

LA MISE EN ABYME COMME  
TECHNIQUE ET FIGURE DE LA NARRATION  
(À TRAVERS L'ANALYSE DU DISCOURS RELATÉ DANS  
NEDJMA DE KATEB YACINE)

FATIMA ZOHRA LALAOUI  
G.R.E.L.I.S, Université de Franche-Comté (Besançon)

Une approche de la mise en abyme dans la perspective du discours relaté<sup>1</sup> se trouve soumise aux problèmes que posent l'énonciation et la narration. *Nedjma* suscite une lecture exaltante, mais aussi, en ce qui me concerne du moins, une lecture à trous, capable seulement d'un déchiffrement parcellaire tributaire d'une écriture, en cercle, inachevée, à la fois fascinante et repoussante. Or, le sentiment de mener une lecture en deçà s'accompagne d'un désir de percevoir, disons au-delà, une figure occultée que la mise en abyme dessine et projette.

Un tel sentiment est lié à la présence massive de manifestations du discours relaté dans un texte qui installe une tension permanente entre le lecteur et l'histoire qu'il est en train de reconstituer : effets de polyphonie à la fois externes et internes. La polyphonie, appréhendée dans ses aspects internes, dispose sur la scène narrative différentes relations dialogales –au sens bakhtinien- qui s'instaurent entre les voix des personnages et celles des narrateurs. Pour démêler ces voix, le recours à la syntaxe narrative se révèle nécessaire, l'objectif étant de décrire les diverses formes du discours pris en charge, conjointement ou séparément, par les différents narrateurs de l'histoire. Tous ces discours, participant notablement à la polyphonie, se trouvent construits à partir d'une technique qu'on appellera mise en abyme. La notion de mise en abyme telle qu'elle se trouve réactivée dans les travaux de Lucien Dällenbach apparaît comme *un organe de retour de l'œuvre sur elle même*<sup>2</sup>. Dans ce sens, la mise en abyme implique une duplication intérieure où toute la narration, et à travers elle, la diégèse se voit mise en perpétuel rapport. Considérée *comme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qu'elle contient*<sup>3</sup>, la mise en abyme va être classée, selon la typologie de Lucien Dällenbach, en deux ensembles majeurs : la réflexion simple et la réflexion à l'infini. Une donnée se dégage de ces deux ensembles : le rapport de similitude qu'entretient un fragment avec le texte qui l'inclut se donne à penser sur le mode du paradoxe tel le titre du texte qui est identique avec le *sujet* identifié dans le texte. C'est ainsi que s'établit le rapport entre le roman virtuel et le roman qu'on lit ; tous deux obéissent à des principes esthétiques communs qui ne cessent de se renverser l'un dans l'autre, brouiller leurs traces, confondre leurs acteurs de manière à introduire le lecteur dans un espace ambidextre où le principe d'identité est soumis à d'incessants dommages.

---

<sup>1</sup> La notion du discours relaté telle qu'elle se trouve développée dans les travaux de Jean Peytard et de Jacqueline Autier-Revuz remet en cause l'unicité du sujet parlant. En s'appuyant sur des définitions du dialogisme et de la polyphonie, le discours relaté propose un *jeu évaluatif* introduit par *le processus et le procédé de la mise en mots du tiers-parlant*. *États des mises en mots du tiers-parlant varient selon les locuteurs, ces variations caractérisent (partiellement) le locuteur. Toute mise en mots du tiers-parlant comme acte de discours relaté comporte une attitude évaluative de la parole relatée*. Jean Peytard, *Syntagmes 4*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Belles Lettres, Paris, 1992.

<sup>2</sup> Lucien Dällenbach, *le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, p.65. Son étude de la mise en abyme se base sur de célèbres passages gidéens tels que les *Cahiers*, *Narcisse* et la *Tentative*.

<sup>3</sup> Ibid, p. 65.

La réflexion que génère la mise en abyme est un procédé de surcharge sémantique, autrement dit l'énoncé supportant la réflexivité fonctionne au moins sur deux niveaux: celui du récit où il continue de signifier comme tout autre énoncé, et celui de la réflexion où il intervient comme élément d'une méta-signification permettant au récit de se prendre pour thème.

