n'y a pas de romancier sans mémoire. Mais cette mémoire est souvent déficitaire. Dans *Les soldats de Salamine*, Cercas veut reconstituer une histoire qui s'est déroulée il y a longtemps d'où même l'interrogation de Miralles : « *croyez-vous vraiment que des lecteurs de votre journal vont s'intéresser à une histoire qui s'est passée il y a soixante ans ?* » (LSS, p.195). Il ne l'a pas vécu puisqu'il affirme avoir la quarantaine. C'est ce qui fait qu'il lui manque souvent des détails pouvant compléter son récit. Et cela se manifeste dans son roman par les incertitudes, les doutes qu'il émet, ainsi que les nombreuses suppositions et les hypothèses qu'il dégage « *je crois* », « *je ne sais pas* ».

Par ailleurs, pour combler ce manque, il sera obligé de faire figurer des absents dans le roman en guise de témoin pour bien représenter son héros mort tout en jouant sur le style de son roman car il insère parfois des articles comme celui de la page 21 où il fait un chiasme entre l'histoire de Machado et celle de Rafael Sanchez mazas. Et l'apposition de cet article va le propulser dans la quête de l'histoire de Mazas après la lecture de la lettre de Miquel Aguirre. On peut ajouter à cela aussi l'exploitation du carnet de Mazas à la page 61 que lui donna Jaume Figueras où il appose les notes de Rafael ainsi que des photos d'une des pages de son journal. Ceci est un jeu pour leurrer le lecteur afin qu'il ne se rende pas compte du fictif qu'il insère en même temps dans le roman autobiographique, c'est pourquoi en représentant l'absent, il use de ces procédés pour légitimer ses propos afin de créer une vraisemblance. De plus, il y a aussi de nombreuses interviews qui nous font part de son métier de journalisme car dans l'ouvrage, Javier est un journaliste qui s'improvise historien. Donc, il essaie de mêler habilement le fictif avec le réel, car n'oublions pas que son récit est fondé sur des faits réels tandis que sa genèse est en partie une fiction. Rafael est même un personnage réel qui a existé en Espagne et qui a été un des dirigeants de la phalange.

Parallèlement, Ken Bugul est aussi dans cette optique. Après plus de trente ans, elle tente de raconter l'histoire de son enfance ainsi que les difficultés qu'elle a rencontrées dans cette vie. Mais étant dans l'incapacité de s'auto-suffire, elle convoque des absents dans *De l'autre côté du regard*. Et ces personnes, de par leurs témoignages, contribueront à la quête

⁵⁰ Moussa Sagna: « Roman francophone contemporain et mise en fiction de soi : *Le premier homme* (1994) d'Albert Camus, *Le ventre de l'atlantique* (2003) de Fatou Diome, *Yamaha d'Alger* (1999) et *Ma vie transformiste* (2001) de Vincent Colonna », Thèse de doctorat unique, UCAD, 2014, p.172.

identitaire de Ken Bugul de même qu'au complément du récit car sa mémoire est défaillante et se dévoile même par ses nombreuses interrogations « *comment l'avait-il séduit ?/comment l'avait-il attiré quelque part ?/Mais ou d'ailleurs ?/à la gare ?/Que lui avait-il dit pour qu'elle cède ?* »(DLCR p.85). Autant de questions qu'elle se pose étant incapable d'y répondre, sombrant ainsi son autobiographie en autofiction.

Mais pour mieux cerner cette figure de l'absent, l'étude individuelle de certains personnages s'impose car chacun d'entre eux a sa spécificité de par le rôle qu'il joue dans les ouvrages.

Ainsi, apparaît, premièrement, le père de Sanchez mazas dans *Les soldats de Salamine*. La figure du père décédé qu'il tache toujours de se souvenir est présente dans l'œuvre. Mais par cette présence, l'auteur justifie les éléments qui ont conduit à sa folie qu'il endurera pendant deux mois. Et, il s'en est suivi une ruine financière à cause des funérailles qui lui avaient pris toutes ses économies alors qu'il ne travaillait plus parce qu'il avait laissé son métier de journaliste, pour être un écrivain après la sortie de son premier roman, ce qui lui posera même plus tard un problème de réinsertion sociale une fois de retour au boulot. En plus, le lien paternel fort qui le lie à lui fait que ce personnage est mentionné dans le roman car la présence lui donne une existence éternelle. Ce fait est même attesté par Cercas lorsqu'il parlait de Miralles :

Il se souvient de ses compagnons pour la même raison que moi je me souviens de mon père (...) il se souvient d'eux, décédés soixante ans plutôt et pourtant pas encore morts, précisément parce qu'il s'en souvient. Ou peut-être n'est-ce pas lui qui se souvient d'eux, mais eux qui s'agrippent à lui pour ne pas mourir complètement (LSS, 227).

Ainsi, il l'immortalise à travers ce roman car il ne veut pas qu'il tombe dans l'oubli. C'est la raison pour laquelle il le fait figurer à jamais dans l'histoire des *Soldats de Salamine* de même que dans les souvenirs.

Cependant, cette représentation de la figure de l'autre à travers les parents se manifeste autrement dans le roman autobiographique de Ken Bugul. En effet, pendant que Javier Cercas essaie d'immortaliser l'image de son père, la Sénégalaise, convoque sa mère dans *De l'autre côté du regard* en guise de témoignage des douleurs qu'elle a vécu dans l'enfance. Elle dénonce l'affection que Mame Aba n'a su lui donner au détriment d'une nièce. Et durant tout ce roman, Ken Bugul fustigera ce problème. Elle n'a pas eu d'amour maternel car sa mère l'a toujours rejetée. En plus, elle était exclue de la société parce que personne ne l'aimait, à commencer par celle qui l'a mise au monde et qui l'a abonnée un jour seule sur le « *quai*

d'une gare », ensuite vient sa grand- mère pour des raisons qui lui étaient méconnues, ses frères et sœurs aussi ne seront pas en reste avec Assy qui pose un fer à repasser sur son dos. C'est ce qui fait que ce problème d'affection sera relaté beaucoup de fois dans l'œuvre, comme Fatou Diome en a fait dans *Le ventre de l'atlantique*⁵¹ avec son personnage principale qui n'était pas aimé par ses siens parce qu'étant une bâtarde. C'est la raison pour laquelle, elle l'a même nommée Salie faisant référence au verbe salir. Mais Cette exclusion aussi de Ken Bugul, est due au fait aussi, qu'elle était dans l'école française. En effet, Marie fait partie des rares femmes de son époque qui ont eu à fréquenter et à réussir dans l'école française avec le système colonial car pour les adultes de cette époque, la place de la femme était à la maison, contrairement aux garçons qui avaient plus de privilèges. Elle le signalera même à travers ces interrogations : « *l'école de Bacar Ndaw était plus importante que mon école ?/Parce que moi j'étais une fille ?* » (DLCR, 79). Cependant, ce qui l'intéressait c'est sa mère, d'ailleurs, elle l'a cherchée partout, elle était à sa quête à travers même les odeurs : « *son odeur corporelle, l'odeur de ses habits, l'odeur de sa chambre l'odeur /L'odeur de ses yeux, de sa voix, de ses oreilles, de ses pieds, de sa vie/ses odeurs étaient là !/dans son lit j'enfouis mon visage au plus profond de ses odeurs* » (DLCR, 147).

Par contre, c'est par le biais de la figure de cette absente aussi que la narratrice pourra convoquer le surnaturel et véhiculer sa culture dans son roman comme l'affirme cette citation:

La mère est toujours présente mais dans l'absence comme s'il s'agissait d'un leitmotiv révérenciel (...) car en effet, si la perte de la mère la pousse vers une démarche, toujours incertaine, de conquête d'une place, d'un statut, d'une identité définitive, il ne faut pas oublier que cette perte est doublement symbolique : la mère recouvre aussi bien la généalogie féminine que le sentiment d'appartenance à une collectivité bien définie.⁵²

Ce fait est même justifié à travers ses conversations fictives avec sa maman qui débutent toujours par un poème wolof « ayo néné/néné néné touti... » Considéré par la tradition comme une chanson berceuse symbolisant un lien entre une mère et son enfant.

Cependant, nous avons dans *Les soldats de Salamine* le personnage de Rafael Sanchez Mazas qui est l'objet même de cet ouvrage. Par le biais de cet absent, Javier nous fait part de la guerre civile espagnole qu'il n'a pas vécue, ses atrocités mais aussi la genèse de son roman ainsi que l'épisode miraculeux d'une fusillade. Mais pour représenter cet absent, il en

⁵¹ Fatou Diome, *Le ventre de l'atlantique*, op.cit.

⁵² Narbona, immaculada Diaz, *Une lecture à rebrousse temps de l'œuvre de Ken Bugul : critique féministe, critique africaniste*, Etudes françaises, volume 37, Numéro 1, 2006, p.125.

convoquera d'autres. En effet, Mazas est un écrivain qui a eu à publier de nombreux poèmes, romans, articles et de chroniques mais aussi un grand politicien nationaliste et un chef du mouvement de la phalange, qu'il a dirigé après le décès de ses trois premiers ténors parce qu'on lui avait assigné le numéro 4. Mais lors de la guerre civile espagnole, il a été prisonnier et a échappé à une fusillade grâce à un milicien. Ainsi, trouvant l'histoire de cet homme intéressante, Javier va tenter d'en faire un roman où, il va relater sa biographie qui est selon Madelénat un « *récit écrit ou oral en prose, qu'un narrateur fait de la vie d'un personnage historique en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité* »⁵³. Par ailleurs, le recours à la mémoire, la quête de témoignages, le fait de contacter ceux qui ont eu à écrire sur Mazas ainsi que de collecter des interviews, vont faire que son ouvrage va prendre l'allure d'un roman policier. Et l'écrivain use de tout cela en ayant comme but, de créer un effet de vraisemblance alors qu'il oublie qu'il use souvent du discours indirect libre car comme le dit cet article :

Ce n'est qu'en ayant recours à des procédés purement romanesques tels que le discours indirect libre que les biographes affranchis de tout « scrupule » historiographique peuvent d'écrire des événements purement intérieurs comme la mort de leur protagoniste, là où la démarche plus scientifique de l'écriture biographique exigerait qu'ils s'en tiennent à des documents factuels en convoquant par exemple à ce propos des rapports de témoin ou des diagnostics médicaux⁵⁴.

Par ailleurs, pour faire figurer cet absent, il y a le témoignage de ceux qui ont vécu l'histoire et qui vont user de leur mémoire pour se souvenir des moments passés avec le héros nationaliste. Et C'est Rafael Sanchez Ferlosio, fils de Sanchez Mazas qui lui donnera la première version de l'épisode du « *collell* »⁵⁵ lors d'une interview. Ensuite, à la demande d'Aguirre il va rencontrer Trapiello qui a écrit toute l'histoire du collell avec des termes semblables à celui de Ferlosio et était l'éditeur de Mazas. Mais la version de ce dernier aura des différences près ou se contredit avec celui d'Aguirre. Le fils de Mazas avait parlé de cette fusillade en disant que c'est le nombre énorme de soldats qui a fait que les républicains n'ont pas su qu'ils étaient en train d'éliminer un dirigeant de la phalange ce que Aguirre réfuta comme le note le narrateur par ces termes :

A la différence de Ferlosio, Aguirre pensait que les républicains savaient fort bien qui ils fusillaient puisque les cinquante personnes qu'ils avaient des détenus de premier rang, des gens destinés à occuper après la guerre d'importantes fonctions sociales et politiques : le chef phalangiste de la province de Barcelone, des dirigeants de groupes

⁵³ Madelénat. Daniel, *La biographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p20.

⁵⁴ Dorrit Cohn, Mathy Jean-Philippe : « vies fictionnelles-vies historiques : limites et cas limites », *Question de style*, Armand collin, n° 105, 1997, p.35.

⁵⁵ C'est une ville espagnole où la fusillade des prisonniers a eu lieu.

de la cinquième colonne ,des financiers ,des avocats, des prêtres ,dont la majorité avait été enfermée dans les tchékas barcelonaises et plu tard sur des bateaux-prisons ,comme l'Argentine et l'Uruguay (LSS, 29).

Mais Trapiello a propulsé ses recherches en lui donnant beaucoup de pistes et une bibliographie qui le mène directement à lui. Il lui raconta sa version sur l'histoire de l'exécution en pensant que c'était un épisode qui permettait à Mazas de se rattraper car il était un lâche. Ces propos se justifient par le fait qu'au moment où ses alliés et lui étaient à la prison il a profité du séjour qu'on lui a accordé pour aller rendre visite à son fils qui venait de naître pour s'échapper. Par ailleurs, il use de sa mémoire pour raconter cette histoire ainsi que des propos de Liliana qu'il fréquentait beaucoup. Et c'est cette même mémoire défaillante qui lui permettra de se rendre compte qu'il a été contradictoire avec ses propos en racontant cet épisode: « *Dans votre récit (c'est-à-dire celui de Liliana), quand le milicien voit Sanchez Mazas il hausse les épaules puis s'en va. En revanche, dans le mien (c'est-à-dire celui de Ferlosio), avant de s'en aller, le milicien reste quelques secondes à le regarder des yeux* » (LSS, 39) avant que son interlocuteur Trapiello ne rétorqua par « *maintenant que vous le dites, c'est vrai .Je ne s'est pas d'où j'ai sorti l'histoire du haussement d'épaule, cela a du me paraître plus romanesque ou plus dans le style de pio baroja. Parce qu'il me semble que Liliana m'a affirmé que le milicien l'avait regardé avant de s'en aller* » (LSS, 39). Et c'est dans cet ordre d'idée que l'hybridité est présente dans *Les soldats de Salamine*. Tous les témoignages vont se confronter permettant ainsi au narrateur d'avoir des propos supposés fiables pour écrire son « récit réel ».

