



Dans la prison de la conscience : les béances du récit altéré par les anachronies narratives dans *la fin de la nuit* (1935) de François Mauriac et *bleu-blanc-rouge* (1998) d'Alain Mabanckou

Errol Bertony MALOU

Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal

errolbertony@gmail.com

Résumé : L'angoisse et l'inquiétude ont imposé aux personnages de faire recours aux anachronies narratives dans *La fin de la nuit* de François Mauriac et *Bleu-Blanc-Rouge* d'Alain Mabanckou. Toute l'intériorité de Thérèse Desqueyroux et Massala-Massala est exposée à travers une narration qui charrie les monologues intérieurs de ces personnages tourmentés par leur condition existentielle. Dans leur quête du salut et de la réussite sociale, ils replongent dans leur passé tumultueux ou prophétisent l'avenir. Ces analepses et prolepses créent des trous dans le récit qui devient béant, obstruant ainsi la logique et la cohésion de la trame narrative. C'est donc l'écriture qui est déconstruite dans ces deux romans, exigeant une reconsidération de l'herméneutique du texte littéraire et une réception intelligente pour décoder le récit.

Mots-clés : analepses, angoisse, déconstruction, inquiétude, monologues intérieurs, prolepses, récit, salut.

Abstract: Anxiety and concern force the characters to resort to narrative anachronies in *The end of the night* by François Mauriac and *Blue-White-Red* by Alain Mabanckou. All the anteriority of Thérèse Desqueyroux and Massala-Massala is exposed through a narrative which thrills thie interior monologues of these characters tormented by their conditions. In their quest for salvation and social success, they plunge back into their tumultuous past or prophesy of the future these analepses and prolepses create holes in the narrative which becomes gaping, thus obstructing the logic and cohesion of the narrative framework. It is therefore to writing that is deconstructed in these two novels, requiring a reconsideration of the hermeneutics of the literary text an intelligent reception to decode the story.

Key words: analepses, anguish, deconstruction, restlessness, interior monologues, prolepses, story, salvation.

Introduction

Le refus de la linéarité du récit est au cœur de l'écriture contemporaine. Les principes de logique et de continuité de la narration sont déconstruits par un chapelet de procédés esthétiques pour laisser place à des récits béants qui désorganisent toute la structure textuelle. En transcrivant toutes les crises de l'être confronté à l'effondrement du monde et aux valeurs éthico-religieuses, les instances narratives font chanceler les trames dans un va-et-vient constant entre le passé, le présent et le futur. Réfléchissant sur cette désorientation du récit dans le roman moderne, Derrida affirme qu'il faut : « (...) en finir avec le concept imitatif de l'art » (Derrida J. : 1967, p. 344).

Tels sont les desseins de François Mauriac et Alain Mabanckou qui, à travers leurs œuvres romanesques, présentent des personnages aux prises avec l'inquiétude et l'angoisse existentielles. Si dans *La fin de la nuit* le narrateur transcrit les tourments de Thérèse accablée par le poids de la culpabilité et la recherche du salut, dans *Bleu-Blanc-Rouge* (BBR)¹, Moki représente la figure du mal, instaurant autour de lui un monde féérique, illusoire que Massala-Massala, qui y assure la narration, convoite et dont les rêves d'ascension sociale finissent par noyer dans les méandres du mal et de la transgression sociale. De ce fait, les personnages sont pris au piège par leur passé, souvent tumultueux et tentent aussi de se projeter dans un futur incertain. Ces analepses et prolepses sapent la cohésion textuelle et exigent une reconsidération de la réception de ces œuvres.

Mais comment à travers ces retours en arrière et ces anticipations, les protagonistes de *La fin de la nuit* (FN)² et ceux de *Bleu-Blanc-Rouge* expriment-ils leurs tourments ? Face à ces coupures dans la narration, le lecteur n'est-il pas obligé de reconsidérer l'herméneutique du texte littéraire ?

Il s'agira, dans ce travail, de statuer sur l'intériorité des personnages dévastés par les regrets avant d'examiner l'impact des analepses et prolepses sur la progression de l'intrigue.

1 - Les consciences troublées par les remords

Le mal est l'ingrédient qui pimente l'intrigue et oriente la texture romanesque dans *La fin de la nuit* et *Bleu-Blanc-Rouge*. Il alimente la trame narrative et propulse les personnages dans les dédales de la déviance et des pratiques démoniaques.

¹ Désormais les références à l'œuvre *Bleu-Blanc-Rouge* seront notées par BBR.

² Les références à l'œuvre *La fin de la nuit* seront notées FN.