La notion de mise en abyme telle qu'elle est employée ici correspond, d'un point de vue rhétorique, à la figure du *blason dans le blason* à la Gide. Cette figuration métaphorique de la mise en abyme fait d'elle une valeur esthétique dont l'interprétation sémantique est déterminée à l'avance : *miroir intérieur du récit, métaphore spéculaire*, etc

Cependant, cette interprétation sémantique de la mise en abyme ne recouvre qu'en partie la définition de celle-ci. D'un autre point de vue, la notion de mise en abyme s'écarte de l'acception communément admise, elle se définit également comme une technique de la narration qui rend compte des structures emboîtées du récit. Et c'est justement grâce à ces structures emboîtées que le récit se laisse percevoir comme une série de méta-récits qui, en se réfléchissant, se caractérisent par une quadruple propriété : de réfléchir le récit, de le couper, d'interrompre la diégèse, et enfin d'introduire dans le discours un facteur de diversification que crée la multiplicité des points de vue.

#### *Une narration mis en abyme*

Lucien Dällenbach cite les récits relatés et les rêves comme étant les interpolations spéculaires les plus caractéristiques des énoncés réflexifs. Sous cet angle, je propose d'analyser le discours relaté dans la perspective des niveaux dialogaux<sup>4</sup>: l'emboîtement des niveaux narratifs s'organise et se construit sur le principe même de la technique de mise en abyme ; et le passage d'un niveau dialogal à un autre s'articule dans un mouvement de va et vient incessant, qui rend le repérage de ce passage extrêmement difficile. Il est néanmoins possible, en s'appuyant sur des exemples de discours relatés, de repérer, dans les cas les plus complexes de la mise en abyme, des indices qui laissent perceptibles le changement du niveau dialogal. On peut citer quelques-uns : la ponctuation (guillemets, parenthèses et italiques), l'apparition des personnages qui se traduit par l'emploi des noms propres et des pronoms personnels, les temps verbaux etc.

L'intérêt porté à la technique de mise en abyme se trouve justifié par les effets de retour spéculaire et de miroitement qu'elle produit dans *Nedjma* ; les discours se reproduisent, s'enchevêtrent et circulent dans un mouvement continu

---

<sup>4</sup>Par dialogal, on donne plus d'extension au concept de niveau narratif que G. Genette définit : " *tout événement raconté par un récit est à niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit.*" Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.238.

Pour Genette, il n'y a changement de niveau narratif que lorsque se manifeste le début ou la fin d'un récit proféré par une instance de niveau différent. Je propose au contraire d'envisager à la lumière de ce concept l'ensemble des échanges discursifs (oraux ou écrits), à quelque discours qu'ils appartiennent : pour moi, toute phrase est dotée d'un niveau dialogal que déterminent les instances de la communication (Schéma des instances Cf. p )

On ne confondra pas dialogal et dialogique : le second terme offre depuis Bakhtine, une signification précise: " *Tout énoncé est conçu en fonction de l'auditeur ; les discours les plus intimes sont, eux aussi, de part en part, dialogiques : ils sont traversés par*

par lequel la parole exhibe *sa propre activité fictionnante dans une méta-figuration de son propre fonctionnement*. La *mise en abyme*<sup>5</sup> selon Butor est la capacité réfléchissante du roman face au monde qui se trouve intégrée dans le miroitement d'une œuvre dans l'œuvre. Il existe chez Butor<sup>6</sup> un dispositif qui tend à réfléchir le monde (symbolisme externe) dans le roman (symbolisme interne). Contrairement à Butor, Robbe-Grillet refuse l'idée du roman comme rencontre avec le monde. Il discrédite du coup le roman du romancier à la manière de Gide que Butor a prolongé par la suite. Robbe-Grillet veut que le récit se dégage de toute histoire extérieure et coïncide essentiellement avec lui-même. Le récit doit rester aussi clos que possible : plus le roman se réfléchit sur lui-même, moins il risquera de représenter autre chose. Robbe-Grillet veut créer un effet de miroitement où l'œuvre se réfléchira indéfiniment.

Les conceptions de la mise en abyme se multiplieront notamment avec Jean Ricardou et Simon ; toutes laissent supposer que la mise en abyme n'a pas de critères définis. Seule la réflexivité du langage semble être son point départ et d'arrivée. Mais n'y a-t-il pas de limite à la réflexivité? Jusqu'à quel point peut-on envisager l'autoréférence dans un texte littéraire (notamment *le Nouveau Roman*), même si ce dernier se donne comme ultime vocation la réflexivité ?

