

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de L'Enseignement Supérieur et
De la Recherche Scientifique
Université Abderrahmane Mira – Béjaïa-



Faculté des Lettres et des Langues
Département de français

Mémoire de master

Option : Sciences des textes littéraires

L'écriture autobiographique dans *De l'autre côté du regard* de Ken BUGUL

Présenté par :

M^{elle} OULD HAMOUDA WESNA

Sous la direction de :

Mr S. MAHFOUF

Année universitaire : 2016/2017

Dédicaces

Je dédie ce modeste travail à :

Mes chers parents Rachid et Houria

Ma belle sœur Assia

Mes frères Ammar, Amine et Anis

Mon amie d'enfance, ma sœur de cœur et meilleure amie Sylvia

Ma chère cousine Lydia

Mes copines Hayette, Saïda et Wissam

Remerciements

Ma gratitude va en particulier à mon directeur de recherche Mr. Smail MAHFOUF pour son aide, ses précieux conseils et surtout sa patience. Je tiens à le remercier pour sa disponibilité, son aide morale et matérielle. Merci infiniment.

Je remercie toutes les personnes qui m'ont aidé de près ou de loin à la réalisation de ce travail. En particulier ma très chère amie Syla que je ne remercierai jamais assez.

Je suis également reconnaissante aux membres du jury pour l'intérêt qu'ils ont porté à mon travail et d'avoir accepté de l'examiner et de l'enrichir par leurs propositions.

Table des matières

Introduction générale	6
------------------------------------	---

Chapitre I : *De l'autre côté du regard* : autobiographie ? Autofiction ?

Introduction	12
1. <i>De l'autre côté du regard</i> : une autobiographie	13
1.1. Un principe : le pacte autobiographique	13
2. De l'autre côté du regard : une autofiction	15
Conclusion.....	22

Chapitre II : Le paratexte : une matière hétérogène

Introduction	24
1. Le surinvestissement du paratexte.....	25
1.1. La première de couverture.....	26
1.1.1. Le nom de l'auteur :	27
1.1.2. Le titre :	27
1.1.3 La généricité du livre.....	28
1.1.4. L'illustration.....	29
1.2. La préface	29
1.3. La dédicace.....	30
1.4. La quatrième de couverture :	31
Conclusion.....	33

Chapitre III : Le texte en effusion lyrique

Introduction	35
1. Le genre lyrique	36
2. La voix narrative, la fluidité énonciative	37
3. Le flux onirique.....	38
3.1. Une stylistique imagée	39
3.2. Une ponctuation envahissante.....	40
Conclusion.....	41

Conclusion générale	42
Bibliographie	45
ANNEXES	47

Introduction générale

Notre sujet de recherche s'intitule « l'écriture autobiographique dans *De l'autre côté du regard* de Ken BUGUL ». C'est autour des concepts clés de l'autobiographie et de l'autofiction que va porter notre étude.

Au XXe siècle, beaucoup d'écrivains ont eu recours à l'écriture autobiographique, notamment les écrivaines africaines d'expression française. Les femmes font partie des romancières qui s'imposent par leurs écrits. Par ailleurs, le discours sur l'identité est étroitement lié à l'activité créative chez les romancières africaines francophones.

Si ces femmes s'adonnent à la pratique de ce genre, c'est parce que, peut-être, il leur offre la possibilité de s'exprimer, de revenir sur elle-même pour se découvrir, se comprendre, et par conséquent s'affirmer dans leurs sociétés d'appartenance. Car faut-il préciser que c'est globalement sous la férule de l'homme, du régime patriarcal, qu'en général ces femmes africaines évoluent. Ainsi ce genre autobiographique conviendrait-il pour consolider ce projet, souvent féministe, d'émancipation de tous les types de système idéologique. Dans ce sens, la définition de ce genre littéraire, ces principes fondateurs, va dans le sens de ce besoin si pressant d'affirmation de soi. .

Nous retrouvons également l'autofiction qui se définit comme un récit fondé sur le principe des trois identités (l'auteur est aussi le narrateur et le personnage principal) qui se réclame de la fiction dans ses modalités narratives et dans les allégations péri-textuelles. Ainsi, l'autofiction est le récit d'évènements de la vie de l'auteur sous une forme plus au moins romancée. Autrement dit, l'autobiographie fictive est un récit écrit à la 1ère personne mais où le narrateur-personnage est un héros fictif : il ne s'agit donc pas de l'auteur. Contrairement à l'autobiographie classique, les personnages et les événements narrés sont le plus souvent inventés et l'emploi du « je » peut-être un procédé visant à créer un effet du réel. Parfois, l'illusion est si bien menée qu'il devient difficile de distinguer le vrai du faux. Il faut donc être vigilant.

La littérature africaine francophone est riche, culturellement et esthétiquement.

Pourtant, elle est peu connue et très peu étudiée, notamment dans les pays maghrébins.

Ken Bugul est une femme de lettres qui s'est imposée par un capital littéraire important. Elle a produit plusieurs œuvres pour lesquelles elle a obtenu des prix littéraires. Dans l'acte d'écrire, elle voit un accomplissement de soi et une façon pour elle de se battre.

Le Sénégal un pays d'oppression où vivait l'écrivaine, la femme était soumise et n'avait aucunement le droit de s'instruire. Ainsi, dans son roman *De l'autre côté du regard*, Ken Bugul illustre l'idée que la liberté ne s'octroie pas mais elle s'arrache. Ses écrits ont fait d'elle l'une des grandes voix féminines de la littérature africaine francophone.

Dans son roman *De l'autre côté du regard*, publié en 2008, chez l'édition Terres solidaires. Ken Bugul retrace l'histoire d'une famille sénégalaise. Elle rapporte le témoignage d'une enfant abandonnée par sa mère. L'auteure utilise certains indices qui laissent croire qu'il s'agit d'une autobiographie d'une part et/ou d'une autofiction d'autre part.

Notre étude a pour finalité de démontrer qu'il s'agit bien d'un roman autobiographique, c'est-à-dire d'un mélange de réel et d'imaginaire. C'est ce qui s'appellera plus tard l'autofiction. Nous nous appuyerons donc sur ces deux notions clés d'autobiographie et d'autofiction pour faire l'étude de cette œuvre. Nous allons nous baser sur la théorie de Philippe Lejeune développée dans son ouvrage *Pacte autobiographique* et la théorie de Serge Doubrovsky développée dans son livre roman fondateur intitulé *Fils*.

De l'autre côté du regard serait « un grand roman musical »¹. C'est du moins ainsi que le définit Alain Mabanckou dans sa préface. Il s'agit d'un long récit poétique telle une mélodie racontant des souvenirs douloureux. L'auteure reprend souvent le titre *De l'autre côté du regard* dans son roman. Et d'après le contexte, elle veut dire « dans l'au-delà ». Autrement dit, la vie après la mort. Comme nous le savons, le roman porte essentiellement sur la relation de la narratrice avec sa mère. Suite à la mort de cette dernière, la narratrice met en scène une discussion très onirique avec elle. Sa mère décédée qui se trouve de l'autre côté du regard. Afin d'apaiser sa douleur et son manque d'affection, elle s'est mise à imaginer une vie après la mort où elle peut parler avec sa mère et lui dire tout ce qu'elle avait sur le cœur.

Nous partons du postulat que l'autobiographie est au cœur de toute l'œuvre de Ken Bugul et qu'elle l'est davantage dans *De l'autre côté du regard*. Notre problématique découle de la confrontation de l'écriture de ce roman aux théories autobiographique et autofictionnelle. Ce qui nous amènera à poser les questions suivantes : si cette œuvre s'inscrit dans une optique autobiographique, quelle en est la part de la fiction que suppose forcément la mention générique inscrite sur la première de couverture ? Que serait dans ce cas l'apport de cette fiction par rapport au témoignage d'abandon et d'esseulement précoce que chercherait à

¹ Ken BUGUL, *De l'autre côté du regard*, Terre Solidaire, 2008, p. 9.

reconstituer un récit proprement autobiographique ? Quelle construction de soi impliquera cette autofiction ?

Nous tenons trois hypothèses en guise de réponses à ce questionnement, et nous nous en inspirerons pour établir le plan de notre étude. La première hypothèse est que *De l'autre côté du regard* n'est ni une autobiographie à part entière ni une autofiction pure, elle combine les deux à la fois. La seconde concerne le paratexte, celui-ci en tant que réceptacle très dense d'ingrédients autobiographiques et autofictionnels. La troisième enfin a trait à la nature autofictionnelle de l'écriture de *De l'autre côté du regard*, c'est-à-dire une texture-chant lyrique qui extirpe le *trauma* subi. Ainsi, l'autobiographie, l'autofiction et la poésie s'entremêlant inextricablement, il ne s'agit nullement d'une autobiographie canonique.