En plus, il y a le témoignage des « amis de la forêt » qui ont eu à vivre certains moments de cette histoire avec Rafael Mazas et celui de Pere Figueras Bahi décédé nous sera donné par son fils Jaume Figueras. Il donne au narrateur le carnet que Mazas tenait lors de ces jours passés à la forêt et qu'il avait donné à son père attestant « *la preuve qu'une histoire passée se capte et se décline dans la graphie* »⁵⁶ ce qui va lui permettre d'écarter toute possibilité de falsification de cette histoire et d'avoir la version nette de son héros qui retrace toutes ses péripéties dans le journal et lui fournit certains détails des moments vécus au mas de « la casa nova ». Mais le déficit de mémoire explicite de Jaumes Fugeras sur les détails de l'événement « *je suppose que si, répondit Figueras. Mais je ne m'en souviens pas.* » (LSS, 56) le poussera à mettre en rapport Javier avec son oncle Joaquim toujours vivant ainsi que Angelats et Maria

⁵⁶ Moussa Sagna, « Roman francophone contemporain et mise en fiction de soi : *Le premier homme* (1994) d'Albert Camus, *Le ventre de l'atlantique* (2003) de Fatou Diome, *Yamaha d'Alger* (1999) et *Ma vie transformiste* (2001) de Vincent Colonna », *op. cit.* p.205.

Ferre qui font parti des trois soldats avec lesquels, Sanchez avait partagé ces moments dans la forêt et par un effort de la mémoire, ils contribueront à la présence de Mazas dans ce roman. Ils ont tous dépassé les quatre-vingt ans ce qui pousse à douter de la fiabilité de leurs discours car l'âge avancé peut conduire à des pertes de mémoires. Mais par l'effet de la fiction, le narrateur a réussi à établir une cohérence dans leurs propos en leur donnant une bonne mémoire de l'histoire qu'il caractérise comme étant un moment important et inoubliable dans leurs vies. Il affirme même cette création par ces termes :

Leurs trois versions étaient différentes mais non contradictoires et se complétaient même sur plus d'un point, aussi ne s'avéra-t-il pas difficile de recomposer à partir de leurs témoignages et en comblant les lacunes avec de la logique et un peu d'imagination-le casse-tête de l'aventure de Sanchez Mazas. (LSS, 75)

Et ce sont ces souvenirs intenses qui lui donneront le titre de son récit qu'il entreprend d'écrire par le biais de Daniel Angelats qui lui fait savoir qu'avant que Sanchez ne soit parti il leur avait promis qu'il allait écrire tout cela au travers d'un livre intitulé *les soldats de Salamine* où tous ceux qui ont eu à vivre ces moments avec lui allaient y figurer ; ce qui fut décisif pour l'enquêteur. Mais la présence de Mazas en tant que homme politique ne manquera pas d'être mentionné dans ce roman car c'est grâce à son statut de politicien qu'il a pu régler sa dette de reconnaissance envers « les amis de la forêt »⁵⁷. En effet, il fut nommé ministre sans portefeuille dans le nouveau gouvernement. Mais il usera de son pouvoir pour libérer tous les prisonniers de guerre que ces derniers connaissent à leur demande ou non. Et c'est ainsi que figurera parmi eux Joaquim Figueras qui est le papa de Pere et de Joaquim Figueras. Par le biais de cette histoire, l'auteur cherche à compléter son roman avec des preuves en retrouvant dans la poche de la veste de Joaquim « la page arrachée d'un carnet à reliure verte sur laquelle Sanchez Mazas attestait la dette de reconnaissance qui le liait à ses fils. » (LSS, 85) C'est cette même page que le narrateur avait déclaré être arrachée lors de l'exploitation du carnet de Mazas que lui avait donné Jaume Figueras. Ceci est pour brouiller le lecteur afin qu'il croit à la réalité des faits en excluant toute supposition de doute.

Parallèlement nous notons à peu près la même chose dans *De l'autre côté du regard* avec Magueye Ndiaré. Par son existence, Ken véhicule la culture africaine et montre l'amour qui doit exister entre une mère et son enfant mais aussi le rôle important que les hommes et l'aîné en particulier jouent dans la société africaine. Et ceci est dû au fait que dans la religion musulmane la femme est limitée. Elle est limitée dans ses prises de paroles, de décisions, ainsi qu'avec des faits comme la mort. C'est la raison pour laquelle, c'est Moundaye qui a été

⁵⁷ Ce sont les personnes qu'il a connu avant l'arrivée des nationalistes lorsqu'il a échappé à l'exécution.

désigné pour aller chercher le corps de l'homme de Ndiaré. Et, elle se rappelle les propos de celui-ci à sa venue « *mère une personne humaine doit croire en dieu, commença mon frère* » (DLCR, 244), il commence par Dieu pour apaiser les esprits comme le font souvent les imams. Par contre, à travers la présence de Magueye dans le récit qu'elle n'avait connu que peu durant son enfance, l'auteur « *réveille en elle des souvenirs qu'elle aimerait revivre* »⁵⁸ par le support de la mémoire, des souvenirs enfantins et de bons moments qu'elle a pu passer avec son frère qui l'aimait, elle qui était exclue de la société, contrairement aux autres. Mais aussi, elle montre l'importance de la solidarité africaine et entre « *séné-séné* »⁵⁹ (DLCR, 254) qui se manifeste à l'intérieur et en dehors du Sénégal. C'est le cas de la femme qui avait gardé tous les bagages de Magueye après sa mort en « *codiwoire* » même si ils ne se connaissaient pas bien, elle était originaire de son pays, c'est pourquoi elle a pris le soin de garder toutes ses affaires jusqu'à ce qu'un membre de sa famille vienne les chercher. Cette même solidarité aussi se manifeste au Sénégal en cas de bonheur ou de malheur comme le note Ken Bugul à la mort de sa mère « *tous étaient là, ainsi que des proches de la famille, des amis de ma mère* » (DLCR, 145).

Nous remarquons aussi dans *Les soldats de Salamine* le personnage de Jésus Pascual Aguilar, l'un des chefs de la cinquième colonne barcelonaise. Il est l'autre survivant de l'épisode du « *collell* » et fait parti des guerriers de cette histoire mais le narrateur ne lui a pas accordé les mêmes grades que Mazas car la manière dont il sait échapper de l'exécution nous est même méconnue contrairement à celle de Sanchez qui nécessite pour Javier un roman. Cependant, de par sa présence, l'auteur diminue l'intensité du romanesque et le grade qu'il accorde à Sanchez. Mais aussi, par sa présence ainsi que celui de son livre dans ce roman *je fus assassiné par les rouges* Javier renforce ses preuves ainsi que sa documentation sur Sanchez car Pascual est le seul à par Mazas à pouvoir donner une version fiable des faits car l'ayant vécu et étant témoin des faits. Donc sa présence s'avère indispensable pour ce récit car en confrontant ses propos avec celui de son héros, il veut faire croire au lecteur que son roman ne sera basé que sur le réel. C'est la raison pour laquelle il écarte toute possibilité qui pourrait faire penser que le roman est enjolivé en convoquant des témoins.

Une autre grande figure est présente dans *De l'autre côté du regard* c'est celle de Samanar. Son nom est issu de la composition de deux mots wolof : « *sama* » qui désigne l'adjectif

⁵⁸ Khady Diop, « La question de l'écriture sur soi chez Ken Bugul dans *Cendres et Braises* et *Riwan ou Le chemin de sable* », Mémoire de Maîtrise, Lettres Modernes, FLSH, UCAD, 2007-2008, p. 25.

⁵⁹ C'est l'appellation qu'on donne souvent aux Sénégalais qui immigrent dans d'autres pays

possessif « ma » et « nar » qui est l'appellation qu'on donne aux maures et ceci est dû au fait que son père est un maure. L'annonce de sa mort ouvre le roman mais l'absence apparaît ici comme un prétexte pour la narration. En effet, son nom est mentionné presque tout au long de ce récit car c'est à cause d'elle que Ken Bugul a perdu l'affection qu'elle revendique dans ce roman. Bien vrai qu'elle est sa nièce parce qu'elle est la fille de sa sœur Assy, elle est accusée d'avoir volé la place d'un enfant à sa mère. Car Mame Aba rejetait toujours Marie au profit de Samanar, qui est un « enfant de chien », elle s'occupait d'elle plus que de lui ce qui a toujours bouleversé Ken parce qu'elle n'a pas pu recevoir l'amour maternel dont un enfant avait tant besoin. Ainsi, elle tentera de « *recoller les fragments de [c]es souvenirs et [de] les organiser le long d'un axe temporel narratif* »⁶⁰ en racontant son histoire avec celle-ci. Mais la figure de Samanar lui permet d'étudier la vie sociale africaine de même que les cultures. Cependant elle en profitera pour se venger de tout le mal qu'elle l'a fait subir c'est la raison pour laquelle elle n'a pas révélé sa mort à sa mère, car étant la seule qui peut communiquer avec cette dernière, elle va cacher sa mort à sa maman pour qu'elles ne puissent pas se rencontrer dans l'autre monde. En plus, par la vie conjugale de celle-ci, elle incite les femmes à s'occuper et à ne rien attendre de leur mari pour ne pas souffrir dans la vie tout en dénonçant l'égoïsme des hommes. En effet, Samanar était impuissante et n'avait pas de métier pour subvenir à ses besoins, ce qui augmentait le poids qu'elle avait dans le cœur, qui la rongait jusqu'à la mort car son mari qui avait un maudit salaire et ne pouvait même pas s'occuper des besoins de sa famille, ni baptiser seul ses nouveaux nés n'avait pas hésité à prendre une deuxième femme dès que l'occasion s'est présentée alors que cette dernière était une veuve avec ses enfants.

On note aussi, la présence de Franco dans *Les soldats de Salamine* qui fait part de la dictature sévère qui a régné à l'Espagne. C'est le chef du gouvernement et généralissime des armées à la tête des nationalistes sorti vainqueur de la guerre espagnole. Il a lutté dur pour l'unification de ses alliés afin de gagner la guerre. Mais la mort de José Antonio lui facilite la tâche pour mener à bien d'autres idéologies contraires à la phalange comme le note Cercas :

Dès 1937, la mort de José Antonio décapita la phalange, domptée en tant qu'appareil autonome de pouvoir ; Franco put alors instrumentaliser, avec sa rhétorique, ses rites et autres signes extérieurs du fascisme pour conformer son régime à celui de l'Allemagne d'Hitler et de l'Italie de Mussolini (desquels il avait reçu, recevait toujours et espérait recevoir encore une aide) (p, 142).

Le narrateur sublime son héros à travers ce personnage car Sanchez ne voulait pas participer à la destruction d'idéologies dictatoriales qu'il était en train d'établir c'est pourquoi, il s'est

⁶⁰ Philippe Gaspirini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, op.cit., pp.339-340.

détaché de ce gouvernement et s'est consacré à son métier d'écrivain après sa destitution de son poste de ministre.

II-2 LE SURREEL

Pour mieux fictiviser les ouvrages de notre corpus, Javier Cercas et Ken Bugul usent de certains éléments surréels tout en mêlant habilement fiction et réalité. De ce fait, le cinquième roman de Marie est bordé de « *culturèmes* » qui dépassent parfois le cadre du réel. En effet, l'Afrique a sa propre civilisation et ses propres cultures différentes de celles des Occidentaux. Chaque pays africain a sa spécificité culturelle. Cependant, celle sénégalaise et celle béninoise ne manqueront pas de figurer dans le roman, étant les pays d'origines de l'auteure. Et, l'élément fictionnel majeur du récit constitue la communication à travers l'eau de la pluie de Ken Bugul avec sa mère Mame Aba qui est morte. Ceci est dérivé des pratiques béninoises justifiées même par ces propos : « *l'image de la communication avec l'au-delà à travers l'eau de pluie est d'ailleurs tirée de la culture de son pays d'adoption le Bénin ou de tels procédés se pratiquent fréquemment dans les rites vaudou* »⁶¹. Les morts peuvent communiquer avec le monde d'ici-bas mais seulement à travers l'eau de pluie. Sa maman décédée même va l'affirmer par ces termes « *je ne suis plus là, mais je ne suis pas morte/Je suis de l'autre côté du regard /Je peux te parler, mais je ne peux te parler que dans l'eau de pluie.* » (DLCR, 162). Mais cet ancrage dans la culture africaine qui donne immortalité aux morts n'est pas exclusive à Ken Bugul seulement car Birago Diop l'affirmait déjà dans *Leurres et lueurs* : « *les morts ne sont pas mort* »⁶².

L'eau de pluie devient, à partir de ce moment, pour la fille cadette, un élément précieux puisque étant la seule chose qui pouvait le lier encore avec sa mère sur cette terre. Elle est devenue comme l'or pour Marie qui l'attendait toujours avec impatience, la cueillait, et la gardait avec elle dans sa maison à travers des récipients, des placards. Elle allait même jusqu'à la personnifier, lui donnant des pouvoirs oubliant que c'est Dieu qui fait tomber la pluie et elle en use aussi d'une autre façon pour établir, le dernier dialogue qu'elle a eu avec sa mère car elle se lavait avec cette eau de pluie gardée chez elle et sentit que la voix de sa mère semblait sortir du bout de ces seins « *Et la voix de ma mère se fondit en moi et je me mis*

⁶¹ Susanne Gehrmann, *La traversée du Moi dans l'écriture autobiographique francophone*, Revue de l'Université de Moncton, Volume 37, numéro 1, 2006

⁶² Birago Diop, *Leurres et Lueurs*, Paris, Présence africaine, 1960, P.64

à parler à sa place » (DLCR, p.). Ce qui dépasse le cadre du réel et la sombre dans l'autofiction car comme le dit Philippe le jeune : « pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une autofiction, il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible ou incompatible avec une information qu'il possède déjà »⁶³

Cependant, leur communication débute toujours par un poème wolof « ayo néné, néné touti » qui est une chanson berceuse que les mamans entonnent souvent à leurs nouveaux nés au Sénégal. D'ailleurs c'est ce poème même qui ouvre ce roman de Ken comme incipit mais en sera aussi l'excipit.