En acceptant l'idée selon laquelle le *Nouveau Roman* renverrait à une certaine époque de la réflexion, il n'échappe nullement à son temps, pas plus que la mise en abyme ne romprait avec les procédés littéraires des autres pratiques signifiantes. N'est-il pas vrai que le texte autoréférent et notamment le *Nouveau Roman* réfère deux fois : la première à lui-même et la seconde aux autres domaines tout en particulier au monde et à la réalité qu'il représente malgré lui. Même si les théoriciens du *Nouveau Roman* ont tenté de clore l'œuvre littéraire sur elle-même ; par la ruse de l'auto, le *Nouveau Roman* rejoint une problématique extérieure à lui-même et débouche par ses effets de *mimesis* sur un réalisme d'un niveau second, mais certainement pas secondaire.

La mise en abyme reste, du moins pour ce qui me concerne, une technique narrative qui organise et structure l'enchevêtrement des discours ; au déroulement linéaire des événements, elle propose une démarche circulaire faite de renvois et de retours par lesquels la parole est sans cesse reproduite par différents énonciateurs (narrateurs). On a la vive impression que la circularité se produit par des effets de miroir et qu'il existe un lien de cause à effet à établir entre la mise en abyme et la structure circulaire. La mise en abyme façonne, comme un moule gigantesque, toutes les unités textuelles qui va du simple lexique jusqu'aux modes de figuration thématiques et discursives. Et s'il est question de réflexivité dans *Nedjma*, c'est par l'alchimie verbale de cette technique qui provoque inéluctablement celle de tout le texte.

---

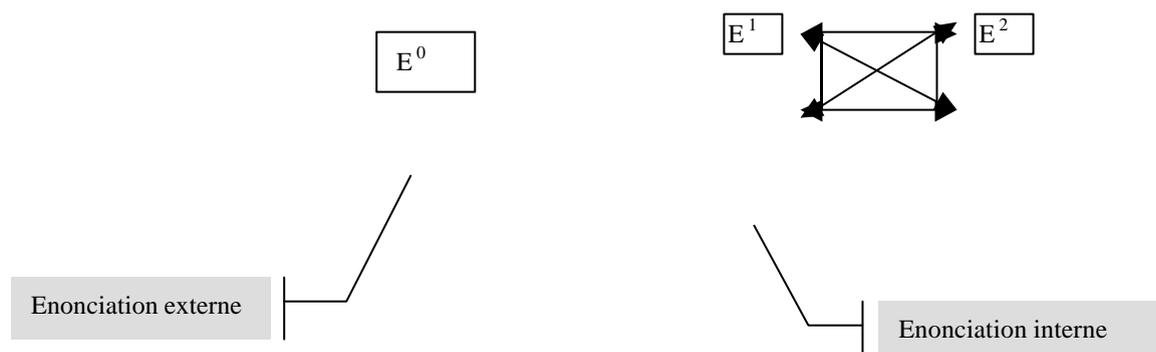
*les évaluations d'un auditeur virtuel, d'un auditeur potentiel.* " Mikhaïl Bakhtine "la structure de l'énoncé" In Tzvetan Todorov, *M. Bakhtine, le principe dialogique. Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, (poétique), 1981.

<sup>5</sup> André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1948, p. 41. C'est probablement André Gide qui a défini le premier la mise en abyme " *en comparaison avec le procédé de blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second en abyme.* "

<sup>6</sup> Michel Butor, "le roman comme recherche" *In Essais sur le roman*, Paris, Idées/Gallimard, 1969.

### Une énonciation polyphonique

En recourant à la mise en abyme, le récit par ses effets de clôture agit comme un miroir à l'intérieur d'un autre miroir ; un cercle muni d'une force centrifuge qui agit comme un aimant pour promouvoir une stricte équivalence entre l'extérieur et l'intérieur (le cadre dans lequel il se trouve construit). Le récit se présente dans une structure de signification faisant de la circularité une esthétique caractérisée par le brouillage et par la gradualité des formes. La circularité s'organise autour de la notion de discours en tant que parole : le récit – dans la perspective du dialogisme bakhtinien – est transformé en une parole foisonnante et hautement polyphonique.<sup>7</sup>



