



La polyphonie comme métonymie éclatée de représentation de la France dans *Un Nègre à Paris* de Bernard Dadié et *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou

Seka Apo PHILOMENE

apophilomeneseka@yahoo.fr

Florence Kouassi ABOUA

kouassiabflore@gmail.com

Université Félix Houphouët-Boigny - Côte d'Ivoire

Introduction

Les multiples valences du roman, tant du point de vue de sa spongiosité thématique qu'au regard de son élasticité esthétique, en font une catégorie plastique à identité scripturale singulière. Ainsi son faire conceptuel et son être herméneutique promeuvent-ils des notions aussi variées que pertinentes qui y trouvent le berceau phénoménologique de leurs traits identificatoires. Au nombre de celles-ci figure la délicate question de la polyphonie entendue, littéralement, comme la multiplicité des voix ou encore l'écho des sources énonciatives de l'énoncé romanesque au sens bakhtinien des particularités constitutives du dialogisme (Bakhtine, 1970/1998). En réalité, selon Bakhtine, en ce qu'elle s'érige sur le principe sacro-saint de création, toute œuvre littéraire est de type exotopique car d'essence, en raison de sa quête de l'altérité. Dès lors, la « mise en intrigue » (Ricoeur, 1982: 105) ou la configuration textuelle de « la mimésis » s'établit comme le trait d'union entre « la pré-compréhension et la post-compréhension » de la sève diégétique. Les modalités représentationnelles des voix et des voies des paramètres catégoriels du roman – dont le locus est une composante majeure – s'agrègent, entre autres espaces, autour de Paris. De Pierre de Ronsard à Charles Baudelaire, d'une part, et, d'autre part, de Bernard Dadié à Cheikh Hamidou Kane, Paris apparaît comme le filon littéraire prisé, susceptible de rendre compte de l'identité sociale, politique, culturelle, économique, littéraire de la France. L'écrivain ivoirien Bernard Dadié, à travers *Un nègre à Paris*, publié en



1959, et le franco-congolais Alain Mabanckou, dans *Verre Cassé*, paru en 2005, historient des scènes qui s'enracinent dans le monde français. C'est donc en toute opportunité que la présente réflexion s'intitule : « La polyphonie comme métonymies éclatées de représentation de la France dans *Un nègre à Paris* et *Verre Cassé* ». Quels sont les schèmes canoniques ou vectoriels de la France dans *Un nègre à Paris* et *Verre Cassé* ? En quoi l'espace français est-il expressif d'une intériorité spécifique dans chacun des romans sus-cités ? Les productions romanesques ne sont-elles pas ou ne se font-elles pas l'écho d'un espace disant ou d'un dire de l'espace ? Quels sont les enjeux d'une telle écriture ? Pour mener à bien l'analyse, nous convoquerons la théorie de Rabatel (Rabatel, Linx: 43) que nous désignons sous l'appellatif de « rhétorique des voix du récit » s'offre comme la démarche exploratoire en vue de satisfaire les promesses de la problématique. Il s'agit d'une démarche analytique qui vise à étudier le sens d'un récit à partir de sa relation. Elle permet d'examiner les rapports des différentes voix internes au récit pour dégager une sémantique du texte. À cheval sur la linguistique de l'énonciation et la sémiotique narrative, « la rhétorique des voix du récit » utilise les acquis de ces deux disciplines pour scruter la production du sens à partir des différents réseaux discursifs. La charpente de notre production tiendra en trois moments : d'abord l'inventaire des voix, puis l'analyse de la polarité discursive, enfin les inférences sémantiques du récit.

1. Apparente polyphonie : inventaire des voix des personnages

Une apparente polyphonie met en scène la voix ou la pensée des personnages que ce soit au travers de formes qui simulent l'oralité ou au contraire qui se revendiquent comme restitution écrite par la plume narratrice de propos du personnage. Sur cette base, poser la question de la voix narrative revient à se demander qui raconte (Genette, 1991: 78). La voix s'entendra comme instance d'émission, sans chercher à aller plus loin dans la matérialité expressive du dire. Elle est entendue ici comme une prise de parole individualisée. Pour cerner les fonctions de ces phénomènes de polyphonie narrative tenons-nous-en à ce que déduit Maurice Couturier, dans sa quête de la figure auctoriale :

Pour le romancier moderne, l'enjeu principal consiste donc à imposer son autorité figurale à un texte dont il feint de se désolidariser (...). Le roman moderne sera donc habité par plusieurs énonciateurs entre lesquels l'auteur réel distribuera ses effets de voix et aussi ses désirs, rendant ainsi le lecteur incapable de reconstituer à coup sûr les contours du « sujet-origine » pour reprendre l'expression de Käte Hamburguer (Couturier, 1995: 73).