Parallèlement, au-delà de cette chanson traditionnelle sénégalaise, nous notons aussi dans l'œuvre de Javier Cercas une danse libératrice dénommée PASO DOBLE avec la chanson *soupirs d'Espagne* incluant ainsi l'oralité dans son ouvrage. Mais cette danse a une importance capitale dans *Les soldats de Salamine*, car il va mener l'auteur à la clé qui manquait à son roman. Rafael Sanchez Mazas ne connaissait pas le nom de son sauveur, mais il l'avait reconnu en étant à la prison au collell. Il avait fait sa description à Pere Fugeras, un « des amis de la forêt », lorsqu'il avait échappé à l'exécution et s'était réfugié dans une grange avec l'aide de Maria Ferre :

Il n'était ni un carabinier ni, bien sûr agent du SIM (...) il était un simple soldat (...) il était toujours assis sur un banc à fredonner des chansons à la mode et des choses de ce genre, et qu'en après-midi, il s'est levé et à commencer à chanter soupirs d'Espagne (...) c'est le paso doble préfère de Liliana. (LSS, 133).

En effet, le narrateur n'était pas satisfait de lui à la fin de la deuxième partie de son roman, il avait terminé la rédaction *Des soldats de Salamine*, mais son récit « réel » était pauvre car il lui manquait le témoignage d'un républicain notamment la version des faits de celui qui avait sauvé Mazas, ce qui aboutit à l'invention d'un personnage, surréel, en guise de complément pour son roman. Ceci est la cause pour laquelle Philippe Lejeune ne cache pas son scepticisme en se demandant « est-ce vraiment un genre ? comment peut-on englober sous le même nom ceux qui promettent la vérité (comme Doubrovsky) et ceux qui s'abandonnent librement à l'invention »⁶⁴. Et bien vrai que ce dernier ne veut pas accepter ce fait, mais tous les résultats de l'enquête mèneront à lui. Il avait fait la guerre à cette même période et était au collell en fin janvier 1939. En plus, il était sous le commandement de Lister qui avait ordonné

⁶³ Philippe Lejeune, *Moi aussi, ibid*, p.65

⁶⁴ Philippe Lejeune, « autofictions & Cie : pièce en cinq actes » in autofictions & Cie, RITM, 6, Paris, 1993, p.8.

l'exécution des prisonniers et il affirme même avoir traversé la frontière le 31 janvier alors que l'exécution avait eu lieu le 30 de ce même mois, ce qui pousse à dire qu'il était présent lorsqu'on abattait les prisonniers. Mais le détail le plus imminent et qui clos les doutes semble être le fait que Bolaño l'avait surpris une nuit entrain de danser le *Paso doble* avec cette même chanson *soupirs d'Espagne* en compagnie de Luz, la prostituée avec laquelle elle vivait à l'étoile de mer au camping.

Cependant, le fictif se manifeste aussi dans *De l'autre côté du regard* à travers le merveilleux avec des faits comme les mangeurs d'âmes. Mais peut-on manger une âme ? Ce fait dépasse le cadre du réel car une âme ne peut s'emparer d'une autre logiquement. Il a été relaté plusieurs fois dans ce roman. Premièrement, Ken Bugul en voyageant avec la « *personne connaissance* » a mangé de la viande grillée. Mais malheureusement elle avale cette viande de travers, ce qui lui avait posé d'énormes problèmes en plus d'être étrange avec l'indifférence que cette personne avait vis-à-vis de ce qui venait de lui arriver et de la douleur qu'elle ressentait. Une fois de retour chez elle, elle est allée voir un médecin mais celui-ci était impuissant vu qu'il n'a rien trouvé sur les radiographies. C'est pourquoi, sa maman a fait recours, à la médecine traditionnelle à travers le personnage d'Alpha Sow qui lui a fait savoir que cette « *personne connaissance* » voulait voler son âme : « *cette personne de sexe féminin qui était avec toi est une mangeuse d'âmes /elle avait envoyé de l'air avec le morceau de viande/si cet air était entré en toi, en faisant le tour de ton corps tu en mourrais.* » (DLCR, .46). Il s'ajoute à cela l'histoire de Magueye Ndiaré qui a beaucoup affecté Mame Aba jusqu'à ce qu'elle ne veuille pas se reposer en paix dans sa tombe sans retrouver son fils et savoir ce qui lui est arrivé « *parce que quelqu'un avait volé l'âme de magueye ndiare /maintenant il fallait retrouver son âme afin qu'il puisse mourir réellement* » (DLCR , 345). Cependant, pour retrouver son âme, un rituel a été fait par un débusqueur qui n'était plus un mangeur d'âme mais plutôt un guérisseur car il a été un mangeur d'âme et connaît tous leurs secrets. En plus il est doté d'un pouvoir surnaturel comme Alpha Sow le marabout de la maman de ken. Ils ont des pouvoirs divins et s'en servent pour aider la société car les individus ne sont pas égaux et les dons se différencient. Ils peuvent agir sur des domaines imaginaires, incroyables dépassant la réalité. Ainsi à travers leurs personnages, Ken Bugul fait une revendication culturelle. Elle veut montrer que l'Afrique à sa propre culture et ses propres civilisations. Elle a été pendant longtemps sous la domination des Blancs à travers la colonisation, moment durant lequel, ils ont pillé les ressources africaines en leur imposant des civilisations qui ne sont pas les leurs.

A travers, Alpha Sow elle insinue, en quelque sorte, l'échec de ces colonisateurs car il a réussi à sauver la narratrice de ses toux, là où l'hôpital a échoué car les médecins n'ont rien trouvé dans leur radiographie et montrer aussi que la médecine traditionnelle est efficace comme la médecine moderne des blancs, avec des produits d'origines naturelles faciles même à trouver c'est l'exemple de la coque d'arachide grillée et réduite en poudre pour les pansements de blessures. De ce fait, ce guérisseur usera de tous ses moyens en y ajoutant plusieurs incantations, des paroles méconnues et devant un public jusqu'à ce que le coupable se dévoile, une femme affirmant effectivement avoir voler l'âme de Magueye Ndiare qu'elle aurait cachée, dans une coquille qui se trouvait sur un arbre : *« ils trouvèrent la coquille d'escargot et la cassèrent comme indiqué/ils ne virent rien à l'intérieur /mais un sifflement aigu sortit de la coquille brisée et se perdit dans l'air/l'âme de mon frère Magueye venait de partir la ou mon frère attendait pour mourir. »* (DLCR, 353).

Notons également que ces cérémonies se font souvent aussi au Sénégal dans la zone sud avec les ethnies diolas et sérères. C'est l'exemple de la sorcière de Soutou. Celle-ci était une mangeuse d'âmes qui profitait d'une initiation de circoncis pour avoir des proies. Mais finalement elle a été attrapée et a subi presque le même sort que la voleuse de l'âme de Magueye.

Par contre, pour mieux fictiviser en faisant confondre réalité et fiction, on note des sigles dans son roman, parmi lesquels, nous pouvons citer l'UGT (LSS, 99) qui signifie l'union nationale des travailleurs. Elle ne reconnaît pas la lutte des classes, mais aux environs des années trente Franco l'avait confiné à la guerre et à cette lutte des classes, JONS (LSS, 83) qui est défini comme les juntes offensives nationales syndicalistes a fini par être incorporé à la dictature de Franco. Ses couleurs sont le rouge et le noir, FARC (LSS, 169) forces armées révolutionnaires colombiennes qui était une principale guérilla. En effet, Javier Cercas fait une utilisation du champ lexical de la guerre qui est le champ dominant dans ce roman car l'ouvrage parle de la guerre civile espagnole. Et par l'usage de ces sigles qui sont réels parce qu'ils ont existé dans l'histoire y'en a même qui existent toujours, il joue sur la conscience de son lecteur pour le maintenir dans les filets de la narration en faisant coexister le réel et le fictif. Mais le merveilleux est parfois complètement visible. Prenons l'exemple de la tenue que Rafael portait le jour de la fusillade et que son fils Ferlosio décrit :

mon père conservait à la maison la pelisse et le pantalon qu'il portait au moment de la fusillade, il me les a souvent montrés, il est possible qu'ils y traînent encore ;le

pantalon était troué parce que les balles ne l'avaient que frôlé et il avait profité de la confusion du moment pour courir se cacher dans la forêt (LSS, 16).

L'auteur amplifie certains faits de cette exécution. En voulant faire de Rafael Schez Mazas un héros hors-pair, il nous donne des détails qu'un raisonnement peut juger comme inacceptable. Comment des balles peuvent frôler un habit qui est un près du corps en y laissant des trous mais pas une seule blessure sur la personne. Il rend ainsi son récit subjectif, c'est la raison pour laquelle Serge Doubrovsky dit : « *dans l'autofiction, on peut découper son histoire en prenant des phases tout à fait différentes et en lui donnant une intensité narrative d'un type très différent, qui est l'intensité romanesque.* »⁶⁵ C'est pareil aussi avec l'histoire de Miralles qui en étant aux services de sa nation en Autriche a sauté sur une mine lui laissant une cicatrice sur le long du côté droit de son corps partant de la tempe au pied. L'exactitude de l'histoire lui est même méconnue puis qu'il suppose que c'est Miralles ou quelqu'un à côté de lui qui avait sauté sur une mine, ce qui rend d'abord douteux cette histoire. Ensuite au lieu d'en mourir celui-ci n'a eu que des cicatrices car il a miraculeusement survécu comme l'indique Bolano « *son heure était venue, mais le salopard n'est pas mort. On l'a conduit en compote sur les lignes arrières et on l'a recomposé dieu c'est comment. C'est incroyable mais il a survécu.* » (LSS, 180). Etant dans la nécessité de montrer l'héroïsme de Miralles, ses exploits et la souffrance qu'il a vécue dans cette guerre atroce sans en avoir la considération, Javier Cercas romance ces faits par l'entremise de Bolano. En plus pour qu'il puisse y avoir une concordance dans son récit, il a créé ce personnage de Miralles qui fera l'objet de la troisième partie « *Rendez-vous à Stockton* » trahissant indirectement ces propos qu'il avait dit « *je n'écris pas. Plus j'ajoutai contradictoirement. Et ce n'est pas un roman c'est une histoire avec des faits et personnages réels.* » (LSS, 185). Mais il essaie de leurrer le lecteur en annonçant implicitement cette création comme une proposition rejetée en discutant avec Bolano « *en tout cas, il s'agit de le retrouver et de dissiper ce doute, le coupai-je en devinant la fin de sa phrase : « ...si ce n'est pas lui, il faut l'inventer »* (LSS, 186).

De même que ces éléments fictifs, nous notons dans l'œuvre de Ken Bugul d'autres faits surréels comme le serpent à trois têtes. Il se trouvait au lieu où le père de Marie a construit sa maison à Hodar. Les gens le nommé « *l'esprit de hodar* » bien vrai qu'il y a eu deux versions de cette histoire car les autochtones disaient que c'était un serpent à trois têtes tandis que les Soudanais soutenaient l'idée selon laquelle c'était trois serpents avec trois têtes et qui se sont enlacés. Mais le fait qui nous semble être le plus intéressant est que ce serpent était considéré

⁶⁵ Serge Dobrovsky, *L'après livre*, Paris, Grasset, 1994, p 302.

comme le totem de la ville de Hodar. Un totem est un animal considéré comme l'ancêtre, le protecteur d'une collectivité ou d'un individu. Il peut être lié à une société toute entière ou une région comme celui de la région de Kaolack au Sénégal qu'on appelle « le bar mbossé ». Cet animal se transforme parfois en une femme très belle et va s'approvisionner au marché avec son panier et après avoir acheté plein de belles et de bonnes choses, elle laisse le panier quelque part dans le marché pour que les gens puissent se les partager et s'en va. Ce sont souvent les personnes érudites qui la reconnaissent mais lorsqu'elle est très tôt reconnue elle disparaît avant que les gens ne veuillent tous la voir.

En outre, un autre fait aussi peut être noté : c'est celui des *djinns* dans le récit comme premièrement ceux de « la rivale » de Ken Bugul. En effet, Samanar avait des « compagnons », des « rabs » qui la hantaient. Elle était souvent malade à cause de ces êtres qui s'étaient emparés de son corps. On dit souvent que chaque personne en possède mais il y en a de bons qui protègent la personne comme il y'en a qui sont animés de mauvaises foi et ils aiment les individus d'un amour charnel de la manière dont les êtres vivants s'aiment. Ils peuvent même entretenir des relations intimes qui se voient dans les rêves lorsqu'ils s'emparent d'un corps comme le suppose Marie « *parfois dans mes rêves je jouissais /peut-être c'était lui qui me faisait l'amour* » (DLCR, 35). Ces derniers sont, en général, très jaloux. Ils peuvent même agir sur les personnes qui aiment leur possédé, par peur qu'il s'accroche à eux. Mais ceux de Samanar semblent être méchants c'est pourquoi de son vivant, Mame Aba s'occupait toujours de sa petite fille. Elle faisait toujours les sacrifices nécessaires pour qu'elle puisse être en bonne santé avec l'aide d'Alpha Sow.

Par ailleurs, après sa mort il n'y avait personne qui s'occupait de Samanar car c'est elle seule qui l'aidait. Elle ne travaillait pas et son mari n'avait pas beaucoup de moyens donc elle ne pouvait pas continuer à perpétuer cette tradition que Mame Aba avait à savoir « *acheter un mouton blanc pour elle* » (DLCR, 34). Chaque année elle donnait à Alpha Sow, en guise de sacrifice ce mouton pour qu'il puisse apaiser les esprits maléfiques afin de neutraliser le pouvoir du « rab » qui agissait sur elle. C'est pourquoi ces compagnons l'ont dominée, elle n'était plus en bonne santé jusqu'à ce que la mort s'en suive.