Le schéma ci dessus, permet de distinguer l'énonciation externe du narrateur anonyme de l'énonciation interne instaurée par l'interactivité des instances dialogales. Cette interactivité suggère les possibles combinatoires qui peuvent se réaliser à la seule condition de permettre au jeu de voix multiples de résonner dans le récit de manière simultanée ; c'est ce qu'on nomme habituellement polyphonie<sup>8</sup>. L'énonciation externe est prise en charge par le narrateur anonyme : seule voix qui même en se mêlant aux narrateurs-personnages n'est ni agent ni protagoniste des événements. C'est pourquoi, le schéma imbriqué dans un sens unique le pôle de l'énonciation externe : le narrateur anonyme va s'introduire dans le pôle de l'énonciation interne pour encadrer ou relater des événements ; alors que les narrateurs-personnages ne réalisent pas son existence fictionnelle. Et c'est justement cette distance provoquée par le

<sup>7</sup> Tzvetan Todorov, *M. Bakhtine, le principe dialogique. Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, (poétique), 1981.

<sup>8</sup> Rappelons que la notion de polyphonie est liée à la théorie du dialogisme bakhtien ; les travaux de Bakhtine dont Ducrot s'inspire et se démarque poursuivent le même objectif : mettre en doute l'unicité du sujet parlant c'est à dire l'énonciateur. Les deux notions de polyphonie et d'énonciation sont étroitement liées depuis les travaux de Mikhaïl Bakhtine. Il est question de polyphonie dès lors qu'on peut admettre, que dans le même discours, s'exprime une pluralité de voix : celle des énonciateurs. La polyphonie se réalise dans le discours relaté mais ne s'y réduit pas.

narrateur anonyme qui a défini l'énonciation en deux pôles : une énonciation interne et une autre externe. Les effets de polyphonie sont plus denses lorsqu'il s'agit de l'énonciation interne qui met en scène, pour réfléchir l'intrigue, quatre énonciateurs dont les discours s'emboîtent et reproduisent un même énoncé. Les discours relatés correspondent aux méta-récits des narrateurs ; la répétition d'un même discours le rend inévitablement autre et différent. Par le jeu d'altérité, le sens est à la fois un et multiple. Le discours relaté crée une pause dans la syntaxe narrative permettant le passage de l'ignorance à la connaissance qui selon Aristote définit la reconnaissance. Vu sous cet angle, le discours relaté constitue un retour sur la connaissance puisqu'il propose une re-connaissance.

Dans le récit, ces instances dialogales s'identifiant aux différents narrateurs peuvent être schématisées comme suit : Niveau 0 (scripteur → lecteur), niveau 1 (narrateur anonyme<sup>9</sup> → lecteur), niveau 2 (narrateur 1 → narrateur2), niveau 3 (narrateur 2 rapportant les paroles de n1 → lecteur), niveau 4 (narrateur 3 rapportant les propos de n2 qui rapporte les paroles de n1) →lecteur, niveau 5 (narrateur 3 rapportant les propos de n2 qui rapporte les paroles de n1) → narrateur 4 → lecteur. Ces niveaux ne sont pas non plus explicitement représentés qu'on le laisse supposer ; il est pour cela judicieux de considérer des niveaux intermédiaires (1-2), (2-3) (1-3) qui multiplient les combinaisons énonciatives et structurent la réflexivité en tant que technique et thématique de la circularité. Le fait de considérer que tout discours est virtuellement dialogal va permettre de poser plus clairement les problèmes liés au dialogue dans le récit enchâssé ; il n'y a plus "dialogue" mais récit à niveau 1, 2, 3 où toute l'énonciation se trouve structurée par la technique de mise en abyme que Lucien Dällenbach définit comme : *tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire*.<sup>10</sup> Ce réfléchissement qu'implique la mise en abyme concerne autant l'énoncé que l'énonciation. Mais du point de vue de l'énonciation, ses incidences ne sont pas uniquement formelles ; elles agissent en se réfléchissant sur la thématique. En proposant ses propres stratégies énonciatives, la mise en abyme nécessite une redéfinition du statut du personnage-narrateur, agent de l'énonciation, celui-ci s'annonce comme une voix *interne auquel auteur ou narrateur cède temporairement la place*<sup>11</sup>. Ce segment prend la valeur d'un méta-récit réflexif qui se caractérise par sa quadruple propriété de réfléchir le récit, de le couper et d'interrompre la diégèse. Cette interruption se manifeste par l'avènement d'un temps et/ou d'un lieu sans rapport de contiguïté avec ceux du récit premier. Le méta-récit se distingue comme autant d'énoncés réflexifs métadiégétiques qui ne visent pas à s'émanciper de la seule tutelle narrative du récit. Ils se contentent, en passant à un niveau supérieur de la narration [niveau 2 (narrateur 1 → narrateur2)], de réfléchir le récit et de ne suspendre que la seule diégèse.