C'est ce point de vue que défend Elisabeth Delrue (2014). Autrement la voie se fera l'écho d'une conscience disante, le reflet d'une extériorité sonore, le produit d'un affect, d'une pensée ou d'une idée. En clair, il s'agira, dans ce premier point, de faire la cartographie de la prise de parole dans le récit. Cette première phase de l'analyse consistera à faire le point de la prise en charge de la relation du récit tant du point de vue de l'énonciation (Benveniste, 1966) fictionnelle – production d'un énoncé dans le récit ou énoncé produit par un personnage – que du point de vue de la narration.

En effet, on y observe sans mal la fragmentation de l'instance énonciative en plusieurs voix narratives servant de relais énonciatif au narrateur principal, en se plaçant à l'origine d'un récit enchâssé, où s'insèrent parfois des répliques en style direct, l'émergence de récits ironiques, l'interpolation de fragments de discours hétérogènes. Notre étude va donc examiner globalement tous ces phénomènes mis en œuvre dans les deux romans, c'est-à-dire *Un Nègre à Paris* et *Verre cassé*.

a) *Voix et effet dans Un Nègre à Paris de Bernard Dadié*

Ce roman épistolaire publié, en 1959, chez Présence Africaine nous paraît motivée par la volonté du romancier ivoirien de répondre à la problématique du regard spécifique de la littérature africaine sur la ville de Paris. La quatrième de couverture de J.H. est très expressive à ce sujet :

Bernard Dadié va à Paris, il regarde et il juge, à la fois fasciné par cette ville, transfigurée dans l'imagination du jeune homme nourri de culture française, et critique : mesurant la réalité parisienne au mythe qu'il s'en était fait, au savoir scolaire qu'il en avait (Dadié, 1956: 217).



Comme l'atteste ces propos, l'œuvre est constituée d'une seule lettre qui va du début à la fin du roman et que Tanhoé Bertin (le seul personnage de l'œuvre) adresse de Paris à un ami anonyme resté au pays. C'est donc une somme d'observations et de critiques faites au hasard des flâneries du héros. Tanhoé Bertin fouille partout, cherche à tout comprendre et à tout expliquer lui-même et librement. Tout au long de l'œuvre, le narrateur d'*Un Nègre à Paris* jette sur la vie parisienne un regard bien particulier. Faisant preuve de réalisme, il décrira les personnes rencontrées, les éléments urbains ou naturels, les phénomènes de la vie sociale... Ces descriptions seront faites, assez souvent, de manière sommaire. Tous ces passages descriptifs ne contiennent pas les détails. Cet état de fait nous mène à dire parfois, qu'un même narrateur comme c'est le cas ici sert de porte-parole aux personnages, multipliant ainsi les voix narratives et provoquant une Polyphonie. Genette et Todorov ont longuement étudié les techniques de cette voix qui, par ailleurs, nous aide à découvrir le texte dans une dimension plus approfondie. Souscrivant aux attentes de cet aspect du travail, notre propos n'a pas vocation à effectuer une recension exhaustive des voix dans *Un Nègre à Paris* – tel sera l'objet d'un travail à épaisseur plus large – mais à relever quelques voix ou échos sonores parsemant le flux diégétique du roman dadiéen. Ainsi, la voix du narrateur-personnage Tanhoé Bertin, celle du Blanc généreux, celle de l'agent de réception de l'aéroport de Dakar, celle du garçon du restaurant français et celle du destinataire du texte de Tanhoé Bertin retiendront l'attention. Les premières lignes de l'incipit mentionnent : « La bonne nouvelle, mon ami ! La bonne nouvelle ! J'ai un billet pour Paris, oui, Paris ! Paris dont nous avons toujours tant parlé, tant rêvé » (Dadié, 1956: 7). Cette architecture incipitique offre l'image d'une narration *in media res* dans la mesure où la mention du pan de phrase « Paris dont nous avons toujours tant parlé, tant rêvé » est expressive d'une antériorité relationnelle entre le destinataire du message (le narrateur-personnage Tanhoé Bertin) et le destinataire. Le lecteur est mis face à une situation expérientielle qui unit les deux interlocuteurs dans une sorte de pré-texte ou avant-texte de sorte que l'accompli se déroule sous ses yeux.