De plus, il y a les *djinns* du père de Ken Bugul qui est un homme très religieux et respecté dans Hodar. Il y organisait des « gamous annuels » où il y avait de nombreux gens qui venaient même des autres localités pour y assister. Il avait construit une mosquée à Hodar et avait de très bonnes relations avec les gens de même que les *djinns* « *quand tout seul, mon*

père parlait et riait, il était avec son ami invisible » (DLCR, 92). En outre, il y a les « *tuur* » aussi qui sont « *des esprits attachés à une lignée familiale* » (DLCR, 129) qui sont mentionnés dans ce roman à travers la femme de Moundaye qui devenait de plus en plus anormale. Les « *tuur* » qui sont censés protéger la personne agissent en général sur elle lorsqu'ils ne sont pas bien entretenus car ils demandent souvent des sacrifices. A la demande de la famille, ils peuvent agir aussi sur une autre personne lorsqu'elle faute.

Par ces faits surréels, Ken Bugul est en train de mettre en exergue la culture africaine, qui a ses propres traditions et ses propres valeurs différentes de celles des occidentaux d'où sa richesse.

Enfin, un autre mystère est noté aussi dans *De l'autre côté du regard* à travers la mort de Mame Aba .C'est sa communication avec *Djambar* (l'ange Gabriel) qui prend même la parole dans cet ouvrage. En effet, après sa mort la mère de Ken n'a pas voulu rester dans sa tombe sans savoir ce qui s'est réellement passé avec son fils Magueye Ndiaré décédé en « *codiwoire* ». C'est pourquoi, elle n'a pas eu peur de *Djambar* que Ken décrit ainsi « *djambar/C'est un ange double à deux têtes !/Djambar !/C'est un ange double à deux visages* » (DLCR, 213). Elle n'a pas voulu répondre aux questions de l'ange mais plutôt le convainquit de la laisser chercher son fils pour revenir ensuite répondre à ses questions et *Djambar* accepta la laissant toujours dans « *sa première mort* » en lui donnant certains conseils avant de la laisser partir, ce qui est purement fictionnel. Ken est totalement dans le domaine imaginaire car elle est entrain de raconter par le biais de sa mère l'au-delà que tout vivant ignore. Elle s'est appuyée sur la religion musulmane car cette religion révélée a dévoilé les mystères de la mort ainsi que ce qui la suit pour terminer l'histoire de Magueye Ndiaré. Ainsi, dès l'aval de *Djambar*, sa mère s'est mise à sa recherche dans l'autre monde jusqu'à savoir qu'il n'était pas encore mort réellement car son âme n'était pas libérée elle était retenue par une mangeuse d'âme. Ce qu'elle régla pour enfin respecter la promesse qu'elle avait faite à l'ange en allant répondre maintenant à ses questions mais celui-ci lui accorde une faveur en lui faisant sauter les étapes

Je vous laisse partir /allez, montez. /Vous n'aurait plus les sept étapes à franchir comme les autres /En revanche vous ferez sirat. /Vous allez mourir à partir de cet instant / je vais vous retrouver en votre fille /je lui poserai toutes les questions/Celles la concernant et celles vous concernant/Elle aura à répondre à toutes les questions /Elle deviendra vous avant votre mort /Elle redeviendra vous après votre mort. (DLCR, 358-359)

Par cette prise de parole inhabituelle, Djambar fluidifie une relation en créant plus d'amour maternel, Ken Bugul allait devenir sa mère. Par ce fait, l'auteur nous montre que c'est à travers la mort qu'elle va enfin retrouver l'affection que sa mère lui avait toujours privée à cause de Samanar et ceci par le biais de l'eau de pluie et de Djambar qui lui a permis de prendre l'identité de sa maman. Ce travestissement de l'image maternelle permet de doter au personnage une double identité, qui recèle, plus ou moins, de forts schèmes surréels.

Cette mort aussi est un peu libératrice aussi dans le roman de Javier Cercas car si Sanchez Mazas n'était pas mort mais vivait toujours comme son « ami de la forêt » Joaquim, Cercas n'aurait pas écrit ce roman, il se contenterait de la version de Mazas et alors il n'y aurait pas ces diversités et ces contradictions dans les témoignages et dans les interviews alors que c'est dans la contradiction que naissent les idées du roman. Et c'est surtout dans la première partie intitulée « les amis de la forêt » que cette hybridité est plus présente.

En plus de cette notion, nous pouvons aussi parler de l'ébriété qui requiert un caractère important dans le roman car c'est cet état d'ivresse de Miralles qui lui avait fait mentionner cette fameuse expression qui sera l'intitulé de la troisième et dernière partie de ce roman « *Rendez-vous à Stockton !* » qu'il avait chuchoté à Bolano en avançant « *cahin-caha dans l'obscurité* » (LSS, 201) .C'est à travers l'ivresse et l'hallucination que cette personne se libère en dévoilant son fort intérieur qui fait ressortir les maux de toute société.

Donc nous pouvons dire que le surréel, qui se montre par le biais de la fiction, de la revendication culturelle et des *culturèmes* dans notre corpus, a contribué à la fictivisation du récit.

DEUXIEME PARTIE : LE SYSTEME NARRATIF

Le système narratif désigne la structure sur laquelle repose tout le récit. Cependant, par souci de révolte et de rénovation, Javier Cercas et Ken Bugul adoptent leurs propres styles d'écriture différents de celui du roman autobiographique traditionnel. Mais comment le système narratif est-il pris en charge dans *Les soldats de Salamine*⁶⁶ et *De l'autre côté du regard*⁶⁷?

Pour mieux répondre à cette question, nous tenterons d'étudier le discours dans le troisième chapitre de ce travail afin de montrer comment à travers le dialogue et le monologue, l'auteur essaie d'établir son système narratif avant d'étudier dans le dernier chapitre la structuration du récit dans le but de montrer l'impact de la polyphonie narrative et de la chronologie du récit dans la technique narrative.

⁶⁶ Javier Cercas, *Les soldats de Salamine*, op.cit.

⁶⁷ Ken Bugul, *De l'autre côté du regard*, op.cit.

CHAPITRE III : LE DISCOURS

Le discours est une entité complexe ayant une dimension linguistique. Il implique un acte langagier d'où émergent un texte, un contexte et une intention c'est-à-dire qu'il a une dimension linguistique, sociologique et communicationnelle. Cependant, il est essentiel à l'homme et peut se faire sous différentes formes. Mais parmi les styles les plus utilisés dans les ouvrages de notre corpus figurent le dialogisme et le monologue que nous allons étudier progressivement.

III-1-LE DIALOGISME

Dialogue vient de deux mots grecs « dia » et « logos » signifiant respectivement « entre » et « parole ». Donc, étymologiquement le dialogue est un échange de paroles que peuvent entretenir deux ou plusieurs personnes. Pour mieux expliciter même le terme parole relatif au langage Kibedi nous dit que :

Prendre la parole, c'est s'attribuer quelque chose qui ne nous appartient pas entièrement et qui existe en dehors de nous. Celui qui parle ne se suffit plus puisqu'il a recours à un outil qu'il partage avec d'autres. Des lors, il s'agit de ne plus séparer le monde intérieur et le monde extérieur : l'intérieur se forme sur l'extérieur, le privé sur le public, le premier mot de l'enfant imite les sons retenus dans le monde des adultes.⁶⁸

Cependant, le dialogue est très utilisé au théâtre et constitue l'essence même des pièces. Ils les rendent vivantes et faciles à suivre. Et cela fait parti des raisons pour lesquelles Javier Cercas et Ken Bugul l'utilisent dans les œuvres de notre corpus. En effet, pour casser la monotonie du texte, Javier Cercas utilise souvent le dialogue d'où la présence d'une multitude de personnages dans son roman. Et ce style dialogique même justifie premièrement sa profession qui s'avère être le journalisme. C'est un métier qui suscite souvent des échanges avec les personnes et qui dit échange parle de dialogue. Ensuite, on note l'allure du roman policier que prend son roman autobiographique avec la multiplicité des enquêtes et témoignages. Ceci est dû au fait qu'il écrit sur une personne qu'il ne connaît que de nom, c'est ce qui le pousse à dialoguer avec des personnes ressources pour avoir quelque chose de concret pour écrire son roman réel tout en essayant de justifier les faits par les propos issus des échanges dialogiques. C'est la raison pour laquelle, on note l'intervention des *amis de la forêt*⁶⁹ tel que Daniel Angelats qui lui donne le titre de son livre, lors de cette discussion :

Maintenant que j'y pense...dit-il alors que nous traversons sous un parapluie une place couverte de flaques d'eau (...) de partir, Sanchez Mazas nous a dit qu'il allait

⁶⁸ A. Kibédi Varga, *Discours, récit, image*, Liège, Bruxelles, éditeur pierre Mardaga, 1989, P.31.

⁶⁹ C'est un nom que Sanchez Mazas a donné aux personnes avec lesquelles il a vécu après son exécution ratée.

écrire un livre sur tout cela, un livre dans lequel nous apparaitrions. Il allait s'intituler Les soldats de Salamine, un titre bizarre n'est-ce pas ? Il a dit aussi qu'il nous l'enverrait, ce qu'il n'a pas fait. (LSS, 77)

Donc, l'usage de ce dialogue lui permet de justifier ses propos à travers des personnes témoins qui prennent la parole, ce qui est susceptible d'éviter le doute du lecteur et lui faire croire à une réalité des faits racontés. C'est la raison pour laquelle Mikhaïl Bakhtine dit que : « *une voix seule ne finit rien, ne résout rien. Deux voix sont un minimum de vie, d'existence* »⁷⁰.

On note à peu près la même chose dans *De l'autre côté du regard*⁷¹. Pour donner plus de vie à son roman autobiographique, Ken Bugul utilise elle aussi souvent le style dialogique. Et les conversations les plus frappantes restent celles qu'elle a eues avec sa défunte mère. A travers le dialogue et l'eau de la pluie, elle immortalise sa maman décédée qu'elle ressuscite par le biais des discussions. Et c'est ce procédé stylistique qu'est le dialogue qui lui permet de retrouver ce qu'elle a toujours cherché dans sa vie, l'amour maternel, car étant non aimée comme son nom KEN BUGUL l'indique, ni par le père qui était même trop vieux pour s'occuper d'elle, ni par la mère qui préférait la nièce Samanar. C'est à travers même ces discussions que le nom de son roman sera mentionné dans son livre comme Cercas en a fait dans le sien, par sa maman : « *Pourquoi tu pleures ?/Ne pleure plus. /je suis plus là, mais je ne suis pas morte. / Je suis de l'autre cote du regard. /je peux te parler, mais je ne peux te parler que dans l'eau de pluie.* » (DLCR, 162). Ainsi, par ces mots, elle tente de justifier le choix de son titre pour nous montrer fictivement l'importance que cet *autre côté du regard*⁷² revêt pour elle.

Mais, pour ne pas décevoir l'horizon d'attente du lecteur et lui faire croire que leurs œuvres sont purement autobiographiques, Javier Cercas et Ken Bugul utilisent deux types de dialogues. Pour le premier, on note un échange entre le narrateur et certains personnages qui orientent l'intrigue ou qui renforcent souvent les propos de l'auteur et deuxièmement, ils s'écartent complètement du texte pour donner la voix aux personnages qui échangent entre eux, pour faire ressortir des points de vue qui convergent, divergent ou se complètent. Et c'est dans cette perspective qu'on note dans *Les soldats de salamine*⁷³ les discussions de Cercas avec les personnages qui font avancer son enquête sur Sanchez Mazas tel que Rafael Sanchez Ferlosio, les amis de la forêt, Bolano, Conchi... mais aussi, les discussions entre personnages

⁷⁰ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p.325.

⁷¹ Ken Bugul, *De l'autre côté du regard*, op.cit.

⁷² Ibid.

⁷³ Javier Cercas, *Les soldats de Salamine*, op.cit.

comme l'exemple de Mirailles et de sœur Françoise lorsqu'ils discutaient sur la venue de Javier Cercas à la maison de repos: *«rien d'important, dit Mirailles en insistant pour que je sorte enfin dans le jardin j'obéis .- un assassinat .il Ya soixante ans .- Je m'en réjouis dit sœur Françoise en riant.il est grand temps que vous commenciez à confesser vos crimes»*.(LSS, 208) Au-delà de la connotation de cette discussion entre ces deux personnages, l'auteur essaie de justifier par la présence de cette religieuse le lieu qui est une maison de repos où se trouve Mirailles. Et ceci c'est pour aboutir à une vraisemblance et masquer le caractère fictif du roman car le personnage de Mirailles a même était créé pour permettre au personnage principal d'atteindre son but à la fin du roman. Parallèlement, on note cela dans le roman de Ken Bugul. Pour nous montrer que son père était un grand homme ,un érudit , elle fait figurer dans son roman le dialogue de son père avec Bacar kobar Ndaw qui avait réussi à lui déchiffrer une formule de connaissance que beaucoup de personnes n'ont pas pu déchiffrer, *« quand vous repasserez par ici, je vous montrerai ce que j'ai trouvé./Quelque temps après Bacar kobar Ndaw repassa par là ./Mon père lui dit qu'il avait tout déchiffré»*. (DLCR, 88) Mais aussi, c'est pour justifier d'où venait le nom de son frère Bakar Ndaw qui était son homonyme.