Nous allons essayer de déceler l'écriture autobiographique et situer le roman *De l'autre côté du regard* dans ce genre car les textes de Ken Bugul partagent tous un trait commun, le parcours d'une femme rebelle au sein d'une société déchirée. Notre étude portant sur le genre autobiographique permet d'appréhender les raisons et les motivations permettant à l'auteure de choisir l'écriture de soi. La société que peint l'auteure à travers son roman est un univers marqué par les traditions rétrogrades. Ce climat socioculturel obsède la narratrice. Toutefois, nous décelons également de l'autofiction dans son roman. Suite au dialogue imaginaire qu'elle met en scène avec sa défunte mère. Aussi, pour bien dire sa douleur, extirper le mal qui la ronge, et tenter de rendre possible une rencontre impossible, la romancière a eu recours à un récit poétique. Enfin, les trois genres sont étroitement liés. Nous retrouvons une construction identitaire dans ce roman. Et tous les indices présentés par l'auteure portent à croire qu'il s'agit bien d'une autobiographie d'une part, et d'une autofiction d'autre part.

Il existe beaucoup de théories sur lesquelles nous pouvons nous appuyer dans ce travail de recherche. Nous inscrivons notre démarche dans l'étude de l'autobiographie et de l'autofiction, d'autant plus que notre sujet s'intitule « l'écriture autobiographique dans *De l'autre côté du regard* de Ken Bugul ». Nous associerons au genre autobiographie/autofiction le lyrisme.

Notre plan de recherche sera réparti en trois chapitres. S'inspirant de la nature de l'écriture *De l'autre côté du regard*, le premier est une interrogation. Cette œuvre est-elle une autobiographie ou une autofiction ? Nous répondrons séparément à chaque question. Le but est de récuser toute réponse satisfaisant et donc d'aller dans le sens que cette écriture est

l'expression de l'entre-deux, c'est-à-dire ni tout à fait autobiographie, ni tout à fait autofiction, mais les deux à la fois. Nous interrogerons le pacte autobiographique et sa mise en œuvre, si mise en œuvre il y a dans le roman. Ensuite, nous aborderons la notion de l'autofiction, mais après avoir fait passer en revue, un autre pacte quasi-proche, celui dit « pacte romanesque » ou « fantastique ». La terminologie est de Philippe Lejeune. Notre investigation théorique débouchera, enfin, sur les travaux de Serge Doubrovsky, de Philippe Gasparini et de Marie Darrieussecq. Tous ces théoriciens ont creusé la notion de l'autofiction. Cependant, ces différentes approches seront systématiquement confrontées à l'écriture *De l'autre côté du regard*, et des citations jugées significatives seront discutées et analysées.

Dans le deuxième chapitre, nous analyserons les indices paratextuels qui attestent l'appartenance du corpus à une double caractérisation : autobiographie et autofiction. Par l'intitulé proposé, « Le paratexte : une matière hétérogène » que chercherons à mettre en évidence le caractère composite de ce paratexte, un arsenal annonciateur d'une écriture extrêmement complexe. Nous nous intéresserons à l'analyse du péri-texte, c'est-à-dire, la première de couverture et ce qui l'entoure, la préface, la dédicace et la quatrième de couverture. Et ce en se basant sur les théories de Gérard Genette.

Dans le troisième et dernier chapitre, nous analyserons le texte. Il sera question du genre lyrique, et nous préciserons dans quelle mesure cette poésie est à la base de la dynamique qui emporte l'écriture de *De l'autre côté du regard*. Après la définition du genre lyrique, nous examinerons la voix narrative, c'est-à-dire l'extrême fluidité qui caractérise celle-ci. Ce lyrisme se décline sous deux formes d'expression majeures, un flux onirique et une ponctuation très envahissante.

Chapitre I

De l'autre côté du regard : autobiographie ? Autofiction ?

Introduction

L'œuvre, *De l'autre côté du regard* de Ken Bugul présente des faits factuels et des faits fictifs. L'histoire de ce roman n'est-elle qu'autobiographique ? C'est la question centrale de ce chapitre. Nous posons l'hypothèse qu'il ya certes de l'autobiographie, mais celle-ci compose largement avec une autre composante, non moins complexe, celle dite, autofiction. Il s'y en effet opère un entremêlement inextricable entre fiction et réalité, donnant à l'écriture une structure paradoxale. C'est de cette contradiction générique que nous partons pour faire un premier examen de ce roman. Aussi, faudrait-il, avant d'interroger la structure de ce livre, remonter jusqu'à l'étymologie de ce genre, d'en rappeler la définition, la naissance de ce type d'écriture, son évolution, et ses transformations. Nous indiquerons comment l'autobiographie se mue en autofiction.

Pour un besoin méthodologique, nous nous proposons, dans un premier temps, de confronter *De l'autre côté du regard* aux canons du genre autobiographique. L'idée, c'est d'arriver à faire voir que l'écriture entreprise dépasse par sa complexité la platitude que suppose le modèle autobiographique. C'est aussi dans l'optique d'association de l'autofiction à notre arsenal théorique que nous procédons ainsi. C'est pourquoi le concept de l'autofiction qui succèdera à celui, initial, de l'autobiographie constituera l'objet du second moment de cette discussion.

Enfin, il va sans dire que l'examen de citations, de passages les plus significatifs du récit constitueront l'essentiel de ce chapitre. A chaque fois des éléments textuels de l'autobiographie et de l'autofiction seront pris en compte.

1. De l'autre côté du regard : une autobiographie

L'autobiographie est un genre littéraire à part entière. Apparue au début du XIX^e siècle, ce terme est composé de trois parties d'origine grecque : auto (soi-même), bios (vie) et graphie (écriture). Autrement dit, c'est le fait de s'écrire, de faire de sa propre personne l'objet d'écriture. Philippe Lejeune définit l'autobiographie comme suit :

*Récit rétrospectif, en prose, qu'une personne réelle fait de sa propre personne réelle, fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur l'accent sur sa vie individuelle en particulier sur l'histoire de sa personnalité.*²

De cette définition, nous pouvons constater que l'autobiographie relate une histoire réelle, écrite par une personne réelle. En outre, dans l'autobiographie, l'auteur s'identifie au narrateur et au personnage protagoniste. Il retrace son vécu et son passé, il met l'accent sur sa personnalité. Selon Philippe Lejeune, ce genre est régi par trois principes : la forme du langage, le sujet traité et la situation de l'auteur.

Dans notre étude, nous devons repérer ces trois principes. En effet, à la première lecture, notre corpus paraît être un récit de vie où plusieurs éléments référentiels coïncident. Il s'agit du prénom de l'auteur, de sa profession et de son vécu. Nous avons d'ores et déjà les indices probants de la nature autobiographique *De l'autre côté du regard*. Nous retrouvons, en effet, certains traits biographiques de l'auteure, mais est-ce suffisant ? Bien qu'il y ait des éléments personnels, cela reste insuffisant. Ceci dit, afin de prouver qu'un corpus est autobiographique, il faudra se référer à la première de couverture et retrouver la mention qui rattache ce livre au genre.

1.1. Un principe : le pacte autobiographique

Le pacte autobiographique est un engagement que prend un auteur pour raconter sa propre vie. Selon, toujours, Philippe Lejeune, le mot «pacte» est un «contrat» que l'auteur de l'autobiographie scelle avec le lecteur. Il soutient que :

² Philippe, Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975, (Réed, 1996, p. 14.)

dans l'autobiographie, on suppose qu'il y a identité entre l'auteur d'une part, le narrateur, et le protagoniste d'autre part, c'est à dire le « je » renvoie à l'auteur. L'autobiographie est un genre « fiduciaire » si l'on peut dire d'où d'ailleurs, de la part des autobiographies, le souci de bien établir au début de leur texte une sorte de «pacte autobiographique» avec excuse explicatives préalables, déclaration d'intention tout un rituel destiné à établir une communication directe.³

Dans cette perspective, quand un auteur-autobiographe relate sa propre histoire, il est a priori censé prendre un engagement de sincérité, c'est-à-dire qu'il amènerait le lecteur à le croire sur parole. C'est donc le pacte autobiographique. En racontant la vérité, l'auteur doit assumer le statut de diseur de vérité, d'être dans son écrit ce qu'il est réellement.

Il convient de signaler que pour établir cette théorie du pacte autobiographique Philippe Lejeune a dû se limiter à des auteurs classiques. Saint-Augustin⁴, Michel de Montaigne⁵ et Jean Jacques Rousseau⁶ constituent l'essentiel de ce corpus. C'est, en gros, une tendance humaniste où les notions de véracité, de sincérité et d'exemplarité sont de rigueur. Dans ce sillage, il convient de rappeler, par exemple, le projet de Saint-Augustin, celui dans lequel il se propose de retracer sa genèse de reconversion au christianisme conçue comme un modèle de rectitude de morale, de droiture irréprochable.

C'est cette même illusion de confession absolue que nourrit également Jean-Jacques Rousseau. Sauf que ce que le premier fait au plan religieux le second l'investit dans un contexte laïc. On ne saurait ne pas se rappeler le fameux préambule des *Confessions*, celui dans lequel il affirme vouloir fonder « une entreprise de sincérité⁷ ». De même, Michel de Montaigne se laisse bernier par la même ambition, lorsqu'il inscrit

³ Philippe, Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Le Seuil, 1971, p.24.