Du point de vue de la caractérisation du narrateur-personnage, force est de noter que les circonstances dans lesquelles lui échoit l'opportunité du billet de voyage sont révélatrices de l'origine raciale et de la condition sociale de Tanhoé Bertin : « Comment j'ai eu mon billet ! On me l'a donné ! Un Blanc » (*idem*: 10) La désignation syntagmatique d'« Un Blanc » donne la matérialité de ce que le sujet parlant se distingue de la qualité raciale de celui dont il parle. La race de l'auteur (race noire) laisse planer l'option analytique de l'homo-identité ou de l'iso-identité du narrateur-personnage avec l'auteur lui-même.

La voix du narrateur-personnage, en tant que « pôle épivocalique », s'origine et se réalise dans le rapport à Paris. Le paragraphe inaugural-jouit d'une itérativité lexicale du nom propre de lieu : « Paris ». La deuxième ligne du roman porte trace de ce que le narrateur convoque trois fois le locus parisien. Cet emploi inscrit la diégèse dans un absolu qui fait de cet espace le levier autour duquel la trame se tisse. Dès lors, la voix de Tanhoé Bertin est porteuse des sonorités multiples que charrient le champ symbolique et le champ réel de la ville parisienne comme modèle canonique de la France. Ainsi de façon ironique le personnage-narrateur pour idéaliser Paris affirme : « Je te dis que Paris doit être une mauvaise ville ; pour qu'elle opère une telle magie à distance, il faut vraiment que les diables de là-bas soient plus forts que les nôtres que nous abandonnons et qui nous abandonnent aussi » (*idem*: 10) L'évocation au sens méliorative de Paris parsème l'ensemble du texte dadiéen et imprime sa sève à la finale du roman : « Paris affine et rend légers tous ceux qui entrent dans son circuit » (Dadié, 1956: 212). La voix narrative se fait alors révélatrice du rêve et de l'idéalisation de Paris. Le narrateur-personnage lit la capitale française comme le lieu de la frénésie du temps parce que justement englué dans la perspective du mouvement continu des choses, dans la course : « oh là ! là ! là-bas, on court, on court tout le temps » (*idem*: 3) Ici, le narrateur-personnage se fait l'écho de la conscience imaginaire qui porte l'idée sus-évoquée.

La voix de Tanhoé Bertin se fait également révélatrice du schisme dichotomique entre les peuples par le choix prétextuel de la ville parisienne. Cela s'observe à travers la séquence ci-après :



Ce peuple mécanisé ne laisse rien se perdre. Les vendeuses ne cessent de sourire, ce sourire commercial certainement tarifé, compris dans le prix de vente. Quelle différence profonde entre la vendeuse parisienne si engageante, qui vous force la main à force de gentillesse et la vendeuse revêche de chez nous que la vue seule de notre tête met hors d'elle. (*idem*: 20)

À l'analyse, la voix du narrateur autodiégétique résonne comme le produit du regard posé sur l'espace-hôte. Les yeux du narrateur tiennent lieu, pour ainsi dire, de foyer mémoriel du discours à venir : « J'aurais bien voulu, si cela était faisable, emporter avec moi, tes yeux pour qu'ils voient ce que je vais voir, car je vais là-bas ouvrir tout grands les yeux... » (*idem*: 8)

La deuxième voix recensée dans *Un Nègre à Paris*, dans le cadre du présent travail, est celle du Blanc qui offre le billet d'avion à Tanhoé Bertin. Le discours qu'il tient, dès les premières séquences narratives, est symptomatique de la profondeur de son être intérieur et de sa qualité débonnaire. Il est profondément bon :

- Vous savez, il n'est pas toujours facile de concilier des intérêts aussi divers, et même d'aider des amis comme on l'aurait voulu.