De plus, Javier Cercas utilise le style dialogique pour faire passer des messages instructifs ou des leçons de morales. C'est la raison pour laquelle Servilien nous dit que : *« le dialogue se veut l'unique espace où le langage trouve sa valeur sociale autant que son existence »*⁷⁴ . Ainsi à travers les discussions de Mazas avec *les amis de la forêt*, il nous montre l'importance de la solidarité, car l'homme est le remède de l'homme. La famille de Maria Ferré a accueillie Sanchez Mazas lorsqu'il était dans des durs moments. Ils ont su l'aider au moment où personne n'osait le faire, car ils étaient dans une période de guerre, en lui offrant un refuge et de la nourriture jusqu'à l'arrivée des nationalistes, ce qui poussa à cet futur homme d'état de dire à son départ *« ils sont mes amis maintenant »* (LSS, 137) et d'user de son pouvoir de politicien plu tard pour libérer le père des Figueras de prison et aider Maria Ferré dans beaucoup de choses. Mais c'est à travers ces échanges avec Mirailles qu'il nous montre que les guerriers sont souvent sacrifiés. Il a tout fait pour sa nation, lui et ses compagnons de guerre mais sa nation n'a rien fait pour eux. Ce qui lui pousse à dire :

Personne ne se souvient d'eux, vous savez ? Personne. Personne ne se souvient même pourquoi ils sont morts et pourquoi ils n'ont jamais eu ni femme, ni enfants, ni chambre ensoleillée ; personne, et encore moins ceux pour lesquels ils se sont battus.

⁷⁴ Servilien ukize, *La pratique intertextuelle d'Alain Mabankou, le mythe du créateur libre*, Paris, Harmattan, 2015, p.45.

Aucune rue misérable d'aucun village misérable d'aucun pays de merde ne porte ni ne portera jamais le nom de l'un d'entre eux. Vous comprenez. (LSS, 226)

Et ceci, c'est pour montrer qu'on ne donne pas souvent de mérite aux hommes valeureux qui combattent pour la liberté des nations parce qu'ils sont oubliés dès qu'il y a gain de cause, ce qui est déplorable. Par ce fait, Javier Cercas use de l'écriture pour faire des dénonciations tout en montrant que la littérature est utile à la société.

Parallèlement, Marietou Mbaye est aussi dans cette logique. A travers ses dialogues avec Alpha sow, elle essaie de défendre l'Afrique en mettant en valeur sa culture et ses croyances jugées irrationnelles par les occidentaux. Lorsqu'elle a mangé la viande en compagnie de « la personne connaissance », elle nous montre que l'Afrique à ses réalités et sa médecine traditionnelle sous-estimée est plus efficace que celle des colons. Car ce marabout a réussi à la guérir avec de l'eau seulement là où la médecine du blanc a échoué, ne pouvant pas la soigner: « *tu vas te laver de la tête au pied, trois fois de suite, avec le mélange (...) / la toux va s'arrêter* » (DLCR, 47).

Mais, il faut noter aussi qu'à travers les dialogues, on sent qu'il y a une différence de focalisation dans les deux œuvres. La focalisation externe est plus utilisée dans *Les soldats de Salamine*⁷⁵. L'auteur adopte un point de vue externe parce qu'il ne connaît pas grand-chose sur ses personnages ainsi que l'histoire qu'il raconte alors que dans le roman de Ken Bugul, le point de vue interne est le plus utilisé car la narratrice perçoit ce que les personnages sentent et perçoivent.

De plus, la communication est essentielle chez l'homme, car elle est salvatrice. Ken s'est toujours sentie abandonnée par ses siens notamment par celle qui l'a mise au monde alors que cette dernière ne l'a jamais su. Elle se rongeaient intérieurement seulement. C'est à travers ses dialogues fictives avec sa maman par le biais de l'eau de la pluie, qu'elle a pu retrouver ce qu'elle a perdu depuis longtemps c'est-à-dire l'amour maternel .c'est la raison pour laquelle la conception de Dostoïevski sur le dialogue s'avère être : « *Etre c'est communiquer dialogiquement. Lorsque le dialogue s'arrête tout s'arrête .En fait, le dialogue ne peut et ne doit jamais cesser* ». ⁷⁶. Et c'est pourquoi Bakhtine nous dit aussi que: « *Sur le plan de sa conception du monde : religieuse, utopique, Dostoïevski transpose le dialogue dans l'éternité, le pensant comme une éternelle joie commune, admiration commune, voix commune* »⁷⁷. La

⁷⁵ Javier Cercas, *Les soldats de Salamine*, op.cit.

⁷⁶ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op.cit., p.325.

⁷⁷ Ibid.

communication permet l'extériorisation des sentiments et aboutit à une réconciliation tant voulue entre mère et fille.

Cependant, on note aussi le dialogue dialectique qui est utilisé dans les ouvrages de notre corpus pour permettre à des interlocuteurs de combler une ignorance ou de résoudre une difficulté commune. Dans *Les soldats de Salamine*⁷⁸, ce type de dialogue est entretenu souvent par les personnages qui ont pour mission de pousser l'auteur à écrire le roman sur Sanchez Mazas. Et parmi eux, on peut noter Conchi. Voulant devenir écrivain, Javier Cercas est appuyé dans son projet romanesque par sa petite amie Conchi. Il veut écrire sur quelqu'un qu'il ignore de même que sa douce moitié. Mais c'est dans leurs échanges qu'ils trouvent souvent des pistes pouvant l'aider à continuer ses recherches. C'est elle-même qui va l'aider à trouver la clé qui manquait à son roman c'est-à-dire le personnage de Mirailles qui est le sauveur de Sanchez mazas :

-je n'ai toujours pas trouvé Mirailles.

-On le trouvera dit Conchi, absolument convaincue.

- Ou est-ce que Bolano t'a dit qu'il vivait ?

-A Dijon, ou aux alentours de Dijon

-Alors c'est par là qu'il faut commencer. (LSS, 188-189)

Ces discussions avec Bolano vont aussi dans cet même ordre d'idée. Il l'a connu lorsqu'il a écrit un de ses interviews sur les soldats de Salamine, un sujet qu'il maîtrisait lui aussi un peu. Et depuis lors il le pousse à continuer sa carrière d'écrivain et l'aide pour qu'il réussisse son roman autobiographique.

Sais-tu comment je pourrais retrouver la trace de Mirailles ?
Poussant un soupir, Bolano me rappela qu'il ne l'avait plus vu depuis vingt ans et qu'il n'avait conservé aucune de ses amitiés d'alors personne qui pourrait...il s'arrêta net et, sans donner d'explication il me demanda d'attendre un instant (...) il me dicta ensuite un numéro de téléphone.
-C'est celui de *l'Etoile de mer*. Je ne me rappelai même pas l'avoir (LSS, 186)

En outre, on note aussi le dialogue didactique qui est un échange entre deux interlocuteurs qui ne sont pas sur une même longueur d'onde car l'un donne un enseignement à l'autre. Ce type de dialogue est plus fréquent dans *De l'autre côté du regard*⁷⁹ que dans le roman de Javier Cercas. Dans celui de Ken Bugul, la plupart de ses dialogues avec sa maman sont

⁷⁸ Javier Cercas, *Les soldats de Salamine*, op.cit.

⁷⁹ Ken Bugul, *De l'autre côté du regard*, op.cit.

didactiques. En discutant avec sa maman, Mame Aba, ayant vécu l'expérience de la mort, elle lui fait savoir comment elle a affronté l'autre côté du regard après sa mort et ce qui s'y trouve « *la mort ressemble à une femme* » (DLCR, 167). On peut noter aussi ses dialogues avec la gynécologue qui sont souvent didactiques car elle lui donne souvent des enseignements et conseils lorsqu'elle était enceinte: « *vous voyez là, dit-il, vous voyez cette petite chose là. /C'est le cœur de votre enfant* » (DLCR, 283).

Par ailleurs, il y a une différence de style dans les deux ouvrages. La façon de mettre en exergue les dialogues diffèrent dans les deux œuvres, car chacun de ces auteurs à sa manière propre d'aborder les choses. Dans l'ouvrage de Javier Cercas, écrit en prose, l'auteur met toujours un tiret pour indiquer les propos d'autrui. Alors que dans *De l'autre côté du regard*⁸⁰, écrit en vers, Ken Bugul utilise des guillaumets pour indiquer les voies différentes de la sienne dans les dialogues. Cependant, Hormis le dialogue, l'étude monologique s'impose pour mieux cerner le discours utilisé.

III-2- LE MONOLOGUE

Monologue vient de deux mots grecs « mono » qui signifie un seul et « logos » discours. Donc, on peut définir le monologue comme étant une ou plusieurs phrases auto-adressées au locuteur d'où sa contradiction avec le dialogue qui nécessite la présence d'un locuteur et d'un interlocuteur. C'est la raison pour laquelle Varga définit un texte monologique comme suit : « *Qu'est-ce qu'un texte monologique ? Une définition formelle est sans doute possible : c'est un ensemble de phrases, hypo tactiquement structuré et émanant d'un seul destinataire. En revanche, dans le dialogue, les rôles de destinataire et destinataire alternent* »⁸¹. Il est aussi très utilisé dans le théâtre où l'acteur est souvent laissé seul sur scène entrain de monologuer pour faire part de ses sentiments où idées aux spectateurs. Mais les romanciers contemporains l'utilisent beaucoup de nos jours. Et c'est le cas de Javier Cercas et de Ken Bugul dans leurs œuvres. Dans le roman autobiographique de Cercas, l'auteur fait monologuer souvent le personnage principal pour donner des explications en vue d'une meilleure compréhension. En effet, pour éclairer les lanternes du lecteur, il le laisse souvent soliloquer soit pour présenter une situation actuelle soit pour l'expliquer. C'est dans ce sens que voulant montrer la responsabilité de la sœur Françoise le personnage principal dit : « *En écoutant sœur Françoise parler de l'embolie qui avait paralysé quelques mois au paravent le cote gauche de Miralles, je me dis aussi qu'elle parlait comme la directrice d'un orphelinat essayant de placer chez un client potentiel un pupille turbulent* ». (LSS, 219) Cela nous permet de connaître la situation de Miralles qui est un peu révolté et têtu mais aussi le statut de cette sœur qui est plus redoutée que les autres.

Nous notons à peu près la même chose dans le roman de Ken Bugul, en voulant expliquer une situation nécessaire à la compréhension du récit, le personnage principal de cet ouvrage

⁸⁰ Ken Bugul, *De l'autre côté du regard*, op.cit.

⁸¹ A. Kibedi varga, *Discours, récit, image*, op.cit., p.33.

se met à monologuer : « *je devais trouver quelque chose pour éviter le fond de ma pensée/ le fond de ma pensée c'était que j'étais jalouse de ma nièce Samanar* » (DLCR, 67). Par cet exemple, Ken Bugul nous explique les raisons concrètes de son problème avec sa nièce, elle arrive afin à expliquer à travers ce monologue, le pourquoi elle ne l'a jamais supporté. Elle l'a toujours considérée comme sa rivale parce que, pour elle, sa maman ne l'aimait pas. Et ce manque d'amour est dû au fait que sa maman, Mame Aba, n'avait même pas son temps. Elle ne s'occupait toujours que de Samanar .C'est pourquoi, elle ne supportait pas sa nièce, elle avait une jalousie vis-à-vis d'elle, une jalousie qu'elle n'avouera qu'à la mort de celle-ci.

En outre, le monologue est souvent utilisé lorsque l'auteur sent le besoin d'insérer son point de vue dans la narration du roman autobiographique, sans pour autant en montrer un caractère subjectif. En effet, dans *Les soldats de Salamine*⁸², Javier veut faire la biographie réelle de Sanchez Mazas. C'est la raison pour laquelle il s'écarte souvent du texte pour monter au lecteur la réalité des faits et éviter les doutes d'une fictionnalisation. Et c'est pourquoi, c'est à travers des passages monologiques seulement qu'on sent qu'il essaie de donner son point de vue tout en donnant une suite logique à son roman. On peut noter l'exemple de ce passage :

je me fis alors la réflexion que si le premier élément que j'essayais moi-même de confronter à la réalité-à savoir ,le séjour de père Figueras en prison –se relevait faux, rien n'empêchait alors de supposer que le reste de l'histoire l'était tout autant .Je me dis qu'il y eut incontestablement trois jeunes gens qui aidèrent Sanchez Mazas à survivre dans la forêt après son exécution –une certitude étayée par divers faits parmi lesquels la concordance entre les notes du carnet de Sanchez Mazas et le récit qu'il en fit à son fils ; (LSS , 66-67)

A travers ces mots, il essaie de donner son point de vue sur l'existence des amis de la forêt, tout en essayant d'établir une liaison entre eux et les résultats de son enquête. C'est la raison pour laquelle Amadou Oumar Sy dit: « *Le monologue intérieur permet à un personnage d'émettre un avis sur ce qu'il n'a pas osé dire, soit de procéder à une réflexion avant l'accomplissement d'un acte.* »⁸³

Dans le roman de Ken Bugul, on remarque ce fait aussi. C'est à travers les monologues que l'auteur glisse souvent des points de vue. « *Ma sœur Assy n'avait fait que suivre les autres. / Chacune avait connu quelqu'un, un étranger, pourquoi pas elle* » (DLCR, 104). Ainsi, elle essaie de donner une justification à la situation de sa sœur qui avait eu un enfant

⁸² Javier Cercas, *Les soldats de Salamine*, op.cit.

⁸³ Amadou Oumar SY, Thèmes et techniques d'écriture dans *Mémoires de porc épique* d'Alain Mabankou, Mémoire de maitrise, UCAD, FLSH, 2008-2009, p.79.

hors mariage. Une situation anormale qu'elle justifiait à travers le comportement de ces autres sœurs qui avait fait la même chose.