⁴ AUGUSTIN, Saint, *Confessions*,

⁵ DE MONTAIGNE, Michel, *Essais*,

⁶ ROUSSEAU, Jean Jacques, *Les Confessions*

⁷ Ibid.

en exergue de ses Essais « Je suis moi-même la matière de mon texte⁸ ».

Il est légitime, après avoir fait passer en revue ces classiques de l'autobiographie, de se demander à quel point *De l'autre côté du regard* pourrait-elle tenir de cette doctrine de sincérité absolue. Autrement dit, Ken Bugul aurait-elle eu en concevant cette œuvre une quelconque ambition d'aller au fond d'elle-même, de se mettre à nu, bref de se confesser ? Cette intention est plausible surtout que le fond de l'œuvre est fortement autobiographique, intimiste, puisque, comme le titre l'indique, ce qui aurait fait naître cet acte d'écriture est la mort, la perte d'un être plus cher, à savoir la mère.

Bien entendu, Ken Bugul déclare clairement son intention d'écrire son autobiographie. Elle conclue donc un pacte autobiographique avec ses lecteurs. Cela apparaît sans conteste dans la dédicace insérée en exergue du livre, celle « *A ma fille yasmina Ndella Biléoma pour qui j'écris cette histoire de ma famille* ». Cette même déclaration d'intention se consolide par une autre, celle « *Aux miens, Qu'ils me pardonnent !* ». Tout va en effet dans le sens d'une volonté de s'auto-dévoiler, voire de tenter une autoanalyse en impliquant dans cette investigation la famille tant évoquée dans cet aveu initial.

De même, dans le texte l'histoire de la famille de Marie présente des similitudes avec le vécu de son auteure. Cette référence réelle est ainsi identique à celle mise en texte. Il n'en est pas quant au rapport identitaire auteure/narratrice/personnage. En effet, l'auteure et le personnage portent le même nom. Ken Bugul de son vrai nom Mariétou Biléoma. L'auteure a utilisé le diminutif Marie dans son roman. En voulant écrire avec exactitude le réel, certains écrivains utilisent des indications référentielles comme les noms des lieux et les dates. Ces derniers renforcent nos propos. Dans notre corpus d'étude, l'auteure indique son lieu de naissance. Elle indique aussi la date du décès de sa mère.

2. De l'autre côté du regard : une autofiction

Avant de mettre l'accent sur le concept de l'autofiction, passons d'abord par un autre celui du « pacte romanesque » dit aussi « fictionnel » ou « fantasmatique » pareillement institué par Philippe Lejeune. Ce théoricien effleurerait-il ainsi ce qui par la

⁸ DE MONTAIGNE, Michel, *Essais*

suite sera devenu « autofiction », cette notion très complexe fondée par Serge Doubrovsky. Philippe Lejeune aurait d'ores et déjà pressenti l'impertinence du dogme autobiographique en étant amené à parler d'un autre pacte, celui romanesque justement. Il le définit comme suit :

Comment distinguer l'autobiographie du roman autobiographique ? Il faut bien l'avouer, si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a aucune différence. Tous les procédés que l'autobiographe emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut imiter, et les a souvent imités⁹

Le principe sacré de sincérité se trouve ainsi remis en cause, et que désormais Philippe Lejeune admet que celui qui se déclare ne dire que la vérité dans son engagement fantasme aussi, fabule, invente, se construit. Donc avec ce pacte romanesque, Philippe Lejeune invite le lecteur à ne pas trop se fier aux dires prétendument sincères des écrivains-autobiographes, que ceux-ci font de la fiction aussi.

Dans la même inscription d'un pacte parallèle à celui de l'autobiographie que Philippe Lejeune propose un tableau récapitulatif¹⁰, où il s'attèle à en mettre en évidence les caractéristiques formelles :

Nom du personnage → Pacte ↓	≠ Nom de l'auteur	= Aucun	= Nom de l'auteur
Romanesque	ROMAN	ROMAN	
Aucun	ROMAN	INDETERMINÉ	AUTOBIOGRAPHIE

⁹ Lejeune Philippe, *L'autobiographie en France*, op. cit. p 26.

¹⁰ Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*. Paris. Le Seuil, 1975, p. 28

Autobiographique		AUTOBIOGRA - PHIE	AUTOBIOGRA- PHIE
------------------	--	----------------------	---------------------

Quand un auteur décide de rédiger une autobiographie, il rencontre plusieurs difficultés. Concernant le pacte autobiographique, l'auteur se retrouve face au problème de la mémoire, il peut effectivement oublier certains souvenirs.

L'autobiographie comporte [...] une très empirique phénoménologie de la mémoire. Le narrateur redécouvre son passé, mais à travers le fonctionnement imprévisible de la mémoire, dont il se plait à noter les jeux : non seulement l'évidence des souvenirs qui persistent [...], mais le caractère mystérieux de la résurgence d'un souvenir après des années d'oubli [...], la différence de ressaisir le passé [...], et surtout le caractère fragmentaire, lacunaire de la mémoire.¹¹

Dans cette citation, Philippe Lejeune nous explique qu'un auteur doit effectuer un travail continu sur sa mémoire afin d'atteindre le passé. Et ainsi, relater le plus fidèlement l'expérience vécue. De plus, l'auteur se soucie de l'image qu'il envoie à ses lecteurs. Et veille à ne pas les ennuyer. A l'instar de Jean-Jacques Rousseau qui dit dans *Les Confessions*¹² vouloir compléter son récit par «quelque ornement différents».

Suite à cette distinction, Philippe Lejeune propose d'inclure dans son analyse des éléments paratextuels tels que la première de couverture du roman où se trouve le nom de l'auteur. Cela permettrait de vérifier l'identité de l'auteur par rapport à celle du narrateur et du personnage, et comment celle-ci se révèle, par la suite, dans le texte. Ce serait cette mise en confrontation du textuel et du paratextuel comme lieux d'une manipulation identitaire qui ferait l'intérêt des investigations de ce spécialiste de l'autobiographie. Selon lui, cette identité commune est de deux manières. D'abord, implicitement, le pacte

¹¹ Lejeune Philippe, *l'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 76.

¹² Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Flammarion, 1998.

autobiographique se révèle dans l'emploi du titre, ne laissant aucun doute sur le fait que le « je » renvoie au nom de l'auteur (histoire de ma vie, autobiographie...). De ce fait, la déclaration d'intention initiale du texte, où l'engagement est pris par le narrateur vis-à-vis du lecteur, en se comportant comme s'il était l'auteur. De la sorte, le lecteur n'aurait aucun sur le fait que le « je » renvoie au nom de l'auteur. Du moins, c'est ce que ce pacte autobiographique vise à lui faire croire. Ensuite, et d'une manière explicite, cette posture de véracité au niveau du nom est attribué au personnage-narrateur. Ainsi le nom est identique à celui paratextuel de la première de couverture. La notion de pacte autobiographique s'oppose à celle du pacte romanesque. En effet, l'auteur et le personnage n'ont pas le même nom et aussi par l'attestation fictive donnée par le sous-titre « roman » sur la couverture.

Toutefois, l'auteur se heurte à des difficultés de l'utilisation de certains mots, pour décrire certains faits vécus. Il y a aussi le décalage temporel entre le « je » actuel et le « je » antérieur. Certains auteurs utilisent la troisième personne du singulier pour décrire leur enfance douloureuse.

Selon Philippe Lejeune, l'un des caractères esthétiques de l'autobiographie est de prétendre être à la fois un discours de vérité et une œuvre d'art. Ainsi, dans ce genre littéraire, nous retrouvons l'incomplétude. Un auteur ne peut pas raconter les moindres détails de sa vie. Enfin, choisir quel épisode raconter n'est pas évident.

C'est cette ambiguïté fiction/vérité que Serge Doubrovsky creuse et à laquelle il donne le nom « d'autofiction ». Cette formule de l'« autofiction » est apparue en 1977. Elle est fondée par Serge Doubrovsky, qui l'a employée pour la première fois sur la quatrième de couverture de son livre *Fils*, et depuis, ce nouveau terme a connu un succès grandissant chez les écrivains et les critiques. L'autofiction est un genre littéraire qui mêle ouvertement la fiction et l'autobiographie. Ce genre apparaît comme un détournement fictif de l'autobiographie. Cette dernière se transforme en autofiction en fonction de son contenu, et du rapport de ce contenu à la réalité.

Au plan de la structure, l'autofiction est un récit romancé d'un vécu de l'auteur, dénonçant par cette nouvelle pratique les apories de l'autobiographie. L'auteur introduit dans l'autofiction l'imagination et le fantasme, et stimule la tentation romanesque. De ce fait, la narration de soi fait du « je » un personnage qui fixe et fige des instants du vécu en images.

Depuis l'apparition du terme « autofiction » plusieurs définitions lui ont été attribuées. Serge Doubrovsky, son fondateur, la définit ainsi : « *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 d'un langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau (...)»¹³

De cette définition, nous retenons que n'est désormais plus une matière extratextuelle que le langage se doit de retranscrire, de faire refléter à l'authentique dans le texte, mais elle est un processus fondamentalement textuel en perpétuelle élaboration. C'est ce qui est désigné par l'expression « l'aventure d'un langage ».