De plus, la femme de la réception à l'aéroport de Dakar se montre finalement prévenante à l'égard de Tanhoé Bertin et se fait l'écho d'une présence notable :

- Vous aurez certainement de la chance, Monsieur va contrôler.
- Dites, Maurice M. Paul a-t-il confirmé son départ ?
- Pas encore.
- On pourrait donner la place à ce client.
- D'accord.
- On va vous inscrire, Monsieur. Seul ?
- Oui, seul ! Seul ! Seul ! (Dadié, 1956: 19)

En outre, le garçon du restaurant français intervient sur la scène du roman en montrant peu d'allant par rapport aux préoccupations de Tanhoé Bertin qui a sollicité une commande :



- Garçon?
- On s'occupe de vous, Monsieur.
Je vide un demi.
- Garçon...
- On ne vous oublie pas, ça vient...
Le temps passe. De nouveaux arrivés, habitués du lieu sont servis.
- Garçon, quelle heure avez-vous ?
- Nous avons la même heure, Monsieur, me répond-il après avoir jeté un coup d'œil sur la pendule.
- Il y'a un moment que je suis là.
- Je le sais ça vient...on s'occupe de vous (*idem*: 162-163)

Il est bon d'ajouter à toutes ces voix, celle du destinataire de la lettre de Tanhoé Bertin. Ce dernier porte une voix fictive tant les indices de sa présence sont perceptibles ou subodorables à travers de menus indices. Il s'agit, en l'occurrence, de l'adjectif possessif « mon » dans la phrase inaugurale du texte : « La bonne nouvelle, mon ami ! » (*idem*: 7) et du syntagme adverbial « Bien cordialement » (*idem*: 217) qui signe la fin de l'énoncé romanesque en présence.

b) Voix et effet dans Verre cassé d'Alain Mabanckou

L'œuvre se conçoit comme un long monologue, celui de verre cassé (l'anti-héros) mais aussi celui des autres clients du bar qui sont les personnages secondaires ayant en commun l'amour du vin rouge. D'une manière métaphorique, l'œuvre retrace la réalité humaine à travers une satire de la vie chaotique et sans solution d'une poignée de vaincus de la vie. Les séquences narratives sont entrecoupées d'autres séquences qui sont à leurs tours achevées à moitié et complétées plus tard. Par exemple, dans les séquences de l'histoire de la naissance du bar, le crédit a voyagé, l'épisode du discours du ministre de l'agriculture etc... Il s'agit notamment de celle du narrateur Verre Cassé, de L'Escargot entêté, de l'imprimeur, du ministre Zou Loukia et de Robinette. Le narrateur se laisse saisir comme le porteur de récit dont la voix est justement signifiée par les indices énonciatifs de la première personne du singulier : « m' » (Mabanckou, 2005: 11). L'émphase de la page onze (11) : « moi, Verre Cassé, je » est

révélatrice de l'autocentration de la diégèse. En d'autres termes, l'orientation dynamogène de l'histoire s'effectue à partir du prisme phonique de Verre Cassé : « disons que le patron du bar Le Crédit a voyagé m'a remis un cahier que je dois remplir, et il croit dur comme fer que moi, Verre Cassé, je peux pondre un livre parce que, en plaisantant, je lui avais raconté un jour l'histoire d'un écrivain célèbre qui buvait comme une éponge » (*idem*: 16).

La deuxième voix qui retient notre attention est celle de L'Escargot entêté. Il s'agit du « barman [qui] a donné des interviews à gauche et à droite » (*idem*: 11) relatant les circonstances des affrontements qui ont secoué la région. La place qu'il occupe dans le paysage narratif est nodale dans la mesure où il tient lieu de conscience historique et d'instance mémorielle du vécu collectif jonché d'écueils, de récifs, de tensions, de « différends au couteau » (*ibidem*).

L'Imprimeur personnage remarquable dans Verre Cassé a vécu en France, et s'enorgueillit de ce séjour extraordinaire. Il était responsable de la mise sur papier de plusieurs magazines, d'où son sobriquet L'« Imprimeur ». De retour en Afrique après un échec amoureux, il raconte ses exploits et vante les responsabilités qui lui ont été confiées, dans ce poste, aux gens du quartier qui sont tout ouïe. « J'embauchais donc les Blancs, les Jaunes et tout et tout, et je les mélangeais avec les autres damnés de la Terre, donc des Nègres comme moi, on se comptait sur le bout des doigts » (*idem*: 67) Ce personnage était donc très important et ne faisait pas de distinction raciale en embauchant les travailleurs, parmi lesquels il y avait des « damnés de la Terre ». L'allusion au titre de Fanon est manifeste. On constate cependant que les gens concernés par l'expression « damnés de la Terre » sont précisés par le narrateur : ils sont des immigrés de couleur noire.