En outre, pour raconter leurs sentiments personnels aussi (bonheur ou malheur), on note souvent l'usage du monologue. Dans l'ouvrage de Javier Cercas, on note la solitude de l'auteur dès les premières pages avec le départ de son épouse. Mais au fur et à mesure que le récit avance, cette situation change grâce à l'arrivée de Conchi dans la vie de l'auteur. C'est la raison pour laquelle il se dit: « *je mentirais si je n'avouais pas que j'avais été aussi heureux depuis des années. (...) sans ce séjour à Cancún je ne me serais sans doute décidé à écrire un livre sur Sanchez Mazas* (LSS, 51). Il nous fait part de la compagnie de cette personne qui l'a beaucoup aidée dans sa vie. On note aussi le même fait dans *De l'autre côté du regard*⁸⁴. Ken nous fait part de ses sentiments surtout malheureux à travers le monologue comme lors du décès de sa maman : « *comment ma mère pouvait-elle mourir ?/ (...) une mère ne pouvait pas mourir. / Une mère ne devait pas mourir. / Une mère ne mourait pas* » (DLCR, 146)

Ainsi, à travers le dialogue et le soliloque, Javier Cercas et Ken Bugul utilisent un discours qui leur permet de mieux fictiviser leurs intrigues tout en passant par une structuration du récit.

CHAPITRE IV : LA STRUCTURATION DU RECIT

La structuration est essentielle dans un récit dans la mesure où, elle nous permet de cerner la construction de l'intrigue. Ainsi, pour mieux connaître celle utilisée dans *De l'autre côté du regard*⁸⁵ et *Les soldats de Salamine*⁸⁶, nous étudierons successivement la polyphonie narrative et la chronologie du récit.

IV-1- LA POLYPHONIE NARRATIVE

La polyphonie narrative désigne la multiplicité de voix dans la narration où le narrateur, fait recours à d'autres personnes à qui ils donnent la parole d'où la notion de polyphonie. Peut-on admettre ce fait dans un roman autobiographique ? autrement dit un récit de vie personnel peut-il être polyphonique ? On ne voyait pas ce fait avec l'autobiographie traditionnelle car les règles qui régissaient l'écriture autobiographique l'excluent. Mais, de nos jours, avec les romanciers contemporains tels que Cercas et Ken Bugul, on assiste à ce phénomène. Et ceci est dû à la révolution esthétique de l'écriture de soi qui n'a plus de règles fixes et l'auteur n'y

⁸⁴ Ken Bugul, *De l'autre côté du regard*, op.cit.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Javier Cercas, *Les soldats de Salamine*, op.cit.

détient plus le monopole du savoir, ce qui rend le moi fantasmatique et le tire vers l'autofiction. C'est pourquoi Maurice Couturier dit que :

Pour le romancier moderne, l'enjeu principal consiste donc à imposer son autorité figurale à un texte dont il feint de se désolidariser(...). Le roman moderne sera donc habité par plusieurs énonciateurs, entre les quels l'auteur réel distribuera ses effets de voix et aussi ses désirs rendant ainsi le lecteur incapable de reconstituer à coup sur les contours du « sujet origine » pour reprendre l'expression de Kate Hamburger.⁸⁷

Et, c'est dans ce cadre qu'on assiste à une multiplicité de voix émanant d'auteurs différents dans les ouvrages de notre corpus. Tout d'abord, il y a la pluralité du « je ». Outre le « je » de la première personne du singulier qui fait parti des caractéristiques du roman autobiographique, on note aussi que le « je » lyrique est mis à nu. Dans *Les soldats de Salamine*⁸⁸, Javier nous raconte ses déchéances en amour avec sa première femme qui l'a abandonné lorsqu'il était dans des situations terribles mais aussi sa vie avec conchi, sa petite amie grâce à laquelle il a retrouvé son sourire avec un style révolté. Ainsi, à travers leur idylle, il nous fait part de sa conception sur la vie familiale qu'il préfère sans enfant et même les moments les plus intimes sont racontés. Ceci est dû au fait que les mœurs occidentales se différencient de celles africaines car les occidentaux ont plus d'autonomie et de liberté que les Africains notamment sénégalaise qu'est Ken Bugul, qui respecte souvent les interdits de la religion et de la société, c'est la raison pour laquelle contrairement à Cercas, le je lyrique est peu mis à nu dans *De l'autre côté du regard*⁸⁹. Elle ne fera figurer que brièvement son histoire d'amour avec le père de son enfant. Mais plutôt, c'est le « je » collectif qui domine dans son roman. En effet, le « je » du narrateur désigne souvent toute une collectivité et cela est dû au fait que « le moi est haïssable » en Afrique. La collectivité prime sur l'individualité. C'est la raison pour laquelle l'écriture autobiographique n'avait pas connu sa floraison au début du 18eme siècle en Afrique. Ken Bugul fait parti des premières femmes qui ont boosté ce genre dans l'histoire de la littérature africaine. Ce « je » collectif aussi se note dans les romans autobiographiques d'Assia Djébar qui est une algérienne. C'est la raison pour laquelle cette dernière nous dit que : « j'essaie de comprendre pourquoi je résiste à cette poussée de l'autobiographie. Je résiste peut-être parce que mon éducation de femme arabe est de ne jamais parler de soi »⁹⁰. En s'adonnant à l'écriture à la première personne, elle transgresse les normes de sa société où la femme n'a pas le droit d'élever la voix, ni exprimer une

⁸⁷ Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, paris, seuil, 1995, p.73.

⁸⁸ Javier Cercas, *Les soldats de Salamine*, op.cit.

⁸⁹ Ken Bugul, *De l'autre côté du regard*, op.cit.

⁹⁰ Mildred Mortimer, « Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérienne », *Research in African Literatures*, vol. 19, été1988, p.203.

quelconque individualité. C'est pourquoi, voulant expliquer les raisons de son « je » collectif elle nous dit dans *L'amour, la fantasia* :

Jamais le « je » de la première personne ne sera utilisé : la voix a déposé, en formule stéréotypées sa charge de rancune et de râles échardant la gorge. Chaque femme, écorchée au-dedans, s'est apaisée dans l'écoute collective (...) comment une femme pourrait parler haut, même en langue arabe autrement que dans l'attente du grand âge ? Comment dire « je » puisque ce serait dédaigner les formules de couvertures qui maintiennent le trajet individuel dans la résignation collective.⁹¹

C'est dans ce sens qu'on note aussi le « je » collectif de Ken Bugul qui en essayant de parler de soi, parle de toute une communauté africaine notamment sénégalaise rejoignant ainsi la fameuse citation d'Hugo « *insensé qui croit que je ne suis pas toi quand je vous parle de moi je parle de vous* »⁹². Le « je » entame un dialogue vers l'énonciation d'un nous identitaire. Elle nous fait part des souffrances de la femme dans ce monde à travers plusieurs histoires qu'elle raconte. C'est le cas de l'histoire de sa nièce Samanar qui a souffert pour un homme qui a pris une deuxième femme qu'il ne pouvait pas nourrir des qu'il en a eu l'occasion, ce qui l'avait bouleversé comme elle l'affirme « *ce mariage avait bouleversé ma nièce samanar* » (DLCR, 54). Elle essaie de véhiculer à travers elle, des faits comme la polygamie. Ken Bugul est même issue d'une famille polygame de plusieurs enfants où le père étant vieux ne pouvait même pas s'occuper des derniers nés d'où son manque d'affection paternelle. C'est la raison pour laquelle Khady Diouf nous dit que :

Ce qui frappe au fil des textes, c'est donc le recul du je autobiographique au profit des histoires multiples et entre croisée d'autres femmes .A partir de ce moment, le je narrant dans ce texte polyphonique, devient progressivement une part à la communauté féminine pendant que le geste autobiographique se fond dans la fiction. P.37

En plus, voulant rapprocher la fiction de la réalité, on note de la multiplicité des voix dans les œuvres. En effet, pour rendre le fictif réel aux yeux du lecteur, l'auteur s'écarte complètement du texte et donne la voix à d'autres personnages qui compléteront le récit pour jouer sur la conscience du lecteur. C'est dans ce cadre que Javier Cercas fait figurer plusieurs voix dans son récit de soi. En effet, voulant écrire sur une personne qu'il ne connaît que de nom, le personnage principal des *soldats de Salamine* est obligé de faire figurer d'autres personnes dans son roman qui l'aideront à compléter le récit parce qu'il n'est pas témoin des faits qu'il veut raconter alors que dans un roman autobiographique tous les faits racontés doivent être réels. C'est pour cela qu'il est sans cesse à la quête de personnes témoins à qui il

⁹¹ Assia Djébar, *L'amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1985, p.176 ,177 .

⁹² Victor Hugo, *Les contemplations*, Paris, Hachette, 1856, P.2.

donne la voix. Et il commence par le fils de son héros qui se nomme Ferlosio. Il lui donne les premières informations sur l'histoire de l'exécution de son père : « *on l'a exécuté tout près d'ici, dans le sanctuaire du Collell.* » (LSS, 16), s'en suivront toutes les personnes qui l'ont connu ou qui l'ont aidé: les amis de la forêt, l'éditeur des livres de Mazas, le prêtre, le soldat sauveur...

On retrouve le même fait dans le roman de Ken Bugul. Elle nous raconte son enfance alors que nous savons tous que la mémoire est déficitaire. On ne peut pas raconter tous les détails qu'on a vécus avec exactitude. Cela fait parti des raisons pour lesquelles, on note d'autres voix dans le récit, qui de par leur prise de parole témoignent ou complètent le récit, ce qui rend fictionnel son récit du moi. C'est le cas de la figure de la mère qui étant morte prend la parole pour raconter l'étape de la mort méconnue des vivants. Ce qui ne découle pas du cadre de la réalité car du point de vue scientifique, un mort ne peut pas parler. Et c'est dans ce sens que Philippe Lejeune dit que : « *pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une « autofiction », il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible ou incompatible avec une information qu'il possède déjà* »⁹³.

S'en suivront d'autres prises de paroles comme celui du père aussi pour justifier l'endroit mythique où fut construite leur maison de Hodar, une chose qui précède même la naissance de Ken. Elle veut en même temps montrer à travers ces passages, la bonté et l'immensité du savoir de cet homme qui est un grand érudit respecté par tous comme le dit sa fille: « *un grand homme religieux* » (DLCR, 86). Il y a aussi la voix du marabout Alpha, qui nous fait part de la richesse de la culture africaine, qui a sa propre tradition et ses propres croyances différentes de celles des occidentaux malgré la colonisation.

En plus, voulant éviter toujours les points de vue qui convergent, ils font recours à d'autres voix pour créer des divergences de points de vue. En effet, pour montrer la véracité de son discours, l'auteur des *soldats de Salamine* utilise la polyphonie narrative pour confronter des propos surtout à travers le dialogue. Ainsi lors des échanges, les points de vue se diversifient souvent et cela permet à l'auteur de montrer la véracité de son discours pour mieux avancer son écriture autofictionnel. C'est pourquoi servilen dit que :

Le roman se veut polyphonique, c'est-à-dire qu'il met en place un espace d'entrecroisement des consciences indépendantes, un lieu de foisonnement dialogique,

⁹³ Philippe Lejeune, « *Moi aussi* », Paris, Seuil, « poétique » 1997, p.25.

de réunification des idéologies multiples et des langages divers, voire contradictoire, qui ainsi donne naissance à une construction hybride.⁹⁴

Ainsi, pour montrer son engagement et sa détermination pour écrire un roman autobiographique, le narrateur montre entièrement son désaccord avec Conchi et Bolano qui l'incitent à romancer son récit réel. Etant en manque de pièces adéquates pour terminer son puzzle, il refuse toutes suggestions d'invention d'une histoire cohérente pour finir son roman comme lui conseille Bolano d'où la divergence des points de vues comme on le note dans ce dialogue :

-putain, Javier ! s'exclama Bolano. T'as là un sacré roman.
-je n'écris pas, puis j'ajoutai contradictoirement : Et ce n'est pas un roman. C'est une histoire avec des faits et des personnages réels. Un récit réel.
-ça revient au même, répliqua Bolano. Tous les bons récits sont des récits réels, du moins pour celui qui les lit, c'est la seule chose qui compte (...).
-En tout cas, il s'agit de le retrouver et de dissiper ce doute, le coupai-je, en devinant la fin de sa phrase : «...si ce n'est pas lui, il faut l'inventer ». (LSS, 185-186)

De ce fait, par la prise de parole de ces personnages, le narrateur essaie de justifier l'écriture de son récit réel pour leurrer le lecteur afin de pouvoir ouvrir les voies d'une fictionnalisation car il essaie de justifier à l'avance l'invention de ce personnage qu'est Miralles qui manque à son roman.

On note le même fait dans *De l'autre côté du regard*⁹⁵ mais d'une manière un peu particulière. Cette divergence se note le plus souvent entre colonisateur et colonisé. En effet, de par ce roman, apparaît toujours le contraste noir/ blanc. Ken essaie de montrer cette diversité qui a marqué l'Afrique, la souffrance du peuple noir due à la présence des colonisateurs qui ont pillé les ressources africaines, terrorisé la population sans pour autant leur apporter grand-chose. D'où la divergence des points de vue de ces deux entités où l'une se sent opprimée. C'est la raison pour laquelle à l'annonce de la disparition de Mbaye Magueye, frère de Ken, tout le voisinage s'est levé pour fustiger avec la mère de Ken l'opinion des blancs :

« -les blancs qui les ont envoyés là-bas n'ont qu'à tout faire pour les retrouver.
-Ils n'ont qu'à les ramener à l'école ou retourner chacun chez lui » (DLCR, 194)

⁹⁴ Servilen ukize, *La pratique intertextuelle d'Alain Mabanckou*, le mythe du créateur, *op.cit.*, pp.42-43.

⁹⁵ Ken Bugul, *De l'autre côté du regard*, *op.cit.*

Ainsi, Ken essaie de montrer qu'en Afrique la collectivité prime sur l'individualité, mais aussi que le peuple africain est solidaire tout en dénonçant l'attitude du blanc « *je ne me rappelle pas qu'ils nous aient saluées, à leur arrivée.* » (DLCR, 192).