Mauriac et Mabanckou mettent en exergue l'emprisonnement des consciences des personnages obsédés par le refus de l'échec, la recherche d'une ascension sociale fulgurante, la culpabilité et la tentative de rachat. Si Thérèse s'en veut d'avoir sacrifié sa vie émotionnelle au profit de la réussite sociale, Massala-Massala, lui, au nom de son entreprise pour le succès social, s'est engluée dans un labyrinthe touffu qui l'empêche de voir la lumière. En examinant l'incipit de *Bleu-Blanc-Rouge*, le lecteur se rend très vite compte que Massala-Massala est prisonnier de ses rêves :

- 1) « ...j'arriverai à m'en sortir. Je ne sais plus de quel côté se lève où se couche le soleil. Qui entendrait mes plaintes ? Je n'ai aucun repère ici. Mon univers se limite au cloisonnement auquel je me suis accoutumé. Pourrais-je me comporter autrement ? J'ai fini par ériger dans mon for intérieur l'espace qui me fait défaut. J'emprunte des voies désertées. Je traverse des villages fantômes. J'entends mes pas sur les feuilles mortes... » (BBR, p.11).

En plongeant le lecteur au cœur de l'intrigue dans la ville parisienne, parsemée d'embûches, une ville dans laquelle tous les coups sont permis pour émerger, l'instance narrative du roman de Mabanckou extériorise son amertume et partage avec le lecteur l'angoisse qui le tourmente. Dans sa volonté obsessionnelle de réussir, Massala-Massala, qui cherche à s'identifier à Moki, figure du mal incarnant la bonté, se fourvoie dans les méandres et abîmes de l'illusion. Il devient, de ce fait, prisonnier de ses propres rêves, incapable d'orienter ses réflexions vers d'autres sujets de la vie. Dans cette prison de la conscience, il vacille entre le doute et l'espoir comme il l'affirme, dès la première page du roman : « *je suis partagé entre une inquiétude pressante qui remplit mes poumons et cette fausse sérénité dictée par la tournure des événements* » (BBR, p.11).

Peu à peu, le monde illusoire qu'il s'était construit se déconstruit laissant place au désarroi et à la désillusion. Cet inconfort est bien au cœur de l'écriture de *La fin de la nuit* de Mauriac où le narrateur plonge le lecteur au cœur de l'angoisse de Thérèse Desqueyroux dans la ville parisienne.

Voici comment il ouvre son récit :

- 2) « - Vous sortez maintenant ?

Thérèse, la tête levée, regardait sa servante. Le costume tailleur qu'elle lui avait donné était trop étroit pour ce jeune corps épanoui. Anna se tenait debout devant sa maîtresse.

- Vous entendez la pluie, ma petite ? Qu'allez-vous faire dehors ?

Elle aurait voulu la retenir, écouter le bruit familier des assiettes remuées et cette chanson incompréhensible dont d'Alsacienne reprenait inlassablement le refrain. Thérèse se sentait rassuré par cette rumeur que fait l'être vivant lorsqu'il est jeune » (FN, p.9).

En donnant directement la parole à Thérèse, dans un discours direct permettant de vivifier l'angoisse de l'héroïne, l'instance narrative rompt, en même temps, avec les codes de construction du récit traditionnel théorisé par Aristote, dans *La Poétique* (Aristote : vers 340).

Le « vous », signe du respect, que Thérèse manifeste à l'égard de sa servante, la jeune Anna, témoigne de la peur et de l'amertume qui foudroie le personnage principal de l'œuvre. Totalement en contradiction avec la femme autoritaire et égoïste d'il y a quinze ans dans le roman *Thérèse Desqueyroux*, l'héroïne de *La fin de la nuit* est prisonnière de son passé trouble, tiraillée entre sa culpabilité et sa recherche du salut. D'ailleurs, la déictique « ce soir », confirme cette peur pressante de Thérèse sentant la tombée de la nuit qui prélude les ténèbres, la solitude et le manque de confiance en soi.

Dérégulé, le processus narratif épouse des contours anticonformistes car l'instance narrative reprend la parole à Thérèse et assure, lui-même, la narration pour statuer sur l'état déprimant de son personnage. Dès lors, la solitude de Thérèse est au cœur de l'intrigue et devient déterminante dans son vécu quotidien. A travers une focalisation zéro, le narrateur, qui pénètre l'intériorité de son personnage, expose ses tourments. Le lecteur se rend donc compte que Thérèse est dans un rapport conflictuel avec elle-même, mais aussi avec les autres. Dès l'incipit du roman, on remarque un gouffre énorme entre Anna, la servante et l'héroïne. Anna est insouciant, elle veut vivre, profiter au maximum des opportunités que lui offre la vie. Seulement Thérèse éprouve un certain égoïsme à la voir épanouie, heureuse. Elle souhaite, par la présence de sa servante, noyer sa solitude et briser l'angoisse pesante qui l'emprisonne.