Par ailleurs, la figure d'Albert Zou Loukia est convoquée en raison de son « intervention mémorable, une intervention qui est restée ici comme un des plus beaux discours politiques de tous les temps » (*idem*: 17). Ce superlatif mettant en relief la qualité du message du ministre Zou Loukia est, par ailleurs, renchéri par « le chef du gouvernement [qui] a dit à son porte-parole que ce ministre de l'Agriculture parlait bien [et que] sa formule

très populaire de 'j'accuse' resterait dans la postérité ». La densité formelle et l'épaisseur quasi-encyclopédique de la culture du sujet-parlant ont milité en faveur du choix du ministre Zou Loukia comme unité phonique du récit. Le choix de ce personnage, dans l'économie architecturale de la polyphonie dans *Verre cassé*, et rappelle la convocation encodée de la figure d'Émile Zola à travers son texte satirique « J'accuse » relativement à « L'Affaire Dreyfus ».

Robinette incarne la quatrième présence phonique du roman. Éprise des orgies et autres rendez-vous arrosés d'alcool, Robinette « boit, boit encore sans même se soûler ». Son entrée discursive est matérialisée par ce pan de texte :

toi-là qui t'agites comme un coq de basse-cour, si tu pisses plus longtemps que moi, alors je t'autoriserai à me sauter quand tu voudras et où tu voudras, sans rien payer, tu as ma parole [...] tu es fou ou quoi, mon gars, avant de me traiter de grosses, gagne d'abord ton combat, tu dis presque rien sur presque tout, tu peux pas me battre, toi-là que je vois-là (Mabanckou, 2005: 94-95).

Robinette, avec le concours d'urine qui l'a opposée à Casimir, permet de relever l'impudeur langagière et le sacre du discours trivio-lascif. De plus, dans les « zigzags urinaires, Casimir qui mène la grande vie avait dessiné avec talent la carte de France, ses urines orthodoxes tombaient en plein cœur de la ville de Paris » (*idem*: 104). Le locus français évoqué par la séquence narrative mettant en extension Casimir, parce qu'elle est en rapport avec les attentes de la présente réflexion, justifie le recours à Robinette comme prétexte à l'existence textuelle de Casimir. Après avoir proposé un inventaire de quelques personnages des récits en présence, il semble opportun de s'intéresser au deuxième moment de l'analyse : l'examen du flux discursif qui tisse les connexions entre les personnages.

2. Analyse de la polarité discursive

L'analyse de la polarité discursive se présente, au fond, comme l'étude du réseau relationnel des voix. Ici, il s'agit d'étudier la nature et la qualité



des rapports entre les différentes voix du récit. On fera donc le recouplement des voix. C'est l'étude des différentes relations entre les positions argumentatives ou même les intérêts dans la structure et la dynamique du récit. Ainsi, dans la structure du récit, l'on étudiera les positions initiales ; puis dans la dynamique du récit, l'on mettra l'accent sur la variation des réseaux argumentatifs, les changements de focalité. On étudiera la variation de la personne, au sens grammatical, dans le récit. L'on pourra faire ici un schéma discursif pour étudier les contradictions et la dialectique des voix du récit. Ce schéma prend appui sur le schéma narratif. Cette partie permettra aussi d'évaluer les structures sociales et les rapports qui s'y opèrent.

a) *Nature et qualité des rapports des voix*

Les voix dans un récit sonnent comme des éclats sonores, des débris de paroles qui énoncent le positionnement des personnages, les uns par rapport aux autres. Dans *Un Nègre à Paris*, la générosité du Blanc offrant infère subtilement la posture sociale ou la condition sociale fragile du Nègre aux moyens frugaux comme l'atteste le segment de texte suivant :
Ce soir-là nous parlions de Paris, de progrès et de tous les problèmes qui se posent à nous chaque jour, il me disait : « - Vous savez, il n'est pas toujours facile de concilier des intérêts aussi divers, et même d'aider des amis comme on l'aurait voulu. (...) Vous avez vu les Champs-Élysées ?

- Non !
- Qu'avez-vous donc vu à Paris ?
- Je n'y suis jamais allé...
- Pas possible...Jamais été à Paris ?
- On verra ça !