Jacques Lecarme distingue dans *L'autobiographie*¹⁴ deux usages de la notion d'autofiction, celle au sens strict du terme, c'est-à-dire que les faits sur lesquels porte le récit sont réels, mais la technique narrative et le récit s'inspirent de la fiction d'un mélange de souvenirs personnels et de l'imaginaire.

Philippe Gasparini démontre dans son ouvrage théorique *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*¹⁵ la difficulté de distinguer le roman autobiographique de l'autofiction. Il propose qu'une autobiographie fictive reste un roman tant que l'identité du héros-narrateur se distingue nettement de celle de l'auteur, mais le problème se pose quand le narrateur porte le nom de l'auteur. L'auteur peut-il encore soutenir qu'il s'agit d'un roman? Dans le même sillage, il insiste également sur le fait qu'il faille prendre en considération le nom et le prénom de l'auteur-narrateur, ainsi que sa vie privée. Autrement dit, toute une série d'opérateurs d'identification du héros avec l'auteur: leur âge, leur milieu socioculturel, leur profession, leurs aspirations, etc? Dans l'autofiction comme dans le roman autobiographique, ces opérateurs sont utilisés à discrétion par l'auteur pour jouer la disjonction ou la confusion des instances narratives. Le tableau¹⁶ qui suit visualise, d'un point de vue autofictionnel cette fois-ci, ces rapports complexes de l'identité auteur/narrateur/personnage :

	Identité anonymique Auteur- narrateur-héros	Autres opérateurs d'identification	Identité contractuelle ou fictionnelle (vraisemblance)
Autobiographie	Nécessaire	nécessaire	contractuelle

¹³ DOUBROVSKY, Serge, *Fils*

¹⁴ LECARME, Jacques, LECARME-TABONE, Eliane,

¹⁵ GASPARINI, Philippe,

¹⁶ Ibid

Autobiographie fictive	Disjonction	disjonction	disjonction
Autofiction	Facultative	nécessaire	fictionnelle
Roman autobiographique	facultative (souvent partielle, parfois complète)	nécessaire	ambiguë (indices contradictoires)

Dans ce tableau, Gasparini montre que le problème de distinction entre autobiographie et autofiction se pose au niveau de la validité de l'identification. Il précise que ce critère est d'application simple lorsqu'il y a contrat, autobiographique ou fictionnel. Mais, s'agissant de récits plus problématiques, il oblige à reformuler la question en termes de vraisemblance.

Mais c'est avec Marie Darieussecq, une autre spécialiste de l'autofiction, que ce concept sera pris à bras le corps. Le titre *L'autobiographie, un genre pas sérieux*¹⁷ en dit long sur la nature profonde de cette forme d'écriture. Il est donc important de faire passer en revue ces différentes approches sur un genre pas évident allant parfois jusqu'à susciter des polémiques en raison de son essence très problématique.

Pour revenir au roman *De l'autre côté du regard*, peut-on dire que c'est de l'autofiction ? En contiendrait-il des indices probants ?

A reprendre le titre du roman *De l'autre côté du regard* dans cette perspective autofictionnelle, on saisit immédiatement sa densité fictionnelle, et donc le fait que l'écrivaine déroge à l'exigence rétrospective, l'un des canons incontournables de l'autobiographie. D'abord, en filigrane, ce titre fait transposer la thématique de la mort, ce qui impliquerait que le récit serait un bond dans le futur, dans l'inconnu, dans une éventuelle vie, celle après la mort à faire naître par l'écriture. Cette vie à venir serait particulière car elle serait celle d'une fille, la narratrice en l'occurrence, et de sa mère défunte. De l'autre côté du regard serait ainsi

¹⁷ DARIEUSSECO, Marie, *L'autofiction, un genre pas sérieux*

un rêve, un fantasme, qui revêtirait la forme d'une écriture. Ce titre, une fois de plus, serait-il un écho à la tournure-clé de « l'aventure du langage » par laquelle Serge Doubrovsky définit l'autofiction. Ajoutons, pour terminer, la métaphore de « l'eau de pluie », un langage qu'elle invente pour communiquer avec sa mère. Fluidité, vitalité et abondance que suggèrerait cette matière de la pluie seraient une puissante stratégie de dépassement de l'écueil de la fatalité de la mort, d'une communication impossible.

Conclusion

Au terme de cette étude, nous avons constaté que l'auteure a multiplié les procédés de vraisemblance afin de donner un aspect autobiographique à son récit.

Nous avons pu déceler ceci suite à notre analyse. Ce qui nous a conduit à la conclusion que *De l'autre côté du regard* est autobiographique d'une part et autofictionnel d'autre part. Il s'agit d'un récit qui se caractérise par un mélange entre le fictif et le réel.

Chapitre II

Le paratexte : une matière hétérogène

Introduction

La structure paratextuelle, son surinvestissement en éléments multiples et divers nous impose le choix d'exploiter cette dimension de l'œuvre *De l'autre côté du regard*. Visiblement, le paratexte est riche en témoignages critiques, illustrations et annotations en tous genres. Nous considérons que c'est moins par le superflu de l'autobiographie que plutôt la fécondité autofictionnelle que cet afflux périphérique inonde d'emblée l'espace du livre.

Notre objectif est d'arriver à mettre en évidence à ce niveau le caractère éclaté de l'œuvre, sa structure hétéroclite. Une telle configuration corroborera l'hypothèse posée dans le premier chapitre, et que donc cette structure contradictoire du roman s'affirme au fur et à mesure qu'on en explore les strates.

Théoriquement, nous nous appuyerons sur les travaux de Gérard Genette, notamment son ouvrage *Seuils*. Nous commencerons donc par un aperçu théorique du paratexte. Ensuite, nous analyserons le péricycle qui comprend la première de couverture et ses éléments, la préface, la préface, la dédicace et la quatrième de couverture.

1. Le surinvestissement du paratexte

Le paratexte désigne toutes les informations autour d'un texte qui n'appartiennent pas à la diégèse. Selon Gérard Genette c'est :

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit d'un seuil, ou (...) d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin.¹⁸

Le paratexte est tout ce qui entoure une œuvre littéraire. C'est un discours autour du texte qui présente une idée générale du roman. Selon Gérard Genette, le paratexte comprend un :

Certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre¹⁹

Un paratexte crée une relation entre l'extérieur (les éléments paratextuels) et le contenu (le texte). Le péri-texte contient des informations qui entourent le texte : la première de couverture, le titre, la dédicace, l'épigraphe ...etc. Et l'épi-texte s'agit d'un discours qui prolonge le texte littéraire : l'interview, les entretiens... etc.

« Le paratexte, sous toutes ses formes, est un discours fondamentalement hétéronome, auxiliaire, voué au service d'autre chose qui constitue sa raison d'être, et qui est le texte »²⁰.

¹⁸ GENETTE, Gérard, *Seuils*

¹⁹ Ibid.

Le paratexte a pour fonction de transmettre des indices signifiants et de fonder des hypothèses de sens pour anticiper la conception à venir.

De l'autre côté du regard de Ken Bugul contient beaucoup d'indices paratextuels qui méritent d'être mis en exergue. Nous retrouvons un péri-texte très pertinent pour l'étude de la dualité autobiographie/autofiction. Ils composent la première de couverture, l'illustration, le nom de l'auteur, le titre, la mention générique, la préface, la dédicace et la quatrième de couverture.

1.1. La première de couverture

La première de couverture permet le premier contact du lecteur avec le livre. C'est donc la première page extérieure d'un livre. Et Selon Gérard Genette c'est :

*La première manifestation du livre qui soit offerte à la perfection du lecteur, puisque l'usage répand de la couverture elle-même, totalement ou partiellement, d'un nouveau support paratextuel qui est la jaquette.*²¹

La première de couverture comporte beaucoup d'informations qui éveillent la curiosité du lecteur. Ainsi, elle incite le lecteur à imaginer les événements de l'histoire : « *la fonction la plus évidente de la jaquette est d'attirer l'attention par des moyens plus spectaculaires qu'une couverture ne peut ou ne souhaite s'en permettre.* »²²

La première de couverture de notre corpus est pleine de renseignements qui nous orientent vers le thème principal de l'intrigue. On y trouve, en effet comme tout roman, le titre. Dans notre cas, le titre est *De l'autre côté du regard*, le nom de l'auteur « KEN BUGUL », l'édition « TERRES SOLIDAIRES » et la genericité du livre qui est un « roman ». Et aussi, une illustration très significative qui remplit les fonctions symboliques d'une représentation imagée (voir figure A).

Ces éléments ont une fonction informative et une importance capitale. Ils donnent des indications sur le contenu du livre. Toutefois, le titre est l'un des éléments les plus importants de la première de couverture. Il résume le roman en introduisant son contenu. Quant à l'illustration, elle attire le regard des lecteurs et leurs attentions. Et elle exalte leur curiosité et les incite à feuilleter le livre.

²⁰ Ibid

²¹ GENETTE, Gérard, OP.cit.

²² Ibid.