Ainsi, le cadre spatial revêt une importance capitale car permettant au narrateur de mesurer la profondeur de l'angoisse des personnages. Si l'appartement de Thérèse est par excellence un espace d'emprisonnement de la conscience et un enfer moral, c'est qu'il lui annonce sa fin imminente, comme le rappelle le narrateur :

- 3) « elle ne s'était pas doutée, ce soir-là, qu'elle entrait dans une prison pire que le plus étroit sépulcre : dans la prison de son acte et qu'elle ne s'en évaderait jamais » (FN, p.17).

Cet espace, symbole de la prison, rappelle à bien des égards celui de la chambre, délabrée dans l'immeuble abandonnée où vivait le groupe de malfrat constitué de Préfet, Moki, Massala-Massala, alias Marcel Bonaventure et des autres membres du groupe, dans *Bleu-Blanc-Rouge* :

- 4) Et notre gîte ?... j'y croupissais... Nous habitons là, Métro Alésia au septième étage, dans une chambre de bonne du quatorzième arrondissement, rue du Moulin vert. Une lucarne donnant vers le ciel répandait une médiocre lumière du jour. Juste une petite lumière qui piaffait la matinée entière avant d'éclairer la pièce, car elle devait contourner les crêtes et les toits en toiles rouge des immeubles voisins. Aucune autre ouverture, rien » (BBR, p.134).

Face à cet emprisonnement perpétuel, cette angoisse insoutenable, le monologue intérieur³ devient le terreau où émergent les tourments de personnages. Dans *La fin de la nuit*, la narration est fortement bousculée par les intrusions de la parole que le narrateur, omniscient, capte pour divulguer les états d'âmes de Thérèse en proie au bouillonnement. En étalant au grand jour, les inquiétudes de l'héroïne, l'instance narrative charrie en même temps les composantes de ce paysage du dedans, transcrivant les mouvements subtiles et oppriment qui indispose Thérèse. Dès lors, la narration épouse les contours d'un for intérieur tourmenté par des amas d'angoisse et de désarroi. Et en quittant les dédales et les abîmes du paysage souterrain, cette parole intérieure indispose la temporalité chronologique pour imposer au récit et au monde extérieur un chapelet de mouvements invisibles, une certaine atemporalité. Ainsi, à cause des intrusions du discours intérieur, l'ordonnement du récit est ardemment ébranlé et le lecteur se fourvoie dans les dédales de ce paysage intérieur. Analysant la portée de ce discours intérieur dans *L'Étranger* d'Albert Camus, Falilou Ndiaye parle de la « coulée d'une parole dans les méandres de l'indicible » (Amadou Falilou Ndiaye : 1994, pp.182-183) et Cohn dira tout simplement que le monologue intérieur est « la confession intérieure qu'un être de fiction se fait de lui-même » (Dorit Cohn : 1981, p. 30).

C'est pourquoi dans *La fin de la nuit*, les monologues intérieurs de Thérèse Desqueyroux concourent à faire du roman de Mauriac un véritable puzzle qui

³ Edouard Dujardin définit le monologue intérieur comme « le discours sans auditoire et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression de " tout venant" », Edouard Dujardin (1931, pp. 58-59).

doit être décodé par le lecteur. Voici comment le narrateur restitue cette parole intérieure :

- 5) « Thérèse croyait avoir tout prévu d'avance : elle s'était armée ; elle avait rassemblé ses forces pour détacher d'elle la petite et pour la rendre à son père ; et brusquement elle découvrait qu'il était inutile de la détacher, puisqu'elle ne s'était pas attachée... Thérèse reconnaît ce goût de fiel : jusque dans sa tendresse pour sa fille, elle retrouvait son vieil ennemi, son ennemi de toujours, la passion que l'être aimé éprouve pour un autre. C'est toujours dans l'intérêt de cette passion qu'elle avait été recherchée » (FN, pp.33-34).