Et quelques jours après, me remettant le billet que je porte comme une relique, il me disait : « Mon ami, voici votre billet pour Paris ». (Dadié, 1956)

En réalité, le transport enchanteur de Tanhoé Bertin consécutivement à la réception du billet de voyage pour Paris s'explique aussi bien par la



satisfaction d'un rêve marqué que par le caractère singulier de cette opportunité que ses propres moyens ne lui auraient permis d'atteindre. Cette idée est justement corroborée par l'extrait suivant :

Je vais voir Paris ! Est-ce vrai ? À quel titre ? Je ne suis ni notable, ni chef, ni président d'association, ni un être docile dans les lignes à suivre pas à pas. (...) les pauvres en masse, les gringalets, les poitrinaires que le Christ avait même oublié d'appeler à lui, sur la montagne. Je suis de ceux-là.
(idem: 7)

La qualité cultuelle que le personnage témoigne ou porte au billet en fait un objet de quasi-adoration, une source ritualisante de sacralité : « une relique ». Le narrateur-personnage, dans *Un Nègre à Paris*, lit/lie tous les personnages à partir de la perspective parisienne qui est le noyau-même de l'histoire. De cette façon, Tanhoé a un rapport majestueux avec le Blanc généreux qui lui offre le billet pour la France. Transcendant les conditions discriminatoires du commerce humain, le Blanc fait fi de la race et de l'origine sociale de son interlocuteur. Il fait montre d'une solidarité exceptionnelle. Les rapports du narrateur-personnage avec l'agent de réception de Dakar sont mus par la peinture du rendez-vous en vue d'obtenir une place. C'est donc un regard privilégié qui est posé sur la ville de Paris et tous les pions qui gravitent autour de ce lien entre le lieu et l'étant. La ville parisienne s'offre alors comme la métonymie d'une culture, d'un projet civilisationnel offert au monde.

Dans *Verre Cassé*, le narrateur-personnage a un rôle spongieux dans ses rapports avec les autres voix. En clair, telle une éponge, il absorbe et relate les tranches ainsi que les chroniqueurs. Elisabeth Delrue, dans un article intitulé « La polyphonie narrative : techniques, fonctions, incidences sur la lecture dans *El Arbol de la ciencia* et *La Dama errante* de Pio Baroja », aborde la délicate question de la polyphonie narrative. Elle note que la « fragmentation de l'instance énonciative » peut être réalisée « en plusieurs voix narratives servant de relais énonciatif au narrateur-principal ». Les deux romans en présence admettent une instance énonciative (celle du narrateur) déclinée en une pluralité de voix narratives. Elles revêtent alors

l'aspect d'un récit enchâssé ponctué par l'émergence de passages ironiques, l'insertion des répliques en style direct.

b) Structure et dynamique du récit

Dans *Un Nègre à Paris*, le récit s'articule globalement autour de deux pôles géographiques : vécu en Afrique et aspiration à une vie extraordinaire en France. Le roman de Alain Mabanckou se déroule essentiellement au Crédit a voyagé. Le narrateur, dans le premier cas, suit une bipartition architecturale et dans le second cas, développe des relais de narration ; chacun relatant la séquence vécue singulièrement au *Crédit a voyagé*. À l'évidence, la dynamique narrative puise sa matrice de l'orientation de la trame par le narrateur en fonction des événements qui échoient. Au-delà de tous ces aspects, quelles sont les inférences sémantiques des récits cousus.

3. Inférences sémantiques du récit

Les inférences sémantiques du récit ou l'étude des significations autotéliques. Il s'agira de dégager les sens possibles du récit et d'éclaircir l'horizon de la signification du récit. L'analyse est endogène. Elle permet au récit de suggérer son sens secrété qui est différent du sens de réception. Le sens de réception est en général une interprétation alors que le sens endogène est ce à quoi le texte appelle. Le premier niveau de sens immanent à cette facture scripturale est l'effet de superposition entre les instances auctoriale et narrationnelle. Cette disposition rompt les amarres avec la conception auctoricide du roman. Par l'autotélisme que vient nourrir la narration autodiégétique, le narrateur se fait véritable racontant de l'être-même de l'auteur et assume les ambitions propres de l'auteur. Ce dernier, par l'onde énonciative de la première personne du singulier et de ses substituts, actualise in situ le foyer fertile du penser de l'auteur.