---

L'énonciation comprise comme l'événement historique que constitue l'apparition de l'énoncé définit la polyphonie comme un type d'énonciation comportant plusieurs énonciateurs. L'énonciation polyphonique n'a pas de tutelle mais se réalise dans la plurivocité des voix.

<sup>9</sup> Le narrateur anonyme est la seule voix qui même si elle se situe à l'intérieur de la trame textuelle, est en réalité extérieure aux événements du récit. Cette voix a plutôt le statut d'un "aiguilleur" qui viendrait remettre les pendules à l'heure.

<sup>10</sup> Lucien Dällenbach, *Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, p. 61.

*Une technique narrative identifiable dans le discours relaté :*

À partir des exemples du discours relaté, j'essaierai de décoder puis de schématiser les différentes formes de la mise en abyme énonciative dont les composantes essentielles sont les narrateurs-énonciateurs et les données spatio-temporelles. La mise en abyme, considérée dans sa valeur structurelle d'emboîtement, peut se définir comme une échelle qui propose les différentes réalisations énonciatives par degrés. Degrés qui correspondent aux différents niveaux du discours relaté. Parmi les formes de la mise en abyme, on distingue entre celles qui agissent sur les discours monologués et celles qui concernent les discours dialogués. Dans les premiers, les énonciateurs proposent une parole tierce, indicible, qu'ils mêlent à leur propre monologue ; dans cette perspective, le monologue fait état d'une analyse qui intègre un point de vue. La distanciation est moins marquée car l'énonciateur implique toute sa subjectivité. Les discours dialogués, plus fréquents, introduisent de manière explicite d'autres discours sous la forme d'un dialogue qui, en renversant l'ordre des épisodes de la narration, définit un parcours dé-chronologique<sup>12</sup> des événements. Ces discours dialogués, tout en l'adoptant, proposent différents degrés de la mise en abyme énonciative. Ce sont ces degrés que je propose à présent de schématiser et d'analyser.

*Monologues autonomes ou discours monologués*

Le discours monologué, le plus souvent mis en italique ou se revendiquant comme tel, présente, à l'intérieur d'un espace textuel, un discours qui se réfléchit. Et si on devait constituer un corpus des monologues dans le texte *Nedjma*, on citera essentiellement ceux de Nedjma, de Mustapha et de Rachid. Ces monologues résonnent dans le texte et tissent entre eux un réseau de signes susceptibles de les révéler à la fois autonomes et intimement liés au reste du texte. Les discours monologués dans *Nedjma* apparaissent sous différentes formes ; ils peuvent être insérés dans la séquence ou détachés quand ils remplissent entièrement l'espace de celle-ci. Ce dernier type de monologue se veut autonome et libéré de toute tutelle narrative. Ainsi, le monologue de Nedjma est inséré ; au contraire ceux de Rachid et de Mustapha s'identifient comme des *monologues autonomes*.<sup>13</sup> Claire Stolz, traitant justement de la polyphonie dans des discours relatés de nature monologale et dialogale, définit le *monologue autonome* comme :

*un discours libéré de l'emprise du narrateur. On insiste par-là sur la particularité linguistique qui les définit bien comme libérés de l'instance narrative,*

<sup>11</sup> Ibid. p. 71. Le récit enchâssé agit sur deux niveaux : énoncé et énonciation. Au niveau de l'énonciation, il met en marche le mécanisme du discours relaté construit sur le principe de la technique de mise en abyme.

<sup>12</sup> Je pense la notion de dé-chronologie dans un rapport analogique avec la notion de dé-forme telle qu'elle se trouve définie par Jean Peytard. Jean Peytard, *Syntagmes 2*, Annales littéraires de l'université de Besançon, les Belles Lettres, Paris, 1979, p. 291. Mais alors que la dé-forme selon Jean Peytard suppose et signale le geste et le résultat du travail accompli sur une forme déjà une première fois donnée, la dé-chronologie ne suppose pas de chronologie première, elle suggère néanmoins son existence sous-tendue par le texte. Une existence qui se réalise par le geste et le résultat d'un travail qui consiste à rassembler tous les repères chronologiques disposés sur la surface du texte.