Dans un rapport conflictuel avec les autres, en l'occurrence avec sa fille Marie, Thérèse est sous l'emprise de l'angoisse car ne voulant pas que sa fille découvre le mobile de sa fuite de la maison familiale, c'est-à-dire, sa tentative de meurtre contre Bernard Desqueyroux, son mari, quinze ans auparavant. Ses inquiétudes conditionnent désormais la narration qui s'étoffe et se gonfle au rythme de l'ampleur des anxiétés de l'héroïne qui entraîne un codage du récit et des difficultés de réception. Selon Rabatel, « *diverses marques de la parole intérieure témoignent de son hétérogénéité radicale* » (Alain Rabatel : 2001, p. 93).

Face à cette inflation verbale, le programme narratif de *La fin de la nuit* est alors axé sur un enchevêtrement de discours qui perturbent la logique textuelle. Ces monologues intérieurs se chevauchent avec des soliloques⁴ qui permettent au narrateur de capter la pensée de Thérèse et de transcrire textuellement ses états d'âme. *Bleu-Blanc-Rouge* prend le contre-pied de l'œuvre de Mauriac en ce sens que dans ce roman, c'est le narrateur qui, directement, étale son intériorité et divulgue ses inquiétudes et ses angoisses. Du coup, l'œuvre de Mabanckou est un chapelet de monologues intérieurs captant les bruissements du monde souterrain et transcrivant toutes les sensations et mouvements invisibles qui caractérisent le paysage intérieur de Massala-Massala. De ce fait, les tourments, qui l'accablent, dans un monde féérique bâti sur la vision illusoire que le parisien Moki a fini par instaurer dans les consciences des villageois, jaillissent comme des jets d'eau mélancoliques qui inondent la narration.

Face à la pression sociale et au devoir de réussite, Massala-Massala extériorise ses peurs et laisse couler la parole de l'en-deçà qui sous-tend son récit :

- 6) « Croyez-moi, ce n'est pas l'affrontement qui me désespère ; je suis rompu à cela. Ce sont plutôt, je le devine d'ici, tous ces yeux écarquillés, toutes ces mains déployées qui m'attendent. C'est une promesse que chacun de

⁴ Les soliloques consistent à faire un monologue dans lequel le personnage réfléchit à haute voix.

nous porte comme la tortue porte sa carapace. Je ne peux me permettre de ne pas regarder de ce côté-là. Je ne peux ignorer subitement tout cela. Ils m'attendent. Je suis leur seul recours. Je me sens chargé d'une mission qu'il faut accomplir à tout prix. Autrement, que leur dirai-je ? Que je n'ai pas pu aller jusqu'au terme ? Vont-ils m'excuser ? Vont-ils me comprendre ? » (BBR, p.12).

Désormais, pour représenter les agissements intérieurs, les monologues intérieurs se positionnent pour transcrire les velléités d'un univers invisible, à travers une écriture à cheval entre le monde du dedans et celui extérieur, une écriture qui sera « *plutôt criée qu'écrite simplement, où la vie sera plutôt rallée, beuglée, bougée, que vécu simplement* » (Sony Labou Tansi : 1985, p. 11).

Face à cette inquiétante angoisse, les personnages perdent leur autonomie et voient d'autres voix intérieures émerger en eux. Ce dédoublement trouve une justification dans *La fin de la nuit* lorsque Thérèse, face à ses démons, entend d'autres voix qui peuplent son corps affadi, comme l'affirme le narrateur :

- 7) « Thérèse avait toujours étouffé au-dedans d'elle-même cette voix qui appelait Marie » (FN, p.28).

Ces dédoublements lui rappellent la fragilité de son être et la perte de son pouvoir, car étant sous la dictée d'autres forces qui conditionnent son existence. Désormais, elle est une coquille vide qui secrète d'autres voix, lui imposant la conduite à tenir. Le narrateur de *L'Écrivain public* de Tahar ben Jelloun semble mieux appréhender cette nouvelle situation du personnage lorsqu'il affirme : « *je ne suis qu'un corps creux où le nom a été déposé* » (Tahar Ben Jelloun : 1983, p. 88).

Cependant, dans *Bleu-Blanc-Rouge*, la réalité est autre. C'est Massala-Massala qui se dédouble lui-même pour prendre le nom de Marcel Bonaventure afin d'avoir une fausse identité dans ce monde de malfrats, où tous les actants veulent réussir à tout prix :

- 8) « Je suis Marcel Bonaventure, ça, je m'en souviendrai. Quoi qu'il m'advienne. Je ne peux pas le rayer de ma mémoire, ce nom. Je le porte comme je porte le nom de Massala-Massala. Je suis plusieurs à la fois » (BBR, 127).