Avec *Un Nègre à Paris*, Bernard Dadié raconte et rend compte de sa découverte fascinante de Paris. La voix narrative de Tanhoé Bertin devient le moteur ou l'épicentre motivé d'un discours sur la France. La polyphonie apparaît ici comme un exercice de rhétorique discursive dont l'objet est d'historier, par le prisme du contenant spatial, le contenu événementiel.



C'est cela qui traduit l'idée de métonymie. En effet, dès son arrivée à Paris, Tanhoé est médusé par l'uniformité raciale de la population :

Je suis à Paris, je foule le sol de Paris. Je regarde, partout des Blancs ; des employés blancs. Nulle part, une tête de Nègre. C'est bien un pays de Blancs. Il fait frais ; le soleil se cache de honte. Il a conscience d'avoir commis à mon endroit une injustice en me grillant de la tête aux pieds, alors qu'il arrive à peine à bronzer les hommes d'ici. (Dadié, 1956: 25)

Cette scripturarité du narrateur pourrait appeler deux observations. La première est soldée par l'évidence de la massification de la race blanche au cœur du locus parisien. Cela procède alors d'une lapalissade. Ce qui est « suspect » dans ce schéma textuel, c'est l'absence quasi-absolue de Nègre en cet espace. La focalité du narrateur se fait donc espiègle pour enquêter sur cette réalité discriminatoire qui ne repose sur aucune consistance anthropologique pure et ce, d'autant que l'humain possède un socle commun : la bâtisse anthropomorphique qui nous destine à la déconstruction dénaissante de notre être finissant. Dans l'avion, en partance pour Paris, Tanhoé, le seul Nègre « parmi tant de voyageurs blancs » finit par accueillir la compagnie d'un voisin de race blanche :

Tous les voyageurs passent en regardant le siège vide près du mien. (...) Nous sommes sages tous deux, chacun bien enfoncé dans son fauteuil, notre lit, deux mondes dans un appareil qui peut les pulvériser d'un moment à l'autre. Seuls les cris de douleur, les râles prouveraient qu'ils étaient les mêmes malgré leur différence de couleur, la couleur barrière. (*idem*: 21)

En réalité, la polyphonie comme métonymie de représentation de la France dans *Un Nègre à Paris* engage une réflexion philosophique sur la question de l'altérité et de l'humanisme, au-delà de la spectatorialité qu'offre la ville parisienne. Tanhoé réalise que le colon blanc n'est pas son ami et qu'il n'y a pas de consanguinité entre eux. D'ailleurs, il forme le vœu et formule le projet d'aller « là-bas ouvrir grands les [yeux] ...si grands que les parisiens auront peur » (*idem*: 8). Au-delà de ce que Tanhoé se pose comme l'ambassadeur de la race noire en France, l'auteur invite à une mise

en relief de la révolte politique et sociale contre la gestion des colonies par la tutelle coloniale. Il y a manifestement une invitation à inverser le pôle de la peur et à briser le schéma passiviste du Nègre. Derrière le décor féérique d'une ville parisienne remplie de charmes et de merveilles, il y a lieu de reconsidérer les rapports colonisé-colon, Nègre-Blanc, pauvre-riche, primitif-civilisé. En gros, la France dite par le narrateur est « un monde (...) un océan dans lequel on risque de se noyer si l'on ne sait pas nager ». Cette métaphore est justement celle d'une France marquée par le racisme, la débauche, l'échec et la mort, nonobstant certaines commodités de technologie et de vie.

Dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou, le narrateur autodiégétique se veut également instance autotélique. Il conduit le récit dans les dédales d'un dire qui s'abreuve et se nourrit des récits enchâssés, des modalités discursives du style direct qui affecte un brin de vivant aux scènes peintes. Le romancier franco-congolais se dissout en l'être de Verre Cassé pour poser un regard sur le vécu congolais par le truchement des représentations d'un projeté occidental, en général et français en particulier. En cela, la symbolique de la mort de Verre Cassé revêt une trajectoire sémantique aiguë tant elle marque la fin d'un registre matriciel mais la vectorisation de la matière aqueuse comme trait d'union et lieu de paradoxes entre la vie et la mort, le Noir et le Blanc, l'Afrique et la France. Le narrateur use de prétextes fort justifiés pour convoquer justement le précipité métonymique de la France. En effet, il met à nu les incongruités conceptuelles ou idéologiques liées par exemple à l'image satanique du Noir ou sa naïveté face à la France. En réalité, le bar *Le Crédit a voyagé* est un échantillon canonique des maux importés de la France à l'autel de la tropicalité congolaise. Le bar sert d'espace pour fustiger l'attitude d'une certaine classe française dans l'affaire Dreyfus qui a conduit à la bipartition de la France entre partisans et en détracteurs de Dreyfus. À cet effet, le discours mémorable du ministre de l'agriculture calqué sur la séquence hippogrammique de « J'accuse » prend date dans les annales de l'histoire et met en évidence la rhétorique spéieuse des politiques qui trouvent refuge derrière un sophisme en mal d'audience pour emberlificoter le peuple