<sup>13</sup> Claire Stolz, *La polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen Pour une approche sémiostylistique*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 29.

*tout en ne négligeant pas les relations étroites- autonomie n'est pas indépendance- qui lient ces monologues et le reste du texte.*<sup>14</sup>

Cette définition, Stolz l'a formulée en puisant dans l'héritage de Genette qui a substitué à la terminologie traditionnelle du monologue intérieur celle du *discours immédiat* ; celui-ci se différencie par sa complète émancipation de toute instance narrative : *puisque l'essentiel, comme il n'a pas échappé à Joyce, n'est pas qu'il soit intérieur, mais qu'il soit d'emblée (...) émancipé de tout patronage narratif qu'il occupe d'entrée de jeu le devant de la scène.*<sup>15</sup> En fait ces monologues autonomes/immédiats deviennent le foyer de cette polyphonie nouvelle d'un texte littéraire débarrassé du poids d'une tradition qui a fait du monologue une réflexion intérieure supportée par la voix du narrateur/scripteur. Véritables traces du scripteur dans le texte narratif, les monologues autonomes utilisent la polyphonie pour tisser un réseau de liens énonciatifs ne pouvant se lire qu'en filigrane de la narration. *Nedjma* illustre bien cette polyphonie discursive où monologues insérés, autonomes et discours dialogués résonnent et se caractérisent dans une même logique narrative : celle du discours relaté.

#### *Constitution et analyse des discours monologués*

Sont répertoriés comme monologues autonomes les discours de personnages prononcés ou non, mais n'ayant d'autres destinataires dans le cadre de la fiction que le locuteur lui-même, et totalement dégagés de l'emprise du narrateur. Il peut arriver que le monologue prononcé à voix haute soit reçu par un destinataire non prévu par le locuteur (on pense notamment au monologue de Rachid lorsque Nedjma se baignant sur les terres du Nadhor en présence d'un nègre -mi-réel/mi-imaginaire- qui se serait trouvé probablement à proximité de Rachid).

Généralement, les monologues autonomes sont nettement isolés du reste du récit par la typographie : ils occupent soit l'espace de la séquence<sup>16</sup> dans son intégralité, soit, ils ne partagent qu'en partie l'espace discursif de la séquence en s'émancipant de la tutelle du narrateur anonyme. Ils usent, pour marquer leur isolement, de guillemets, d'italiques et/ou de parenthèses, c'est ce que Jacqueline Authier-Revuz nomme les "*expressions guillemetées*" ou "*paroles tenues à distance*"<sup>17</sup>. Mais certains passages, bien que simulant l'aspect structurel des monologues autonomes par leur longueur et/ou liberté de propos, ne se défont pas de la tutelle du narrateur anonyme. Celui-ci se charge d'introduire le monologue cité entre guillemets, tout en encadrant par des pauses descriptives, les attitudes de celui dont il rapporte le monologue. Le maintien des signes typographiques, dans ce type de monologue fait qu'ils fonctionnent comme de vrais repères énonciatifs ; ils soulignent la rupture dans la suite narrative. En fait, ces signes typographiques marquent un décrochage énonciatif, une *lecture interactive*<sup>18</sup> dirait Bakhtine qui permet d'interpréter

<sup>14</sup> Ibid. , p. 29.

<sup>15</sup> Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 193.

<sup>16</sup> La séquence correspond, dans le récit *Nedjma*, à l'espace textuel du sous-chapitre tel qu'il se trouve délimité par l'auteur.

<sup>17</sup> Jacqueline Authier-Revuz, "Paroles tenues à distance" In *Métarécits discursives*, Presses Universitaires de Lille, pp.127-142.

<sup>18</sup> Tzvetan Todorov, *M. Bakhtine, le principe dialogique. Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, (poétique), 1981.

rétroactivement le monologue, en dépit d'une structure narrative déroutante, puisque le monologue crée des ruptures avec le reste de son espace cotextuel. Ainsi, il est juste de répertorier deux genres de monologues : les premiers sont libérés de la tutelle du narrateur anonyme et les seconds mêmes s'ils sont plus en moins isolés du reste du texte, se trouvent insérés, subissant l'emprise du narrateur anonyme.