A l'image de Moki qui (9) « *avait deux visages* » (BBR, 134), l'instance narrative de *Bleu-Blanc-Rouge*, perdu dans les dédales de la tromperie, tente de se fondre dans ce monde vicieux où tous les coups sont permis pour réussir.

En somme, nous avons montré, dans cette partie que les personnages de *La fin de la nuit* et ceux de *Bleu-Blanc-Rouge* sont tourmentés par leur condition

existentielle, cherchant une lumière pour leur salut. Dans cette recherche de la paix intérieure et de la réussite sociale, ils extériorisent, à travers le monologue intérieur, leurs états d'âme ; ce qui désorganise le récit. Mais les anachronies narratives auxquelles ils font recours ne perturbent-elles pas la cohésion textuelle ?

2- La prégnance des anachronies narratives

La fin de la nuit et *Bleu-Blanc-Rouge* se singularisent par une profusion d'anachronies narratives⁵ qui obstruent la progression du récit. Dans un processus continu de déconstruction de l'intrigue, Mauriac et Mabanckou privilégient une narration qui valse entre le passé, le présent et le futur. En optant pour un morcellement de l'intrigue par des intrusions, dans le récit, d'événements passés ou analepses, ou en en prophétisant l'avenir ou prolepses, ces instances narratives découpent l'intrigue-mère qui devient un agrégat de micro-Récits désorientant la réception de l'œuvre. Selon Genette,

les notions de rétrospection ou d'anticipation qui fondent en psychologie les catégories narratives de l'analepse et de la prolepse, supposent une conscience temporelle claire et des relations sans ambiguïté entre le présent, le passé et le futur.

Gérard Genette (2007, p. 111)

Ainsi, le principe chronologique de *La fin de la nuit* et *Bleu-Blanc-Rouge* est bouleversé par ce va-et-vient constant entre les souvenirs de Thérèse et Massala-Massala et leur anticipation sur l'avenir ; ce qui rend complexe la trame narrative de ces deux romans. La narration prend forme en s'appuyant sur les réminiscences et les prophéties des personnages, instituant ainsi des trous dans l'ordonnement du récit.

Examinons d'abord l'impact des analepses sur la cohésion textuelle des deux œuvres. *La fin de la nuit* est infestée de petits récits qui retracent le passé tumultueux de l'héroïne. En proie aux regrets et à l'inquiétude, Thérèse replonge sans cesse dans son passé criminel et souffre d'une hantise traumatisante qui l'écoeure. Les souvenirs défilent, comme pour lui rappeler, dans cet instant présent où elle recherche le salut que ses actes criminels et sa lâcheté (FN, p.17) sont inséparables de sa quête du pardon. Dans cet emprisonnement de la conscience coupable,

⁵ Dans *L'Analyse du récit*, Yves Reuter a longuement statué sur les anachronies narratives qui perturbent la progression de la narration. Ainsi, il distingue trois types d'anachronies : L'analepse, la prolepse et la syllepse.

- 9) « des visages apparaissaient brièvement dans le champ de la conscience puis s'effaçaient : ceux qui avaient tenu une place dans sa vie, du temps que les dés n'étaient pas encore jetés, que les jeux n'étaient pas faits, que les choses auraient pu être différentes de ce qu'elles avaient été » (FN, p.18).

Ces retours en arrière alimentent la narration. Désormais, ce roman de Mauriac, par un dispositif clair de brouillage de la trame narrative, baigne dans les méandres de la jeunesse de Thérèse, obnubilée par le désir et la passion du crime. Les récits rétrospectifs statuant sur la tentative de meurtre de Bernard Desqueyroux, son mari, pullulent dans l'œuvre et entravent la progression de l'intrigue-mère. Ces images défilent dans sa conscience et perturbent considérablement sa tranquillité. A l'image d'un bourreau qui torture sa victime, le passé de Thérèse la tourmente et hante son sommeil. Voici comment le narrateur évoque son angoisse nocturne :

- 10) « ...durant ses insomnies, Thérèse errait en pensée sur ce champ de bataille, retrouvait les cadavres, cherchait un visage encore intact : combien en restait-il dont le souvenir fût pour elle sans amertume ? Il avait fallu bien peu de temps à la plupart de ceux qui d'abord l'avaient aimé, pour découvrir en elle cette puissance de destruction. Seuls l'aidaient encore les êtres qu'elle n'avait fait qu'entrevoir, qui s'étaient avancés sur le bord de sa vie, de ceux-là seulement, elle pouvait attendre un réconfort » (FN, p.20).