« opiumisé ». Au fond, il s'agit d'une satire du colonialisme, du capitalisme et des taupes des forces impérialistes :

ici être traité de capitaliste c'est pire que si on insultait le con de votre maman, le con de votre sœur, le con de votre tante maternelle ou paternelle (...) parce que le capitaliste c'est quand même le diable ici, il a un gros, il fume des cigares cubains, il roule en Mercedes, il est chauve, il est égoïstement riche, il fait de la magouille et tout le bazar... (Mabanckou, 2005: 33).

Le rapport à la France est si présent et pesant dans les consciences que même le concours de la pisse la plus longue entre Robinette et Casimir en porte traces. En effet, Casimir, avec un savoir-faire exceptionnel, dessine la carte de la France et réalise en sus les contours de la Corse. Le sens secrété par ce faire est certainement l'expression du dégoût de l'auteur qui désacralise et dé-sanctuarise l'image glorieuse de la France dans les consciences noires. C'est une invitation à une reconfiguration des structures polaires de l'humanité qui doivent vider le contentieux malfaisant de la traite négrière et de la colonisation pour se donner une image plus conquérante face aux défis urgents de notre civilisation en pleine mutation.

Conclusion

Cette réflexion portant sur « la polyphonie comme métonymies éclatées de représentation de la France dans *Un Nègre à Paris* de Bernard Dadié et *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou, nous a permis de retenir que trois moments ont structuré notre travail. Après avoir fait l'inventaire des voix dans les textes en présence, il a paru utile d'effectuer l'analyse des polarités discursives avant de dégager les inférences qui en sont consécutives. La rhétorique des voix s'offre, *in fine*, comme une rhétorique des voies induisant la recherche de pistes pertinentes pour scruter, par-delà les échos des instances narratives, la posture de l'espace français comme métonymie des débris éclatés ou diffractés d'un locus chargé de sens. Vu sous ce jour, la polyphonie s'affirme comme un précieux outil de sémantisation du texte littéraire à partir des éclats parlants de l'instance narrative. Cette instance



narrative a une double épaisseur fictive et réelle qui s'imbriquent, se conflictualisent et s'homogénéisent pour un essai de capture du sens des textes littéraires à l'aune de la polyphonie narrative.

Bibliographie

DADIÉ, B. Bernard (1956). *Un Nègre à Paris*. Paris: Présence Africaine.

MABANCKOU, Alain (2005). *Verre Cassé*. Paris: Éditions du Seuil.

BAKHTINE, Mikhaïl. (1970/1998). *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil, coll. Points Essais.

BARONI, Raphaël. « La guerre des voix. Critiques polyphoniques et divergences interprétatives dans l'œuvre de Michel Houellebecq. Contextes 4, URL [http : // Contextes revues/org. /5979](http://Contextesrevues.org/).

BENVENISTE, Émile. (1966). *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Gallimard.

DELRUE, Elisabeth. (2014). « La polyphonie narrative : Techniques, fonctions sur la lecture dans *El Arbol de la ciencia* et *La Dama erante* de Pio Baroja ». *Cahiers de Narratologie* [en ligne], 10.1 / 2014, mis en ligne le 20 novembre 2014.

JOUVE, Vincent. (1992). *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris: Presse universitaires de France.

KERBRAT-ORECCHIONO, Catherine (1980). *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris: A. Colin.

MARITXELL, Marti (2004). « Nouvelles approches de la voix narrative », *Revue narratologique*, n° 5, L'Harmattan, Décembre.

RABATEL, Alain. « Cas de belligérance entre perspectives du narrateur et du personnage : neutralisation ou mise en résonance des points de vue ? » *Linx* 43.

RICŒUR, Paul (1982). *Temps et récit I- L'intrigue et le récit historique*. Paris: Seuil, coll. Points Essais.