1.1.1. Le nom de l'auteur :

Dans notre corpus d'étude, le nom d'auteur apparait au milieu de la première de couverture au-dessus du titre. Selon Genette le nom d'auteur peut revêtir trois conditions principales ; l'onymat : l'auteur utilise son vrai nom, l'anonymat : le texte reste anonyme sans nom d'auteur et le pseudonymat : l'auteur utilise un faux nom, inventé ou emprunté²³

Dans le cas de notre corpus, il s'agit de pseudonymat, l'auteure Ken BUGUL utilise un pseudonyme qui veut dire en wolof « dont personne ne veut ». Toutefois, elle affiche bien son vrai nom «Mariétou Biléoma ». En utilisant un pseudonyme, Ken BUGUL ne cherche pas à se cacher et cacher son identité. Bien au contraire, en empruntant ce pseudonyme, elle essaye de faire passer un message, notamment aux siens, que c'était une enfant abandonnée et mise à l'écart par toute sa famille.

*« Moi qui avais vécu la plus grande partie de ma vie sans les miens !
Sans communication, sans complicité.
Sans vécu, sans histoire commune.
Une famille à laquelle j'appartiens, mais qui n'est pas vraiment ma famille.
Comme je le veux !
Je n'ai pas senti les odeurs de la nuit avec ma famille.
Je n'ai pas vécu les moments essentiels avec ma famille. »²⁴*

Ainsi, en lisant le roman, nous remarquons qu'il s'agit d'un roman à la fois autobiographique et autofictionnel. La narratrice relate son enfance et l'abandon qu'elle a subi par sa propre mère.

1.1.2. Le titre :

Comme le titre est l'une des données les plus importantes du paratexte, Gérard Genette le définit ainsi :

Tel que nous l'entendons aujourd'hui est en fait, au moins à l'égard des intitulations anciennes et classiques, un objet artificiel, un artefact de réception ou de commentaire, arbitrairement prélevé par lecteurs, le public, les critiques, les libraires, les bibliographes...etc²⁵

²³ GENETTE, Gérard, Op.cit.

²⁴ BUGUL, Ken, p.

²⁵ GENETTE, Gérard, Op.cit.

Le titre désigne l'œuvre et la distingue des autres. Il la met en valeur. C'est un « ensemble de signes linguistiques [...] qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le désigner, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé. »²⁶ Le titre participe formellement à l'interaction entre l'auteur et le lecteur. Il nous renseigne donc sur l'œuvre.

Gérard Genette attribut quatre fonctions différentes au titre²⁷

- La fonction de désignation ou d'identification
- La fonction descriptive
- La fonction connotative
- La fonction séductive (cette fonction est très variable et d'appréciation subjective)

Le titre de notre corpus d'étude est *De l'autre côté du regard*. C'est un titre thématique car il nous informe sur le thème de l'œuvre. En effet, il remplit une fonction informative. Il nous donne une indication claire sur le thème principal de l'histoire racontée. Il s'agit d'un dialogue entre une fille et sa mère morte. Sa mère qui se trouve désormais de l'autre côté, dans l'au-delà. Dans un moment de tristesse et de solitude, la narratrice s'imagine entrain de discuter avec sa défunte mère à travers l'eau de pluie. Un passage fictionnel mais qui met en évidence la relation qu'entretient la narratrice avec sa mère. Au fil de la discussion sa mère lui raconte ce qui se passe de l'autre côté du regard.

1.1.3 La généricité du livre

Au premier contact, le lecteur s'intéresse au titre, au nom de l'auteur et aussi à la généricité du livre. S'il s'agit d'un roman, d'une autobiographie, d'un récit...etc. Dans notre cas, il s'agit d'un roman et c'est mentionné en première de couverture à côté du titre. Cette scénographie « roman » a pour but de raconter une histoire purement fictionnelle, sans un soupçon du réel. Même si, l'auteur s'inspire du monde qui l'entoure. « Roman » est synonyme d'imaginaire.

Cependant, Ken Bugul a voulu inviter son lecteur à lire *De l'autre côté du regard* comme une fiction. Nous pourrions dire qu'elle a choisi de faire lire à son lecteur une lecture romanesque de son histoire par pudeur, cela malgré que nous ayons des indices qui prouvent

²⁶GENETTE, Gérard, Op.cit., p.60.

²⁷Ibid. p.80.

qu'il s'agit bien de son histoire personnelle. Nous allons tout de même essayer de déceler le but de ce choix un peu plus loin dans notre étude.

1.1.4. L'illustration

L'image est un élément signifiant du périphrase car elle synthétise l'œuvre et donne une indication sur le récit. Nous proposons donc une étude sémiotique de l'illustration de la première de couverture de notre corpus.

Le plus souvent, donc, le paratexte est lui-même un texte : s'il n'est pas encore le texte, il est déjà du texte. Mais il faut au moins garder à l'esprit la valeur paratextuelle qui peut investir d'autres types de manifestations : iconique (les illustrations), matérielles (tout ce qui procède, par exemple, des choix typographiques, parfois très signifiants, dans la composition d'un livre), ou purement factuelle²⁸.¹

Nous allons donc intégrer l'illustration dans notre étude afin de voir le sens qu'elle apporte au paratexte.

L'image véhicule une fonction séductrice dès le premier coup d'œil. Elle est pleine de sens. Et aussi, elle remplit une fonction à la fois esthétique, publicitaire et référentielle. L'image qui figure dans notre roman occupe toute la surface de la première de couverture. Ce qui lui a valu un effet intense sur le public.

L'illustration de notre corpus est une représentation visuelle du contenu du roman (Voir figure A). En effet, nous retrouvons une photographie d'une femme regardant à gauche au premier plan. Et celle d'un enfant à l'opposé de la femme au second plan. Comme pour montrer une mère séparée de son enfant. Ce qui reflète le contenu du roman, ainsi que le titre *De l'autre côté du regard*, chacun de son côté ayant le regard perdu. L'illustration est entièrement en gris qui est une couleur froide. C'est une couleur qui dégage une atmosphère de tristesse, de mélancolie et de drame. Aussi, le titre écrit en gras en blanc sur un fond rouge. C'est une couleur de la chaleur, de la passion et de l'amour. Elle symbolise aussi le cœur et le sang.

En effet, c'est ce que nous retrouvons à travers le texte. La narratrice s'exprime avec passion et amour.

1.2. La préface

La préface est un avant-propos que l'on met en tête d'un livre pour donner quelques indications nécessaires au lecteur et l'informer sur ce qui suivra dans le texte favorablement.

²⁸ GENETTE, Gérard, Op.cit.

Selon Claude Duchet, la façon dont le sens va se frayer passage implique et engage l'idéologie du texte.

La préface de notre corpus d'étude, intitulée *un grand roman musical* est écrite par Alain Mabanckou. C'est un romancier et poète originaire du Congo. Il met en avant l'œuvre de Ken Bugul. Aussi, il nous informe brièvement sur le contenu du livre. Ainsi, que l'auteure s'est inspirée de son vécu et son expérience personnelle pour écrire cette œuvre. Il écrit donc : *La romancière n'hésitait pas à se « mettre en danger », à décrire son propre personnage, ce « double » dont le pseudonyme Ken Bugul signifie en ouolof « personne n'en veut »*²⁹ Ceci dit, il s'agit d'un indice qui nous montre que notre corpus d'étude relève de l'autobiographie. Il dit aussi « ...une œuvre de confiance, de rapprochement, de quête de soi »², un autre indice indiquant l'aspect autobiographique dans notre œuvre. Alain Mabanckou rajoute « *Dans ce grand roman musical, nous vivons le destin d'une famille sénégalaise, une famille qui devient la nôtre tant cette mélodie poétique ne quitte plus le lecteur de bout en bout* ».³ Là encore, nous repérons un indice qui nous montre la présence de l'autofiction dans notre corpus d'étude. En effet, Ken Bugul a choisit un style d'écriture différent pour raconter son histoire. Et le fait d'avoir eu recours à l'écriture lyrique nous indique une part d'autofiction dans notre œuvre.

Toutefois, le statut d'Alain Mabanckou, ayant reçu le Prix Renaudot pour son roman '*Mémoire de porc-épic*' et étant professeur de littérature francophone à l'université de Los Angeles (UCLA), nous montre la valeur de l'œuvre de Ken Bugul, l'authenticité des informations et aussi sur l'intention de Ken Bugul de vouloir raconter son vécu.

1.3. La dédicace

La dédicace est un court texte en tête d'un livre. Gérard Genette la définit comme « *un hommage d'une œuvre à une personne, à un groupe réel ou idéal, ou à quelque entité d'un autre ordre* ».³⁰ Ainsi, la dédicace a un rôle très important pour montrer la relation entre l'auteur et son dédicataire. Son rôle principal est de rendre un hommage à une personne pour montrer son rattachement et son amour.

*« A ma fille yasminaNdellaBiléomapour qui j'écris cette histoire de ma famille
Aux miens, Qu'ils me pardonnent !*

*A Cécile LozinguezHazoumela porto-Novienne aux yeux clairs qui je l'espère, de l'autre côté
du regard lira ce livre à mère »*³¹

²⁹Alain, Mabanckou, in Préface, *De l'autre côté du regard*, p. 9.

³⁰ GENETTE, Gérard, Op.cit.

³¹ BUGUL, Ken, Op.cit.