Ces souvenirs alimentent la narration de *La fin de la nuit* et sapent la structure organisationnelle de l'œuvre qui épouse les contours d'une texture dédaléenne. Toute la lisibilité du récit est compromise par les faits déjà vécus par l'héroïne et que le narrateur insère systématique dans sa narration.

Du point de vue esthétique, ces retours en arrière permettent d'emboîter le récit d'autant plus que les événements passés se chevauchent avec ceux du présent. Face à cette imbrication, le récit devient un puzzle complexe qui exige une lecture plurielle pour décoder le texte. Ce système d'encodage permet justement d'instituer des creux qui réorientent la conception de l'herméneutique car le lecteur passif n'a pas la capacité de décoder cette texture complexe. Il faut donc un lecteur actif, capable de déceler les coupures du récit de Mauriac, d'analyser les implicites et de reconstituer les différents fragments pour rendre lisible la trame narrative de l'œuvre.

Bleu-Blanc-Rouge de Mabanckou est aussi une vitrine à travers laquelle le narrateur expérimente ses méthodes de brouillage de l'écriture en privilégiant les analepses qui bousculent les faits présents, socle de la narration. D'ailleurs, par

une longue rétrospection, Massala-Massala, qui a ouvert son récit à Paris, puise constamment dans ses souvenirs pour juguler son amertume. Dans cette amère désillusion en terre étrangère, « *les images reviennent un peu, brouillées, superposées les uns aux autres* » (BBL, 16). Cette forte prégnance des souvenirs conditionne la narration de l'œuvre de Mabanckou. Selon Silvio Ferrari, le personnage est « *esclave du souvenir, non seulement fulgurant de sa terre natale, de sa vie auprès de ses proches, mais de tout ce qui vient de son passé* » (Silvio Ferrari : 2000, p. 144). Perdu dans ce labyrinthe du passé, Massala-Massala s'est très vite rendu compte, à Paris, qu'il vit dans un monde hostile, un univers mouvant qui risque de l'engloutir. Le nom de Moki est au cœur de sa narration comme il le mentionne dans ce passage :

- 11) « Je me rappelle ses multiples retours au pays alors que je n'avais pas encore mis les pieds en France. Ce pays de blancs avait changé son existence. Il y avait une mutation, une métamorphose indéniable. Il n'était plus le jeune homme frêle dont on disait autrefois que, s'il était maigre comme une tige sèche de lantana, c'était parce qu'il mangeait debout et se couchait sur une vieille natte. Le fossé était béant. Ce n'était plus le même Moki » (BBR, p.40).

Le regret semble dès lors nourrir la trame de *Bleu-Blanc-Rouge* car Massala-Massala, démythifie peu à peu Moki et son monde illusoire bâti sur le mensonge. Au cœur de la ville parisienne, il se souvient des retours, en grande pompe, de celui qui a désorienté ses ambitions, cet « idole » auquel il a voulu suivre l'exemple.

En ce sens, le roman est révélateur des mirages que nourrissent les jeunes africains vis-à-vis de la métropole. Paris exerce une attraction considérable sur le narrateur qui, ayant noté les transformations radicales de Moki dans cette ville, nourrit un rêve de suivre les pas de ce dernier pour sa réussite sociale. Mais, avait-il cherché à comprendre comment Moki a su se retrouver au sommet de la pyramide ? Les deux visages que présente Moki sont antagonistes. Au pays, il incarne la réussite, la bonté. A Paris, il est le diable, le flatteur, l'ennemi public tapi dans l'ombre et qui agit sous une fausse identité. Cette ambivalence avait fini par avoir raison sur le narrateur. C'est pourquoi, à travers une succession de récits rétrospectifs, Massala-Massala embrouille toute la structure narrative de *Bleu-Blanc-Rouge* en présentant un enchevêtrement d'analepses qui secouent la progression du roman. Le narrateur suspend de temps en temps son récit pour se souvenir des événements passés, comme dans ce passage :

- 12) « Je dois me rappeler ces jours.
Il le faut.

Je ne dois pas me laisser distraire par aucun nuage sombre de l'oubli. Tout se suit dans la lenteur du souvenir. Le passé n'est pas seulement une ombre usée qui marche après nous. Il peut nous dépasser, nous précéder, bifurquer, prendre un autre chemin et s'égarer quelque part. C'est à nous de le retrouver, de le reprendre sur nos épaules et de le remettre sur ses jambes » (BBR, p.125).