- Celui de Nedjma N21/21 (p. 67) ☞ monologue inséré.  
 Celui de Mustapha N22/39 (p. 72) ☞ monologue inséré.  
                   N23/107 (p. 79) ☞ monologue autonome.  
                   N 71/108 (p. 185) ☞ monologue autonome.  
 Celui de Rachid N 37/23 (p. 105) ☞ monologue inséré. (ressemblance analogique avec le discours du narrateur anonyme dans N 36/22 (p. 104).)  
                   N51/89 (p. 135) ☞ monologue autonome.  
                   N52/90 (p. 138) ☞ monologue autonome.  
                   N 56/85 (p. 155) ☞ monologue inséré.  
                   N100/58 (p. 246) ☞ monologue inséré.

À chaque narrateur/personnage son moment de discours monologal. Seul le narrateur anonyme ne s'offre pas le privilège narratif d'inscrire son empreinte réflexive dans le récit, sauvegardant par-là son statut d'observateur au regard neutre. Cependant, les monologues répertoriés ne sont pas tous libérés de l'instance narrative du narrateur anonyme ; seuls les carnets de Mustapha et les monologues de Rachid semblent se libérer de toute tutelle narrative. Aucune marque du narrateur anonyme ne s'insère dans ces deux monologues, ce qui leur octroie une certaine autonomie. On relève cependant une légère ambiguïté dans le monologue de Rachid à la séquence N52/90 qui débute par la phrase suivante : *Quelle belle journée, quelle magnifique coin de ciel !* Cette phrase, quelque peu détachée du reste du texte, laisse en suspens l'identification du locuteur ; le *je* de Rachid n'apparaît que suite à cette phrase nominale. S'agit-il d'une exclamation de Rachid ? C'est possible mais on peut également supposer que c'est une description donnée par le narrateur anonyme. Par ailleurs, et s'agissant de la même séquence, on relève également un passage du monologue au discours relaté : ce glissement se passe à la fin du monologue :

“ (...) *Tant que vous n'êtes ni le rival ni la victime, faisons donc la conversation, car bien que je n'aie pas la parole facile, il y a longtemps que ma langue remue comme un édifice infesté de dragons !* ” (Ned p. 141)

Le début du discours relaté :

*Mais je comptais sans les méfaits physiques de l'herbe... Mes propos s'effritèrent sans plus de résonance, et quant à l'interpellé, à supposer qu'il m'eût confusément entendu, il n'en continuait pas moins son somme et ses soubresauts, si bien que je quittai ma position, honteux d'avoir ainsi gâché ma journée. Si Mokhtar, dont le visage était incontestablement roux, me considéra en jurant qu'il irait passer ses derniers jours dans la solitude, plutôt que d'assister à l'éparpillement de nos cervelles.  
 —Est-ce ma faute ? dis-je, et faut-il que je m'écrase au moindre de mes actes, comme un barbare gratifié d'un avion ? Si tu ne m'avais mis en présence de Nedjma, tu ne tremblerais pas à chacune de ses disparitions...  
 —Et toi, je te croyais plus énergique. Si tu n'étais pas toujours en train de chanter... (...) (Ned p. 142)*

L'utilisation des monologues autonomes n'est pas un fait courant ; en effet, un grand nombre de monologues est inséré au milieu des séquences, à l'intérieur d'un entourage textuel.

N21/21 : *Nedjma s'en prend ensuite à un moustique, avec un mouchoir dont elle s'évente en même temps ; épuisée, elle s'assoit à même le carrelage ; son regard plonge dans l'ombre ; elle entend remuer la broussaille ; "ce n'est pas le vent". Les seins se dressent. Elle s'étend. Invivable consommation du zénith ; elle se tourne, se retourne, les jambes repliées le long du mur, et donne la folle impression de dormir sur ses seins... "Remonter à la terrasse ? Trop de curieux... Trop de connaissances dans les tramways... Quel maladroit ! Les fruits ont failli tomber. Il avait les mains blanches, les ongles sales... Agréable, sans cette taille de chimpanzé... Pas d'ici, évidemment. Chassé par sa famille ? Cette façon d'économiser sa barbe... Si Kamel savait que j'ai donné cent francs à un commissionnaire ! ...Pourquoi l'ai-je fait au juste ? Pour l'éloigner... Je l'imaginai dépensant la somme dans un mauvais lieu... Je ne devrais pas sortir... Une idée folle suffirait... Un voyage... Tout recommencer... Sans se confier à un homme, mais pas seule comme je le suis... Ils m'ont isolée pour mieux me vaincre, isolée en me mariant... Puisqu'ils m'aiment, je les garde dans ma prison... À la longue, c'est la prisonnière qui décide..." Nedjma reste étendue, alors que sa mère, Lella Fatma, aidée par des visiteuses que la jeune femme ne daigne pas recevoir, prépare le repas ; Nedjma répond par des grognements aux questions de Kamel ; elle traite ordinairement son homme avec une gentillesse chargée d'ironies qu'il prend pour des reproches. (Ned p. 64)<sup>19</sup>*