Dans le cas de notre corpus, Ken Bugul a dédié son roman à sa meilleure dédicataire qui est sa fille biologique. A qui elle relate l'histoire de sa famille « *A ma fille yasminaNdellaBiléomapour qui j'écris cette histoire de ma famille* » un indice qui montre qu'il y a dans notre corpus une part autobiographique. Aussi, quand elle dit « *Aux miens, Qu'ils mepardonnent* » elle nous annonce ici qu'elle va raconter leur histoire en bien ou en mal, mais elle demande leur pardon. Et enfin, elle dédie cette œuvre à son amie décédée « *Cécile LozinguezHazoume* » en espérant qu'elle lise ce roman à sa défunte mère *de l'autre côté du regard*, dans l'au-delà.

Cette épigraphe nous indique ce qui va suivre dans le texte. Comme le cas de notre corpus. Il s'agit de l'histoire d'une famille sénégalaise au destin bouleversant. En faisant intervenir sa fille, sa famille et son amie. Ken Bugul rallie et rattache son monde réel à son monde fictif de l'histoire.

1.4. La quatrième de couverture :

La quatrième de couverture est la dernière page extérieur d'un livre. Aussi, elle apporte des informations complémentaires. Et elle revêt une importance majeure dans l'étude du paratexte. Gérard Genette la définit ainsi :

La page 4 de couverture est un haut lieu stratégique qui peut comporter au moins : un rappel, à l'usage des amnésiques profonds du nom de l'auteur et du titre de l'ouvrage. Une notice biographique et/ou bibliographique (...) une date d'impression, le prix de vente et le numéro ISBN (international standard book Number)³²

En effet, sur la quatrième de couverture de notre roman, nous retrouvons les éléments suivants : un extrait du texte, un court résumé du roman, une note biographique de l'auteure ainsi qu'un court commentaire, le nom de l'édition, la date de d'impression, le numéro ISBN et le prix de vente. Enfin, la dernière page extérieur de notre corpus d'étude répond parfaitement aux critères d'une quatrième de couverture.

Pour une étude plus approfondie, nous allons nous intéresser au résumé. Il est cité qu'il s'agit d'un dialogue entre une fille et sa défunte mère, à qui elle reproche de l'avoir abandonnée et de s'être occupée de sa nièce. Suivie d'une courte description du contenu. Puis, nous retrouvons, une courte biographie de l'auteure. Il est cité que l'auteure a été séparée de sa mère à l'âge de 5ans. Aussi, une explication de son pseudonyme Ken Bugul « dont personne ne veut ».

³² GENETTE, Gérard, Op.cit.

Ceci étant dit, en nous intéressons de plus près aux éléments cités en quatrième de couverture, nous retrouvons des indices prouvant la présence de l'écriture autobiographique dans notre corpus d'étude. Il y a, en effet, une similitude entre le résumé du roman et la biographie de l'auteur, ainsi que le pseudonyme choisi par l'auteur qui reflète parfaitement son vécu.

Conclusion

Au terme de notre analyse, nous pouvons dire que l'étude des éléments paratextuels a eu son importance. Les indices paratextuels nous ont aidé à aboutir à certaines réponses partielles pour confirmer notre hypothèse. Grace aux informations fournies par ces indices, nous avons pu déceler l'écriture autobiographique d'une part et l'écriture autofictionnelle d'autre part. Nous arrivons donc à la conclusion qu'il y a jumelage entre autobiographie et autofiction.

Les éléments paratextuels constituent une carte conceptuelle d'une œuvre littéraire. Et ainsi, ils permettent au lecteur d'avoir une première impression du roman avant même de l'entamer.

Chapitre III

Le texte en effusion lyrique

Introduction

Le texte prolonge les hypothèses du premier et du second paragraphe autour de l'idée directrice du caractère hybride de l'œuvre *De l'autre côté du regard*. La texture de ce roman se tisse en dehors des canons rigides de l'autobiographie. Même si l'inspiration aurait été à l'origine un retour sur soi, une volonté affirmée à s'écrire, à s'auto-dévoiler, néanmoins le mouvement de l'écriture est une aventure en devenir. C'est pourquoi ce qui aurait été une rétrospection introspective au départ devient une soufflerie lyrique à la fin. Le texte, *De l'autre côté du regard* est un poème qui s'écrit sous le voile d'une fausse autobiographie. La douleur, l'angoisse, la frustration ou encore la soif inassouvie de retrouver une maman à jamais perdue constitue le fond générateur de cette expression lyrique.

Pour confirmer cette autre et dernière hypothèse, nous tenterons dans un premier temps de définir la notion de lyrisme, d'examiner les brouillages qui caractérisent la voix narrative, et donc la fluidité énonciative onirique qui transgresse en permanence la visée rétrospective mnémonique, suspendant de ce fait l'anamnèse. Dans un second temps, nous cernerons les caractéristiques dominantes du souffle lyrique qui tire dynamise l'écriture du roman, particulièrement l'usage qui est fait de la ponctuation et les figures de styles à l'œuvre.

1. Le genre lyrique

A l'origine, c'est le philosophe grec, Aristote, qui fonde le genre lyrique, composant avec la triade générique tragique, lyrique, épique. Ces trois genres, qui apparaissent dans son ouvrage fondateur *Poétique*, seront appelés par la suite théâtre, poésie, roman. L'une des thématiques les plus employées dans l'écriture lyrique est la nature. Dans notre corpus d'étude, nous retrouvons tout un chapitre consacré à la pluie, un élément de la nature. Ceci dit, l'auteur lui a donné une importance primordiale. Après le décès de sa mère, la narratrice a ressenti un vide, un étouffement, une grande tristesse. Afin d'apaiser ce mal être, la narratrice s'est réapproprié sa défunte mère grâce à l'eau de pluie. Le dialogue qu'elle a avec elle prend des allures d'un récit merveilleux. Prenons quelques exemples :

*Une saison des pluies sans ma mère arriva.
Que ma mère savait attendre la saison des pluies.
Elle s'apprêtait pour cela !
(...)
Les pluies qui tombèrent, me firent réaliser que ma mère était morte.
Pendant ces longues et lourdes pluies diurnes et surtout nocturnes, je pleurais.
Le souvenir de ma mère me hantait avec force.
Quand les gros nuages remplis d'eau se bousculaient, j'avais le cœur lourd.
Et je sanglotais.
Je criais au milieu de la pluie.
Je criais au milieu des éclairs et des grondements de tonnerre.
Je me rappelais ma mère, ses chants sous la pluie³³.*

Nous remarquons que la narratrice établit une connexion entre ses sentiments et la pluie. Elle a choisi de nous transmettre son chagrin à travers ce phénomène naturel parce que cela lui rappelait sa défunte mère qui aimait beaucoup cet aspect de la nature.

La narratrice *De l'autre côté du regard* a vécu malheureuse durant pratiquement toute sa vie. Elle a été abandonnée par sa mère, elle a été marginalisée par sa propre famille. Ken Bugul, auteure, narratrice et personnage de ce roman poignant, a choisi l'écriture lyrique pour exprimer le déchirement qu'elle a vécu. A travers chaque mot, chaque phrase, elle nous fait ressentir très fortement sa douleur.

Comme nous l'avons déduit dans les chapitres précédents, ce roman relève de l'autobiographie d'une part et de l'autofiction d'autre part. La narratrice a choisi la poésie lyrique pour relater son histoire. Bien que nous ayons détecté des indices autobiographiques dans notre corpus d'étude, l'écriture lyrique est une forme qui relève de l'autofiction. Ce genre d'écrit transmet ardemment les sentiments de l'auteur.

³³ BUGUL, Ken, Op.cit.

2. La voix narrative, la fluidité énonciative

L'auteur est une personne réelle qui écrit un roman. Le narrateur n'est pas une personne réelle. On parle donc d'image fictive, inventée par l'auteur et c'est celui qui raconte l'histoire. Il peut être un personnage de l'histoire, voire même le personnage principal. Il peut être extérieur à l'histoire ou bien simplement une voix qui n'a pas d'autre identité. Et le personnage est un être de fiction qui n'existe pas, qui est inventé par l'auteur. Il se peut donc que ces trois identités se confondent. Ainsi, Roland Barthes explique la relation auteur/narrateur/ personnage comme suit : « *Or du moins, à notre point de vue, narrateur et personnage sont essentiellement des êtres de papiers, l'auteur (matériel) d'un récit ne peut se confondre en rien avec le narrateur de ce récit*³⁴. »

Dans le cas de notre étude, nous retrouvons une relation étroite entre l'auteure, la narratrice et le personnage principal. Comme nous le savons, l'auteure de notre corpus s'est faite connaître par le pseudonyme Ken Bugul, de son vrai nom Mariétou Mbaye Biléoma. Toutefois, dans le texte nous retrouvons que le personnage principal se nomme Marie, le diminutif de Mariétou. Ce qui nous renvoie au vrai nom de l'auteur. Bien qu'elle se fait connaître sous un pseudonyme. Ceci dit, nous avons pu déceler dans nos précédentes analyses que notre corpus d'étude baigne entre l'autobiographie et l'autofiction. Cela établit une identité entre la vie de l'auteure à celle du personnage/narrateur. De plus, cela nous montre l'engagement de l'auteure dans l'écriture de son œuvre.