IV-2- LA CHRONOLOGIE DU RECIT

La chronologie du récit désigne la succession des événements dans le temps du récit. De ce fait, elle était établie par le schéma narratif qui fractionne le récit en cinq étapes successives que sont : la situation initiale, l'élément perturbateur, les péripéties, la résolution et la situation finale. Mais tous les récits ne respectent pas ce schéma, car dans *Les soldats de Salamine*⁹⁶ et *De l'autre côté du regard*⁹⁷ l'ordre chronologique des événements est bouleversé. Tout d'abord, nous avons un début in medias res. C'est à dire que, le récit ne débute pas par le commencement mais par le milieu de l'histoire. Comme on a l'habitude de le voir dans les romans autobiographiques, le récit débute souvent par l'enfance de l'auteur, voire sa naissance. Mais dans le roman de Javier Cercas, l'auteur ouvre le roman, en nous présentant sa situation actuelle à l'âge de quarante ans comme il l'affirme par ces termes: « *je venais d'avoir quarante ans mais par bonheur- soit parce que je ne suis pas un bon écrivain, sans être un mauvais journaliste pour autant, soit plus probablement parce qu'à la rédaction personne n'était disposé à faire mon travail pour un salaire aussi modique que le mien* » (LSS, 14). On note à peu près le même fait dans *De l'autre côté du regard*⁹⁸. Ken Bugul commence son roman par nous parler de son frère Bacar Ndaw ainsi que de la lettre qu'elle a reçue sans même faire sa présentation: « *j'ai reçu une lettre de mon frère. J'ai tenu l'enveloppe entre mes mains et je l'ai serré très fort.* » (DLCR, 17). Elle omet ainsi, plusieurs éléments nécessaires à la compréhension du texte, utilisant ainsi le procédé grammatical nommé ellipse qui consiste à passer sous silence certains moments de l'histoire. Où était-elle pour qu'on lui envoie une lettre ? où a-t-elle fait ses études pour pouvoir lire une lettre ? Qui était son frère Bacar Ndaw ? Autant d'interrogations qu'on peut se poser qui faciliteraient la compréhension du lecteur. Comme Ken Bugul, les quarante premières années de la vie de Cercas sont passées sous silence. C'est ce qui justifie l'utilisation de l'analepse qui permet à nos auteurs de faire un retour en arrière pour expliquer certains faits nécessaires à la compréhension du récit même si l'enfance de Cercas ne sera jamais connue contrairement à Ken. Ceci les permet de brouiller les pistes du lecteur afin de rendre difficile son adhésion

⁹⁶ Javier Cercas, *Les soldats de Salamine*, op.cit.

⁹⁷ Ken Bugul, *De l'autre côté du regard*, op.cit.

⁹⁸ *Ibid.*

dans le texte. Ainsi, ils trahissent l'horizon d'attente du lecteur qui constitue un système de référence objectivement formulable à l'acte de lecture, alors que pour Jauss:

La littérature en tant que continuité événementielle cohérente ne se constitue qu'au moment où elle devient l'objet de l'expérience littéraire des contemporains et de la postérité- lecteurs, critiques et auteurs, selon l'horizon d'attente qui leur est propre.⁹⁹

Ceci aussi, leur permet de mieux pouvoir fictionnaliser leur vécu tout en créant leur propre style, en se détachant de l'autobiographie traditionnelle. Mais aussi de justifier une supposée autobiographie à travers le temps car comme le dit Gaspirini :

À l'intersection de l'identité statique et de l'identité dynamique se situe l'inscription dans le temps : notre date de naissance figure à titre définitif sur notre carte d'identité tandis que notre âge change tout le temps. Le romancier autobiographe dispose donc de deux catégories temporelles pour faire coïncider sa position dans le temps avec son héros. Ils peuvent décliner la même date de naissance ou le même âge. Dans les deux cas, le repérage de cette coïncidence dépend d'informations externes au texte.¹⁰⁰

Javier Cercas est né en 1962 et l'ouvrage est sorti en 2001. Ce qui nous permet d'affirmer qu'il avait à peu près une quarantaine à la publication de ce livre.

Cependant, les indications temporelles sont nombreuses dans le roman de Javier Cercas. Par souci, de faire croire au lecteur que son récit est uniquement fondé sur des faits réels, le narrateur se soucie de la chronologie des événements. C'est pourquoi on note des indications temporelles précises dans ce roman. Parmi eux, on peut noter: « *le 27 avril 1939, le jour même où père Figueras et ses huit compagnons de Cornellà de Terri furent incarcérés à Gérone, Rafael Sanchez était nommé conseiller national de la phalange espagnole traditionaliste et des JONS* » (LSS, 89) ce qui est exactement raconté par l'histoire comme suit. Il nous donne une datation complète avec jour, mois et année, vérifiables dans l'histoire de la littérature espagnole et ceci plusieurs fois dans l'œuvre. Mais, contrairement à Cercas, les indications temporelles qui figurent dans *De l'autre côté du regard*¹⁰¹ sont imprécises. Ken Bugul n'utilise même pas presque des indications absolues qui fournissent une datation précise comme le fait l'auteur des *soldats de Salamine*¹⁰², mais plutôt souvent des indicateurs relatifs. Et ceci est même justifié par l'emploi de l'article indéfini un ou une qu'elle utilise souvent dans son texte: « *un matin, je sentais qu'il allait pleuvoir* » (DLCR, 249), « *une fois, j'étais malade et l'étudiante vint me rendre visite* » (DLCR, 209). Peu d'événements sont

⁹⁹Hans Robert Jauss, « *l'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire* », pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978, p.53.

¹⁰⁰ Philippe Gaspirini, *Est-il je, ibid.* P.46.

¹⁰¹ Ken Bugul, *De l'autre côté du regard*, op.cit.

¹⁰²¹⁰² Javier Cercas, *Les soldats de Salamine*, op.cit.

datés dans ce livre. Ce sont surtout ceux qui concernent sa fille de sa conception à sa naissance. Ce qui montre d'ailleurs l'importance qu'elle accorde à cet amour qui lui a fait senti ce que sa maman devait ressentir pour elle « *j'étais arrivée le jeudi dans l'après-midi/Et jusqu'au soir le bébé n'était pas né* » (DLCR, 287-288), « *deux jours plus tard j'étais toujours là, allongée, sans mon bébé* » (DLCR, 288). Sinon, durant tout le reste de l'œuvre, elle nous donne seulement un aperçu, ce qui rend douteux cette autobiographie dont les faits sont non vérifiables à travers le temps contrairement à Cercas qui situe tout dans le temps.

Cependant, les temps des verbes changent, selon les étapes du récit. Les temps verbaux les plus utilisés s'avèrent être les temps présents de l'indicatif comme le présent simple, le futur simple, le passé simple qui désigne des faits brefs et l'imparfait qui nous fait part d'une action du passé, il est surtout le temps le plus utilisé avec la rédaction de la biographie de Sanchez Mazas. On note à peu près le même fait dans le cinquième roman de Ken Bugul. Mais, le temps verbal le plus utilisé est l'imparfait qui est le temps de la narration puis qu'elle nous raconte son enfance même si elle utilise parfois: le présent de l'indicatif, le passé simple, le futur simple et le plus que parfait de l'indicatif.

Mais, il faut noter aussi que Ken Bugul s'appesantit beaucoup sur l'espace géographique au détriment de la chronologie. Beaucoup de lieux différents figurent dans ce roman. On peut les classer en trois espaces : l'espace sénégalais avec ses différentes régions, le continent africain avec certains de ses pays et la terre occidentale. La multiplicité des lieux est due au fait que Marietou Mbaye faisait parti des rares filles scolarisées à l'époque coloniale et ayant réussi dans ses études. C'est pourquoi, étant apprenante, elle passait d'une famille à une autre ainsi que d'une terre à une autre pour pouvoir continuer ses études. Car il n'y avait pas beaucoup d'écoles à cette époque. De ce fait, de Hodar où habitait son père, elle passe à Xalaax où habitait sa grand-mère et sa tante et où elle dit « *qu'il y avait une école en face de la maison de ma grand-mère* » (DLCR, 69). Ainsi, il y a d'autres lieux qui permettent de situer Ken dans le Sénégal comme « *Nioro Mamou Ndari* » (DLCR, 135) qui est un département qui se trouve dans la région de Kaolack, le village de Ndiaré qui se trouve non loin de Sindoni. Mais on sent aussi à travers l'ouvrage qu'elle a une parfaite maîtrise de l'Afrique et de l'occident. Et ceci est dû au fait qu'avec son travail, elle avait beaucoup voyagé. Elle l'affirmera même par ces termes : « *un travail où il fallait beaucoup voyager* » (DLCR, 285). D'où sa connaissance des différentes cultures africaines notamment avec les « gnaks » car elle a même des origines béninoises. C'est la raison pour laquelle, elle nous fait part des mangeurs d'âmes en *codiwoire* où l'âme de son frère Magueye Ndiaré a été volé et

caché dans un arbre. La belle ville de Marrakech qui se trouve au Maroc aussi ne sera pas en reste avec ses traditions « *ces restaurants ou les gens sortaient de leurs paniers des serpents tout noirs* » (DLCR, 282), de même que Porto Novo où son enfant a été conçu, Brazzaville où est née cette fille unique nommée Yasmina, mais aussi le Zimbabwe, le Congo, le Kenya. C'est pourquoi Khady Diouf dit que: « *l'autobiographie a besoin d'édifier son « moi » dans un certain temps, dans un certain espace(...) de plus, l'écrivain éprouve un besoin de se situer dans le temps et dans l'espace lorsqu'il se raconte* »¹⁰³. De plus, l'occident aussi ne sera pas en reste comme nous le montre ce passage: « *nous avons vécu en Angleterre où je me gavais de glace alors qu'il faisait si froid* » (DLCR, 287). C'est ce qui justifie le déchirement de cet être qu'est Ken Bugul qui a embrassé plusieurs cultures à la fois et a du mal à cerner son identité.

Il y a aussi cette pluralité de lieux dans *Les soldats de Salamine*¹⁰⁴. La quête d'informations de l'auteur dans le but d'avoir des preuves réelles pour écrire sa biographie l'oblige à se déplacer d'un espace à un autre. Mais contrairement à Ken la plupart de ces lieux se situent dans l'espace géographique de l'Espagne, son pays d'origine. Ainsi, parmi les lieux les plus évoqués figure, le milieu carcéral c'est-à-dire les prisons. En effet, l'évocation de ce lieu est dû au fait que le roman nous raconte l'histoire des soldats de la guerre de Salamine dont le héros Mazas a été un prisonnier politique. C'est la raison pour laquelle en voulant raconter fidèlement sa biographie, l'auteur nous fait part de tous les détails qui peuvent permettre une bonne compréhension. Parmi ces prisons, figure celle de Modelo où Sanchez Mazas a été incarcéré avec ses compagnons du conseil politique et qu'il avait fui. En effet, lors de cette incarcération, sa femme avait accouché et il avait bénéficié de quelques jours pour aller rendre visite au nouveau-né conformément à la loi mais il en a profité pour s'enfuir au Portugal. De ce fait, dans le but de sauver leur honneur ainsi que celui de leur mouvement « la phalange », José Antonio lui ordonne de retourner à la prison ce qu'il fit comme l'indique ce passage : « *José Antonio (...) qui estime que le fugitif n'engage pas que son propre honneur mais aussi celui de toute la phalange, lui ordonne, depuis la prison d'Alicante où il a été transféré avec son frère Miguel dans la nuit du 5 au 6 juin, de retourner à Madrid. Sanchez Mazas obéit.* » (LSS, 97). Il y a aussi la terrasse du monastère où il avait retrouvé des prisonniers au nombre de « cinq cents au total » (LSS, 108), et où il a vécu dernièrement avant son exécution. Outre le milieu carcéral, nous notons aussi les bars et les restaurants où

¹⁰³ Khady Diouf, *La question de l'écriture sur soi chez Ken Bugul*, *ibid.*, p.40.

¹⁰⁴ Javier Cercas, *Les soldats de Salamine*, *op.cit.*

se déroule la majeure partie du récit avec ses rendez-vous avec des personnages témoins qui font avancer le récit, ou avec sa petite amie Conchi. A travers le récit aussi, on note une parfaite maîtrise de son pays avec l'évocation de beaucoup de rues : « *les caves de l'orkompon, un bar basque situé rue Miguel Moya A Madrid* » (LSS, 91), « *une petite villa dans la rue de Serrano* » (LSS, 148), « *Victor Hugo, un petit hôtel situé à la rue des fleurs* » (LSS, 202). Mais aussi certaines villes dont Dijon où il a retrouvé la perle qui manquait au roman c'est-à-dire l'homme de Mirailles, le milicien sauveur qui constitue la clé de l'histoire. Ainsi, derrière ces lieux, il essaie de cadrer son autobiographie dans un espace bien déterminé à savoir le continent européen, plus particulièrement la terre espagnole. Cependant, certains pays aussi ne seront pas en reste: c'est le cas de l'Italie, la France, l'Uruguay, le Maghreb, Cancun où il a passé un beau séjour. Et cela est dû à la largesse de l'esprit de l'auteur qui a beaucoup de connaissance mais aussi qui s'attarde sur tous les lieux nécessaires à la rédaction du récit réel. Donc nous pouvons dire que la structuration du récit nous montre que les ouvrages de notre corpus ont été construits avec des styles particuliers créant ainsi une nouvelle autobiographie.

CONCLUSION

Au terme de notre analyse, nous pouvons dire, que dans *Les Soldats de Salamine* et *De l'autre côté du regard*, Javier Cercas et Ken Bugul, essaient de chercher leur identité tout en adoptant des styles qui leur sont propres avec une révolution esthétique qui leur permet de fantasmer leur moi. Ainsi, à travers la fictionnalisation, Javier Cercas et Ken Bugul nouent une relation entre fiction et réalité de même qu'aussi entre histoire, mémoire et fiction pour fantasmer les ouvrages de notre corpus.