Le passé revêt donc une importance capitale aux yeux du narrateur. Il aime son esprit et lui permet de mieux cerner son nouveau visage déformé par les réalités crues d'un monde sans cœur qui l'étrangle peu à peu. Cette ambivalence du passé désoriente l'instance narrative qui fait valser son récit entre les souvenirs de vie illusoire menée par Moki, au village, et celle teintée de mensonges et de faussetés, à Paris. Dès lors, il se perd constamment dans l'imaginaire et son roman devient une « *immersion fictionnelle* » (Jean-Marie Schaeffer : 2000, p. 16) qui perturbe le lecteur. De ce fait, l'écriture est altérée par une prégnance de l'irréel dans le récit et l'imaginaire favorise un faisceau d'hallucinations qui crée une certaine élasticité de la trame narrative imposant une esthétique de la rupture. Selon Stindberg,

L'imaginaire brade de nouveaux motifs : un mélange de souvenirs, d'événements reçus, de libres inventions, d'absurdités et d'improvisations. Les personnages se doublent, se dédoublent, s'évaporent et se condensent. Mais une conscience les domine tous, c'est celle du rêveur.

August Stindberg (1964, p. 137)

C'est ce même imaginaire qui concourt à reléguer le réel au second plan qu'on retrouve dans *La fin de la nuit*. Perdu dans ses souvenirs, Thérèse se plonge dans une (13) « *imagination* » (FN, p.20) débordante qui complexifie la structure interne de l'œuvre. Des micro-récits, fruits de cet imaginaire peuplent le roman et bouleversent le fonctionnement linéaire de l'œuvre de Mauriac.

Mais si les analepses perturbent l'ordonnement du récit dans *La fin de la nuit* et *bleu-Blanc-Rouge*, que dire des prolepses ? Selon Reuter, la prolepse consiste « à raconter où à évoquer un événement avant le moment où il se situe « normalement » dans la fiction » (Yves Reuter : 2000, p. 64). Elle sonne comme une prophétie car le narrateur se projette dans un avenir qui semble être opaque pour les personnages. Cette conception du futur, dans l'imaginaire des personnages, embrouille toute la logique narrative et le récit se trouve morcelé par ces micro-récits qui secouent l'intrigue-mère.

Bleu-Blanc-Rouge est un agrégat de prolepses que le narrateur, dans l'inquiétude et le désarroi, insère dans la narration. D'ailleurs le roman s'ouvre par une prolepse qui permet à Massala-Massala de statuer sur son obsession et son angoisse permanente : (14) « *j'arriverai à m'en sortir* » (BBR, 11). Il est égaré

dans une ville complexe que Moki surnomme « *Grand garçon* », et qui l'étrangle. Il est obligé de se fondre dans l'univers opaque de Moki pour s'en sortir. Dès lors, l'œuvre de Mabanckou fait déferler une vague de prolepses qui sous-tendent la narration de *Bleu-Blanc-Rouge*. Massala-Massala qui rêvait de changer sa condition existentielle et celle de ses parents se perd dans les dédales de l'imagination :

15) « Ma mère arrêterait de s'humilier derrière un étal du Grand Marché, à vendre des arachides au détail. Elle s'occuperait uniquement d'encaisser les recettes quotidiennes de mes taxis. Elle donnerait les clés de voiture chaque matin au chauffeur. Il me faudrait aussi un magasin d'alimentation générale. Moki n'y avait jamais pensé. Ce magasin serait sous la direction de mon père. Ma sœur en serait la caissière. Je savais qu'ils associeraient Adeline. Je n'oublierais pas une pompe à eau » (BBR, p.106).

La narration du roman de Mabanckou est donc nourrie par ces multiples prolepses, fruits des rêves utopiques que le narrateur fait pour améliorer son existence. Ces prophéties se chevauchent avec le récit-mère qui statue sur le parcours de Massala-Massala dans sa quête du bonheur. Du coup, avec ces creux institués dans la narration par les prolepses, la trame narrative devient un rhizome complexe et le récit se déconstruit de sorte que la linéarité du texte soit remise en question. Par une intrigue brisée du fait d'une imagination débordante, Mabanckou semble privilégier la créativité au détriment de la simple imitation du réel. L'imaginaire se déploie librement et exige une construction du sens de l'œuvre.

Ayant changé d'identité à Paris, le narrateur, arrêté et emprisonné pour faux et usage de faux, se penche sur son sort, lui qui doit être rapatrié dans son pays d'origine :

16) « J'irai au pays.
Je serai la risée du quartier. Mais je serai chez moi. J'y serai l'oreille indifférente à la foule qui me montrera du doigt. Les gens diront ce qu'ils voudront. Ils me houspilleront, me fronderont. Ils se laisseront bien un jour » (BBR, p.215).