Ceci étant dit, un personnage participe aux événements déroulés dans une histoire, il devient par la suite un narrateur. Ce qui engendre la présence du pronom personnel « je ». Dans ce roman de Ken Bugul, ce « je » est disert, hypertrophique, débordant. De ce fait la voix narrative se dilue irrémédiablement dans une effusion lyrique croissante.

On distinguera deux types de récits, l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (...) et l'autre à narrateur présent comme personnage présent dans l'histoire qu'il raconte. Je nomme le premier type par des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique².

En d'autres termes, si le héros d'un récit est un narrateur homodiégétique, il sera donc appelé autodiégétique, car le narrateur s'identifie par Moi et Je. Ce Moi-Je chez la narratrice de Ken Bugul n'est nullement préoccupé par une quelconque reconstitution linéaire d'un passé à rendre chronologiquement, il est par contre irrémédiablement submergé par une intériorité meurtrie. Il se fait interprète d'une âme en promesse de postérité.

³⁴ BARTHES, Roland, *Poétique du récit*

Cependant, dans notre corpus d'étude, nous remarquons une forte présence du pronom personnel « je ». Ce dernier renvoie au personnage principal ainsi que la narratrice. Par ailleurs, nous remarquons la présence de l'auteure dans la narration grâce à l'incipit où nous retrouvons le pronom personnel « je » :

*Ce matin j'ai reçu une lettre de **mon** frère.*

*J'ai tenu l'enveloppe entre **mes** mains, et **je** l'ai serrée très fort.*

*J'ai su tout de suite, au premier contact, que cette lettre venait de **mon** frère.³⁵*

Nous avons pu déduire la présence de l'écriture autobiographique et l'écriture autofictionnelle dans notre corpus d'étude. Nous remarquons que l'auteure s'identifie délibérément à la narratrice et au personnage principal.

Comme nous l'avons remarqué, Ken Bugul est l'unique narratrice de son livre. Elle est donc une narratrice omniprésente de l'incipit à l'excipit. Ceci dit, nous retrouvons une présence constante du pronom personnel « je ». Cependant, selon Philippe Gasparini

Le « je », bien entendu, est un séducteur qui inlassablement, quête l'affection. Et il ne cherche à ébranler l'incrédulité du lecteur que pour créer l'illusion d'une communication réelle.³⁶

Le « je » établit un jeu de séduction qui ancre son auditoire au sein de son histoire. Ainsi, le narrateur donne des indices concernant sa vie qui sont évoqués d'une façon réelle. Et ce par l'emprunt de cette voix narrative. Prenons un exemple du « je » dans le récit :

Je suis sûre que ma mère m'a aimée quand je suis née.

Je suis sûre que ma mère m'a tenue, serrée dans ses bras.³⁷

En comparant cet extrait au vécu de l'auteur, nous remarquons qu'il s'agit de faits réels. Ceci dit, le « je » renvoie à l'auteure. Ainsi, en choisissant de narrer son histoire à la première personne du singulier, l'auteure touche l'empathie du lecteur et c'est aussi une manière de dire qu'il s'agit bien de son histoire personnelle.

3. Le flux onirique

Notre corpus d'étude se classe dans le genre « roman » mais le texte est écrit sous forme de mélodrame. L'histoire est narrée dans une atmosphère poétique. Nous remarquons donc une relation étroite entre autobiographie/autofiction et poésie. Le récit est un genre

³⁵ BUGUL, Ken, Op.cit.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid.

littéraire qui est caractérisé par le déroulement d'une histoire mettant en scènes des personnages. La poésie quant à elle est un genre littéraire caractérisé par l'écriture en vers.

Cependant, dans notre corpus d'étude, nous retrouvons une narration écrite sous forme de mélodie. Nous pouvons dire que c'est une poésie lyrique. L'auteure a choisi ce genre afin d'exprimer ses sentiments et son ressenti. Ken Bugul est originaire du Sénégal, un pays connu pour sa littérature orale. Ce qui fait qu'elle ait hérité cette aisance de raconter des histoires. L'auteure a eu un besoin absolu d'écrire, elle avait tant de choses à dire et à raconter. Elle a donc eu recours à l'écriture lyrique. Pour Henry Suhamy : « *Le lyrisme se définit parfois de manière vague et impressionniste exaltation, frémissement, bonheur sensuel de l'expression, une véhémence qui resterait intérieure, une rhétorique de la sincérité* »³⁸.

En effet, l'écriture lyrique se dit d'une œuvre poétique littéraire ou artistique où s'expriment avec une certaine passion les sentiments personnels de l'auteur. Ce qui est le cas dans notre corpus d'étude. Comme nous le savons, le texte est écrit à la première personne du singulier. Ceci dit, le ton lyrique qu'on lit à travers ce retour répétitif de « je », c'est-à-dire du « moi » en crise, traduit une solitude profonde qui affecte l'être.

3.1. Une stylistique imagée

L'écriture lyrique se caractérise principalement par l'emploi des figures de style. Et la figure de style la plus employée par l'auteure est l'anaphore, nous la retrouvons pratiquement dans chaque chapitre de notre corpus d'étude. Prenons quelques exemples :

Ce corps dont j'avais tant besoin.

Ce corps repu de fatigue.

Ce corps qui travaillait dur dans la journée.

Ce corps qui se donnait qu'à Diariétou.

(...)

J'étais sevrée alors que je n'avais pas assez touché ma mère.

J'étais sevrée alors que je n'avais pas assez senti ma mère.

J'étais sevrée alors que je n'avais pas assez aimé ma mère.²

Et aussi :

Une mère ne pouvait pas mourir

Une mère ne devait pas mourir.

Une mère ne mourrait pas.³⁹

³⁸ SUHAMY, Henry, *La poétique*,

³⁹ BUGUL, Ken,

Ceci dit, Ken Bugul éprouve le besoin d'écrire et d'extérioriser ses sentiments. C'est pourquoi, elle a employé les figures de style. Où, elle relate l'abandon qu'elle a subi de la part de sa mère et qui se trouve désormais *De l'autre côté du regard*.

3.2. Une ponctuation envahissante

La ponctuation souligne l'émotion et les élans de la sensibilité, marquée par des invocations, des exclamations et des interrogations. L'œuvre est ainsi marquée par une accrue de la ponctuation. Le passage suivant illustre ce fait de langage :

*Ma nièce Samanar !
Tu ne devais pas mourir !
Parce que je t'aimais, malgré tout !
Parce que je t'aimais aussi !⁴⁰*

L'emploi des points d'exclamation montre l'étonnement et la tristesse de la narratrice suite à la perte de sa nièce.

Il en est de même concernant l'usage qui est fait du point d'interrogation. Le questionnement semble intarissable :

*Pourquoi ma mère ne m'avait pas prise avec elle ?
Mais pourquoi donc ?
Pourquoi m'avait-elle abandonnée ?
Là sur le quai d'une gare ?
Une mère pouvait-elle faire une telle chose, qu'elles qu'en soient les raisons ?⁴¹*

La narratrice se questionne et questionne un être cher dont elle n'admet pas la disparition. En l'assaillant à coup de questions, elle poursuit sa stratégie d'une communication onirique, celle par laquelle elle cherche à surpasser les affres d'un vide, le drame d'une absence.

⁴⁰ibid.

⁴¹ BUGUL, Ken,

Conclusion

Au terme de cette analyse nous en déduisons que l'écriture de *De l'autre côté du regard* n'est pas statique, c'est-à-dire conçue en conformité au modèle canonique de l'autobiographie. Elle est par contre mouvante, voire imprévisible, toute le temps en devenir. Cette dynamique est due à la dualité générique qui la traverse, car elle est certes authentique, autobiographique, mais aussi très inventive. La texture lyrique qui caractérise le récit est un symptôme fort révélateur de cette construction. Si elle se décline comme telle, c'est parce que l'enjeu est de taille, celui de témoigner d'un déchirement intérieur, d'extirper un mal-être. Lyrisme signifie, ici, catharsis, transformation d'une absence en présence, rendre possible une communication impossible.

Conclusion générale

Après tout ce chemin parcouru, nous pouvons valider nos suppositions. En effet, à présent nous sommes en mesure de répondre à notre problématique. Nous disposons des éléments de réponse nécessaires pour pouvoir confirmer notre hypothèse de recherche et dire enfin que notre œuvre s'inscrit dans un espace autobiographique d'une part et dans un espace autofictionnel d'autre part.

Notre premier chapitre intitulé « *De l'autre côté du regard* : autobiographie ? Autofiction ? », nous a permis de déceler que notre corpus d'étude se caractérise par un mélange entre le fictif et le réel. En effet, l'auteure a multiplié les procédés de vraisemblances afin de donner un aspect autobiographique à son récit. Suite à notre analyse, nous pouvons confirmer que *De l'autre côté du regard* répond au genre autobiographique d'une part et au genre autofictionnel d'autre part.