Cependant ces deux écrivains ont beaucoup de choses en commun, bien vrai qu'ils sont opposés de par leurs nationalités, leurs langues et leurs cultures ce qui se manifeste dans leurs romans, mais ils sont tous les deux des autobiographistes contemporains. D'ailleurs, *Les soldats de Salamine* est sorti en 2001 alors que *De l'autre côté du regard* a été publié en 2003. En plus, ils sont très révoltés dans leur style avec des thèmes comme la sexualité qu'ils abordent sans gêne. Javier nous parle de ses moments intimes avec Conchi, sa petite amie sans gêne. Ken Bugul aussi ne manquera pas de parler de ses frottements sexuels avec Ndiaté, une fille qui habitait chez eux de même que ses aventures avec les hommes jusqu'à ce qu'elle tombe enceinte. Elle mit, de ce fait, au monde un enfant avec un habitant d'ailleurs, alors qu'elle dénonçait ce fait avec ses sœurs parce que leur père était un homme érudit et respecté.

En outre, ils cachent derrière cette autofiction une dénonciation. Etant dans un monde bouleversé, ils usent de leur plume pour être utile à la société tout en créant de nouvelles formes d'écritures. Ainsi, par le biais des délires de Miralles sur leur sort pitoyable, Javier Cercas dénonce le manque de considération des dirigeants face aux guerriers, aux soldats de guerre qui sacrifient leur vie pour une nation qui les ignore, ils ne sont pas soutenus, ils sont délaissés, oubliés comme Miralles l'affirme par ces termes « *personne ne m'a jamais remercié d'avoir gaspillé ma jeunesse à défendre votre pays de merde. Pas un seul mot. Pas un geste. Pas une lettre. Rien* » (LSS, 232). Rafael Sanchez Mazas après les durs moments qu'il a enduré et les nombreuses choses qu'il a eu à faire dans l'Espagne n'a été nommé que ministre sans « portefeuille » après la fin de la guerre avec son statut de chef de la phalange, un ministère dépourvu de contenus utiles pour la société. C'est la raison pour laquelle il n'avait pas beaucoup de respect pour ce gouvernement, il assistait même rarement aux conseils des ministres parce qu'il voyait la dictature de Franco qui était sur une route contraire aux idéologies de la phalange.

Mais, Javier Cercas se délivre aussi en nous racontant aussi ses échecs dans la littérature qui lui ont valu une exclusion dans la société. Parallèlement ce problème d'insertion sociale et d'affection est relaté d'une autre manière dans l'écriture thérapeutique de Ken Bugul qui a été exclue de la société comme son nom même l'indique Ken Bugul « personne n'en veut ». Mais elle dénonce aussi d'autres faits à savoir les méfaits de la colonisation avec les Blancs qui se considèrent comme étant des êtres supérieurs. Ils n'ont même pas pris le temps de saluer les gens lorsqu'ils sont venus annoncer le départ de Magueye Ndiaré et avaient terrorisé tout le monde.

Il s'ajoute à ce fait les conditions mauvaises que vivent les femmes. Sa mère était obligée de travailler dure dans la vie pour entretenir ses enfants car ils avaient un père vieux qui ne pouvait plus prendre en charge la famille. En outre, La femme de son frère Bacar Ndaw n'était là que pour faire des enfants et finalement elle fait une fausse couche et perdit beaucoup de sang ce qui lui a été fatal « *elle mourut brutalement devant un médecin lors d'une consultation* » (DLCR, 27), c'est pourquoi par solidarité, elle dévoile leurs maux car il faut penser pour panser et comme le dit Calixthe Beyala :

Nous ne pouvons gagner qu'en faisant front commun face à l'antiféminisme .La souffrance des femmes, quel que soit leurs origines, leur nature et leur extraction sociale, notre affaire à toutes ! (...) nous devons, toutes autant que nous sommes, ne jamais oublier que le mot « aie » qui exprime la souffrance, se dit dans toutes les langues¹⁰⁵.

Elle fait passer aussi des messages prophétiques comme la solidarité par le biais du personnage d'Alpha Sow vu que nous sommes en Afrique et que la moitié de la population est pauvre.

Cependant, les romans du corpus ont été construits avec un beau style. *Les soldats de Salamine* a été divisé en trois parties. Mais ce roman est très riche de par sa composition, ses collages, ses articles, ses photos, ses témoignages et ses interviews créant ainsi une nouvelle autobiographie aimée de tous. Dans cette même ordre d'idée aussi, *De l'autre côté du regard* est écrit sur un long poème en prose mais créé avec une ponctuation expressive et une écriture révoltée dans le fond comme dans la forme en ayant de courtes phrases qui symbolisent les gouttes de pluie qui ont rétablies une communication entre une mère et sa fille : « *s'était/faux ?/Elle ?/Jalouse ?/Elle ?/Jamais !* » avec de nombreux *culturèmes* faisant une extension de la culture africaine.

¹⁰⁵ Calixthe Beyala, *Lettres à mes sœurs occidentales*, Paris, Spengler, 1995, pp104-105.

BIBLIOGRAPHIE

I- Corpus

-CERCAS Javier, *Les soldats de Salamine*, Barcelone, Turquets, 2001.

-KEN Bugul, *De l'autre côté du regard*, Paris, le serpent à plumes, 2003.

II- AUTRES OUVRAGES DES AUTEURS

-CERCAS Javier, *A petites foulées*, Actes Sud ,2004.

, *A la vitesse de la lumière*, Barcelone, Turquets, 2005.

, *Anatomie d'un instant*, Arles, France, 2009.

, *Les lois de la frontière*, actes sud, 2014.

, *L'Imposteur*, actes sud ,2015.

-KEN Bugul, *Le baobab fou*, Dakar, NEA, 1983.

, *Cendres et braises*, Paris, Harmattan, 1994

, *Riwan ou le chemin du sable*, Paris, Présence africaine, 1999.

, *La folie et la mort*, Paris, présence africaine, 2000.

, *Rue Felix-Faure*, Paris, Editions Hoebeke, 2005

, *La pièce d'or*, Paris, UBU Editions, 2006

, *Mes hommes à moi*, Paris, Présence Africaine, 2008

, *Cacophonie*, Paris, Présence Africaine, 2014

III-OUVRAGES DE FICTION

-BEAUVOIR, Simone de, *Mémoire d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 1958.

-DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Galilée ,1977.

- DIOME, Fatou, *Impossible de grandir*, Paris, Flammarion, 2013.

- DIOME, Fatou, *Le ventre de l'atlantique*, Paris, Editions Anne Carrière, 2003.

- DIOP, Birago, *Leurres et Lueurs*, Paris, Présence africaine, 1960.
- DJEBAR, Assia, *L'amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995.
- DOUBROVSKY, Serge, *L'après livre*, Paris, Grasset, 1994.
- MODIANO, Patrick, *Les boulevard de la ceinture*, paris, Gallimard, 1972.
- PEREC Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975.
- SAINT Augustin, *Les confessions*, paris, seuil, 1982.

-SARTRE, Jean Paul, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964.

IV-ETUDES CRITIQUES

1-OUVRAGES

- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 1980.
- AHIBOU, Christian, *Ken Bugul.la langue littéraire*, Paris, Harmattan, 2013.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, seuil, 1953.
- BAKHTINE Mikhail, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.
- BEYALA, Calixthe, *Lettres à mes sœurs occidentales*, Paris, Spengler, 1995.
- COUTURIER, Maurice, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.
- COLONNA, Vincent, *L'autofiction, Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Thèse inédite sous la direction de Gérard Genette, Paris, EHESS, 1989.
- DOUBROVSKY, Serge « *Autobiographie/ Vérité/psychanalyse* » dans *Autobiographique : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, Collection « perspectives critiques », 1988.
- DOUBROVSKY, Serge « *Pourquoi la nouvelle critique ?* », Paris, Mercure de France, 1967.
- DOUBROVSKY, Serge, « *Autobiographie/vérité /Psychanalyse* », dans *Autobiographies : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « perspectives critiques », 1988.
- GLISSANT, Edouard, *Poétique de la relation III*, Paris Gallimard, NRF, 1990.

-GASPIRINI, Philippe, *Autofiction, une aventure du langage*, paris, Gallimard, collection « folio »,2008.

- GASPIRINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, seuil, coll. « poétique », 2004.

-GUSDORF, Georges, *Auto-bio-graphie*, Paris, Jarol, 1990.

- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Edition du seuil, Paris, 1987.

- JAUSS, Hans Robert, « *l'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire* », pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978.

-KAPKO, Mahougnon, *Créations burlesques et déconstruction chez Ken Bugul*, Cotonou, Editions des Diasporas, 2001.

- LECARME, Jacques « *L'autofiction un mauvais genre ?* » in *autofiction & Cie*, RITM, n°6, Paris, 1993.

-LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

, *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998.

- MADELENAT, Daniel, *La biographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

-RICARDOU, Jean, *Problème du nouveau roman*, paris, seuil, 1967.

- UKIZE, Servilien, *La pratique intertextuelle d'Alain Mabanckou, le mythe du créateur libre*, Paris, Harmattan, 2015.

- VARGA, A .Kibedi, *Discours, récit, image*, Liège, Bruxelles, éditeur Perre Mardaga, 1989.

2-ARTICLES, INTERVIEWS, MEMOIRES, THESES

- CARLIER, Anne-Marie, FOLLIO Françoise, FRECHE Patrick, « *fiction et mémoire de la guerre civile espagnole* », Paris, Paris initial imprimerie, 2012.

- CARINE, Bourget et Irene Assiba d'Almeida, « *Entretien avec Ken Bugul* », *French Review-Champaign*, 2003, vol.77, part 2.

- COHN, Dorrit et MATHY,Jean Philippe , « *vies fictionnelles-vies historiques : limites et cas limites* », *Littérature*, n°105 , question de style , Paris, Armand collin ,1997.

- DIOUF, Khady : « La question de l'écriture sur soi chez Ken Bugul dans *Cendres et Braises* et *Riwan ou le chemin de sable* », Mémoire de Maitrise, Lettres Modernes, FLSH, 2008-2009.
- GRENIER, Pascal, *Séquences*, n° 231, 2004.
- LAMONTAGNE, Marie –Andrée, « L'homme des foules », revue *L'inconvénient*, n° 65, été, 2016.
- MAZAURIC, Claude, « Fictions de soi dans la maison de l'autre (Aminata Sow Fall, Ken Bugul, Fatou Diome) », *Dalhousie French studies*, 2006, vol. 74-75.
- MALECOT, Laure, *Ken Bugul, l'absolue nécessité d'écrire*, www.youtube.com, consulté le 15 novembre 2016 à 09H27.
- NARBONA, Immaculada Diaz « une lecture à rebrousse temps de l'œuvre de Ken Bugul : critique féministe, critique africaniste », *Etudes Françaises*, vol.37, n° 2, 2001.
- NORIEGA, Ramiro, « Entre Histoire et mémoire. Un aspect du roman espagnol et hispanico-américain à l'aube du XXI eme siècle (R. Piglia, R Bolano, J. Cercas) », Thèse de doctorat unique, Littérature, université de la Sorbonne nouvelle, Paris III, 2013.
- NTHAPELELANG -Rodah Sechele, *écriture femme et le retour à l'enfance pour mieux se définir : le baobab fou de Ken bugul*.
- NAJIBA, Regaieb, « De l'autobiographie a la fiction ou le je(u) de l'écriture: étude de *l'amour, la fantasia* et *d'ombre sultane* d'Assia Djébar », Thèse de doctorat unique, université Paris nord, 1995.
- SAGNA, Moussa, « Roman francophone contemporain et mise en fiction de soi : *le Premier homme* (1994) d'Albert Camus, *le Ventre de l'atlantique* (2003) de Fatou Diome, *Yamaha d'Alger* (1999) et *ma vie transformiste* (2001) de Vincent Colonna », Thèse de doctorat unique, FLSH, UCAD, 2013-2014.
- SENE, Coumba Emilie, « Ecriture et quête identitaire dans *L'amour, la fantasia* et *Vaste est la prison* d'Assia Djébar », Mémoire de maitrise, UCAD, FLSH, 2011.
- THORIN.V, « Ken Bugul et Alain Mabanckou distingués », *Jeune Afrique*, 1999, n°2030.
- TANG, Elodie Carine, « Le malaise identitaire dans les romans de Ken Bugul, Leonora Miano et Abla Farhoud », Thèse de doctorat unique, université LAVAL, Canada, 2013.

-WANE, Fabrice Hervieu, « Ken Bugul. Liberté, elle écrit son nom », dans Dakar l'insoumise, Paris, Editions Autrement, 2008.

- Interview de Ken : Propos recueillis par Victoria kaiser et Marie Colombe, Afota even.fr-mars 2006, www.youtube.com consulté le 23 octobre 2016 à 10H19.

- MORTIMER, Mildred, « Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérienne », Research in *African Literatures*, vol .19, été 1988.

TABLE DES MATIERES

<u>INTRODUCTION</u>	3
<u>PREMIERE PARTIE: QUÊTE IDENTITAIRE</u>	7
<u>CHAPITRE I : LA TRAVERSEE DU MOI</u>	9
<u>I-1-LA DESTRUCTION DE L'ECRITURE AUTOBIOGRAPHIQUE</u>	9
<u>I-2-LA FICTIONNALISATION DU MOI</u>	15
<u>CHAPITRE II : LA FICTIVISATION DU RECIT</u>	21
<u>II-1 : LA FIGURE DE L'ABSENT</u>	21
<u>II-2 LE SURREEL</u>	30
<u>DEUXIEME PARTIE : LE SYSTEME NARRATIF</u>	38
<u>CHAPITRE III : LE DISCOURS</u>	40
<u>III-1-LE DIALOGISME</u>	40
<u>III-2- LE MONOLOGUE</u>	45
<u>CHAPITRE IV : LA STRUCTURATION DU RECIT</u>	47
<u>IV-1- LA POLYPHONIE NARRATIVE</u>	47
<u>IV-2- LA CHRONOLOGIE DU RECIT</u>	52
<u>CONCLUSION</u>	57
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	60
<u>TABLES DES MATIERES</u>	66