Dans *La fin de la nuit*, la prolepse semble avoir institué un mécanisme fragmentaire par des récits intermittents qui projettent l'héroïne dans un avenir opaque. Pullulent alors des fragments de prophéties qui titillent la logique du récit et qui dilatent la machine narrative. Les visions de Thérèse se diluent dans l'intrigue, dilatant ainsi la texture de cette œuvre qui brille par son caractère

hybride avec une profusion de procédés narratologiques qui en infestent la structure narrative.

Ainsi, dès les premières pages du roman, Thérèse, perdue dans une angoisse insupportable, se fourvoie davantage dans une imagination sans fin lorsque sa fille Marie lui rend visite de façon inopinée : (17) « *Déjà Thérèse imaginait son entrée dans un restaurant avec la petite, et en éprouva un malaise* » (FN, p.25). Dès lors, la prolepse constitue le socle la narration de l'œuvre de Mauriac et le récit, sujet aux convulsions provoquées par ses visions et projections sur l'avenir, est fragmentée par une série de séquences narratives qui sonnent comme des prophéties et qui embrouillent la narration. L'instance narrative enchâsse des micro-récits qui statuent sur les inquiétudes de Thérèse. Dans cette quête du salut, le flux de la conscience de Thérèse déferle dans une vision prophétique que le narrateur fixe par l'écriture.

En pénétrant la conscience de l'héroïne, le narrateur fait ressortir un faisceau d'hallucinations et fait couler la parole de Thérèse qui engendre une discontinuité narrative car les prolepses et les autres récits s'imbriquent et occasionnent une béance du récit.

L'instance narrative superpose donc des micro-récits à l'image des prolepses qui opacifient la progression de la trame narrative.

Conclusion

Pour conclure, nous avons montré comment *La fin de la nuit* et *Bleu-Blanc-Rouge* présentent des personnages dévastés de l'intérieur à cause de leur passion et de leur volonté d'ascension. A travers une narration qui explore l'intériorité de Thérèse et Massala-Massala, le récit charrie les tourments et angoisses de ces deux personnages qui sont emprisonnés par leurs désirs. Voilà pourquoi le monologue intérieur devient la voie royale permettant d'extérioriser ce mal-être.

Face à ce déferlement d'amertume, les personnages font recours aux anachronies narratives. Ainsi, à travers l'analepse, ils replongent dans leur passé opaque et font ressortir toutes les actions qui ont marqué leur vie antérieure et qui ont conduit à leur déroute. De même, ils plongent dans un imaginaire qui fonctionne comme une vision, une prophétie.

Et ces anachronies narratives instituent des trous dans l'ordonnancement du récit qui devient béant empêchant la cohésion textuelle.

Seulement, au-delà de ces anachronies, c'est le renouvellement de l'écriture et la déconstruction des dogmes traditionnelles de création qui sont posés.

Références bibliographiques

- ARISTOTE. 1980. *Poétique* (vers 340 avant J.-C.), Traduction et interprétation de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Editions du Seuil
- BEN JELLOUN Tahar. 1983. *L'écrivain public*, Paris, Gallimard.
- COHN Dorit. 1981. *La transparence intérieure, Mode de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil.
- DERRIDA Jacques. 1967. *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil
- DUJARDIN Edouard. 1931. *Le monologue intérieur*, Paris, Messien
- FERRARI Silvio. 2000. « L'expérience de l'altérité comme découverte de soi : la figure de Jaime Morales dans *Terre d'asile* de Pierre Mertens », in *Francofonie*, n°9.
- GENETTE Gérard. 2007. *Figure III* (1972) Paris, Seuil
- LABOU TANSI Sony. 1985. *Les sept solitudes de Lorza Lopez*, Paris, Seuil
- MABANCKOU Alain. 1998. *Bleu-Blanc-Rouge*, Paris, Présence Africaine
- MAURIAC François. 1935. *La fin de la nuit*, Paris, Éditions Bernard Grasset
- NDIAYE Amadou Falilou. 1994. « Des ouvertures du roman camusien » *Annales de la faculté des lettres et sciences humaines*, N°24, UCAD, Sénégal.
- RABATEL Alain. 2001. « Les représentations de la parole intérieure », *Langue française*, N°132
- REUTER Yves. 2000. *L'Analyse du récit*, Paris, Nathan
- SCHAEFFER Jean-Marie. 2000. *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil, Collection « Poétique »
- STINDBERG August. 1964. *Théâtre cruel, Théâtre mystique*, Paris, Gallimard