Dans notre deuxième chapitre « Le paratexte : une matière hétérogène », nous a permis d'examiner les différents éléments du paratexte, à savoir la première de couverture, la préface, la dédicace et la quatrième de couverture. Nous avons attesté du lien de certaines informations liées à la vie de l'auteure et à son œuvre. Et grâce à ces informations fournies par les éléments paratextuels nous avons pu déceler et confirmer l'écriture autobiographique d'une part et l'écriture autofictionnelle d'autre part.

Dans notre troisième et dernier chapitre « Le texte en effusion lyrique » nous avons abordé le genre lyrique et la voix narrative. Suite à notre analyse nous avons pu déduire que le « je » renvoie à l'auteure, la narratrice et le personnage principal. Aussi, l'écriture lyrique est un moyen d'expression chez l'auteure afin d'extérioriser son ressenti et relater son vécu.

Compte tenu des résultats de notre recherche énoncés ci-dessus, nous pouvons affirmer que *De l'autre côté du regard* est un jumelage entre autobiographie et autofiction. Et ce grâce aux éléments autobiographiques présents au niveau de l'histoire racontée, et aussi grâce à ceux présents au niveau du paratexte. Avec les éléments de fiction insérés par les procédés d'écriture, notamment, l'écriture lyrique. Cette dernière, est un élément important prouvant l'écriture autofictionnelle. D'autant plus que l'auteur l'ait choisi pour rappeler son enfance et le peu de fois où sa mère lui avait chanté une berceuse. Le choix d'écrire son roman comme un long chant fait référence à sa culture, son vécu et son mal-être.

Ceci dit, nous pouvons dire que l'auteure a utilisé l'écriture autobiographique et autofictionnelle dans le but dénoncer son malheur. D'ailleurs, même le choix de son

pseudonyme Ken Bugul « celle dont personne ne veut » reflète parfaitement le contenu de son roman.

Nous concluons notre étude en disant que notre hypothèse de recherche est confirmée suite à l'analyse et à l'étude faite sur notre corpus d'étude *De l'autre côté du regard*. En effet, notre œuvre est pleine d'indices qui nous le prouvent. Ainsi, nous constatons que notre corpus est une œuvre littéraire susceptible d'être explorée sous d'autres axes que l'étude du genre autobiographique et le genre autofictionnel. Il serait donc intéressant que d'autres recherches s'y intéressent.

Bibliographie

1. Le corpus étudié

-BUGUL, Ken, *De l'autre côté du regard*, Terres Solidaires, 2008.

2. Les ouvrages théoriques

-BARTHES, Roland, *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977.

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

-GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.

-GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

- GENETTE, Gérard, *Figure III*, Seuil, Paris, 1972

-LECARME, Jacques, LECARME-TABONE, Eliane, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, 2004.

-LEJEUNE, Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Seuil, 1971.

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

-SUHAMY, Henry, *La poétique, que sais-je ?* 1997.

3. Les études critiques

-BEKKAT, Amina-Azza, *Regards sur les littératures d'Afrique*, OPU, 2006.

-CHAULET- ACHOUR, Christiane, *Féminité et expression de soi*, Paris, Ed, le manuscrit, 2008.

4. Les articles

-DARRIEUSSECQ, Marie, « L'Autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n°17, 1976, p. 369-380.

5. Les Dictionnaires

-Dictionnaire en ligne Larousse, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>

-Dictionnaire encyclopédique illustré, Larousse, les Editions Françaises Inc, 1997.

Annexes

Figure A : Première de couverture

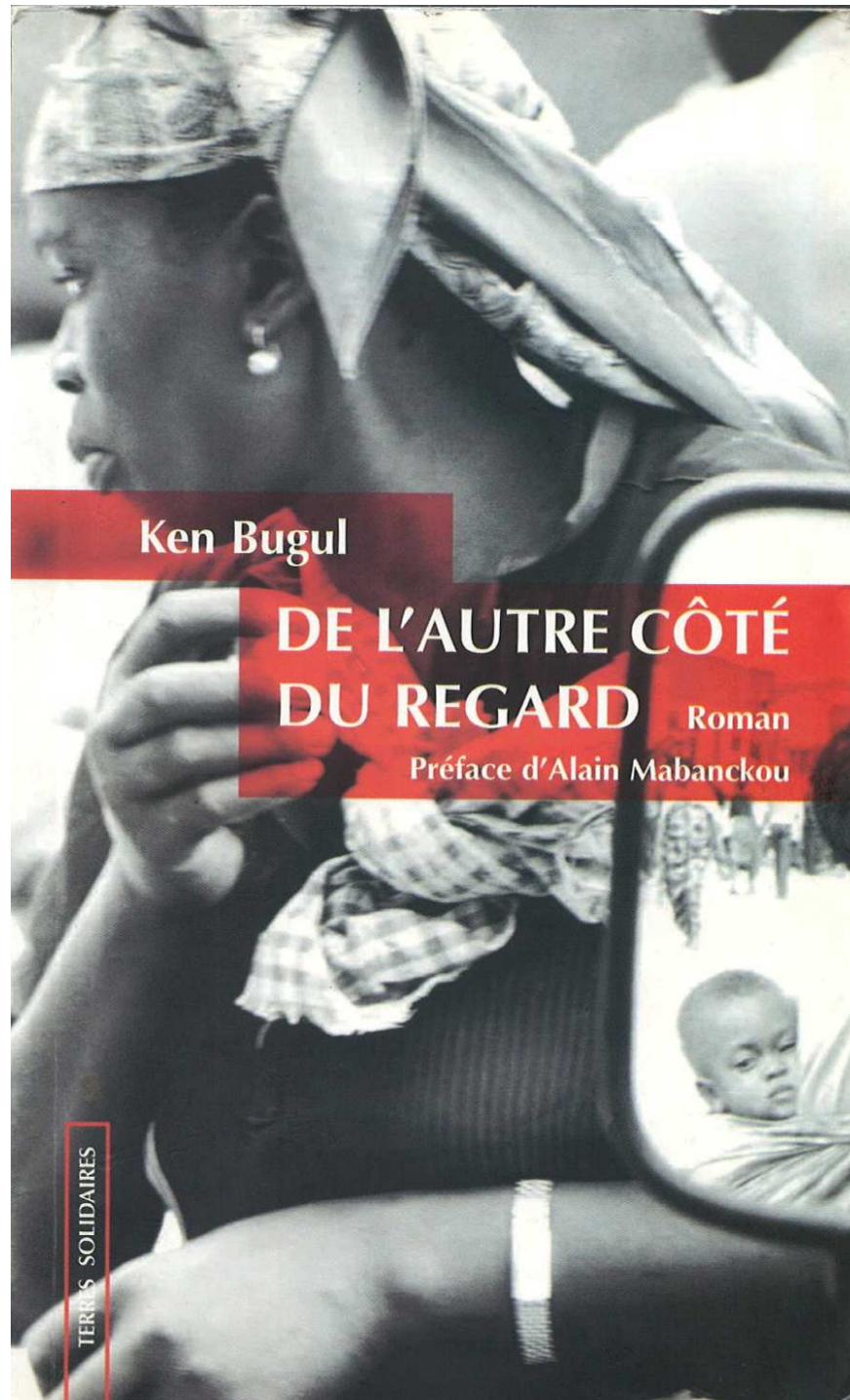


Figure B : Quatrième de couverture



« La vie n'était pas la mort.
Samanar n'allait pas rejoindre ma mère de l'autre côté du regard.
Je le souhaitais.
Peut-être que c'était aussi ce que Samanar voulait désormais.
Être elle-même de l'autre côté du regard. »

K.B.

Dialogue entre une fille et sa mère morte, à qui elle reproche de ne pas l'avoir aimée et de lui avoir préféré sa nièce, le roman de **KEN BUGUL** décrit une relation, un monde où l'amour et la vérité semblent absents. Avec poésie, où phrases courtes et poèmes – comme rythmés par le souffle du désespoir – alternent dans une litanie de souvenirs, l'auteur tente de dire la douleur ineffable des choses perdues.

Née au Sénégal en 1947, d'un père marabout alors âgé de 85 ans et d'une mère qui devra se séparer d'elle alors qu'elle n'a que 5 ans, **KEN BUGUL**, dont le nom signifie en wolof « celle dont personne ne veut », a été fonctionnaire internationale et vit aujourd'hui au Bénin.

La condition féminine, l'Islam ou le rapport Nord-Sud constituent autant de thèmes qui irriguent son œuvre où elle conjugue humour et un talent inné de conteuse. Avec un regard lucide, libre et sans concession, elle est une des voix essentielles de la littérature africaine contemporaine. Parmi ses livres : *La Folie et la mort* (Présence africaine, 2000), *Rue Félix-Faure* (Serpent à Plumes, 2004).

TERRES SOLIDAIRES

[barzakh] ALGÉRIE
ISBN : 978-9947-851-18-0

Ruisseaux d'Afrique - BÉNIN
ISBN : 978-99919-63-30-3

Khoudia - SÉNÉGAL
ISBN : 0287895-012-7

Presses Universitaires d'Afrique - CAMEROUN
ISBN : 978-9956-444-45-6

Éburnie - CÔTE D'IVOIRE
ISBN : 978-2-84770-152-4

Prix : 2000 FCFA - 350 DA