Le détachement et l'isolement marqués de ces passages n'impliquent pas nécessairement leur autonomie. La situation de dépendance du discours du personnage par rapport à celle du narrateur est très nette. Le monologue est en fait relaté par le narrateur qui cette fois-ci n'est plus le personnage lui-même. Les passages relevés montrent l'emboîtement de deux situations d'énonciation, celle du discours cité et celle du discours citant.<sup>20</sup> Du point de vue de l'actualisation, les deux discours sont tout à fait indépendants ; en revanche, le discours cité reste thématiquement lié au discours citant puisque c'est lui qui permet de reconnaître le locuteur du discours cité avant même qu'il prenne la parole. Telle est la différence entre des monologues insérés et des monologues autonomes. Ces derniers se veulent libérés de toute autorité narrative extérieure ; quant aux monologues insérés, ils acceptent plus facilement la tutelle d'un autre narrateur qui les introduit.

Une question me préoccupe néanmoins : les monologues autonomes sont-ils vraiment libérés de l'emprise du narrateur anonyme ? Si un *je* apparaît dans le discours, renvoie-t-il toujours au sujet qui l'a produit. Ou bien cache-t-il une autre instance énonciative ? Par exemple, celle du narrateur anonyme, de l'archi-narrateur ou tout simplement celle du scripteur qui, en pénétrant l'intériorité du personnage, fait un travail d'exorciste et l'amène à révéler ce qu'il garde en silence. Si on adhère à cette dernière explication, toute l'énonciation ne serait qu'une parole tierce. Et même si, à l'intérieur de la fiction, on accepte les simulations ludiques de la narration, il en est autrement lorsqu'on pense réaliser son examen. Pour cela, on préfère - déjouer le paradoxe - en attribuant à l'ensemble des monologues suscités le statut de discours monologués-relatés. Même le monologue dit-autonome de Rachid séquence 37/23 s'apparente, dans une parfaite analogie locutoire, au commentaire du narrateur anonyme situé dans la séquence N36/22.

N36/22 "*Elle vint à Constantine sans que Rachid sût comment. Il ne devait jamais le savoir, ni par elle, ni par Si Mokhtar. La rencontre de Rachid et de l'inconnue avait eu lieu dans une clinique ou Si Mokhtar avait ses entrées...*" (Ned p. 105 )

<sup>19</sup> Le texte en gras est en italique dans le texte.

N37/23 “ *Elle vint à Constantine je ne sais comment, je ne devais jamais le savoir. Elle était debout. , sombre et distraite, dans le salon d'une clinique où Si Mokhtar avait ses entrées (ayant été l'ami d'enfance du médecin qui était maintenant conseiller général), (...)* ” (Ned p. 105)

Par ailleurs, l'emplacement "détaché" des *monologues dits autonomes* à la fin du récit (celui de Mustapha N23/107 et N71/108/ et celui de Rachid N51/89 et N52/90) dénote une esthétique de la *chute* qui introduit dans le vertige de la narration une descente de plus en plus profonde dans l'univers psychique du personnage-narrateur. Les monologues autonomes révèlent les caractéristiques d'une écriture qui fait résonner plusieurs moteurs narratifs ; le narrateur anonyme n'est pas seul tuteur du texte. Il perd peu à peu son autorité et sa tutelle sur le texte au point où à l'intérieur de celui-ci, il se voit hors arcuit, mis à l'écart, il entend sans pouvoir intervenir, le discours de ces monologues autonomes : de véritables discours sur son propre discours, et c'est justement dans ce sens qu'on considère les monologues autonomes de Mustapha comme une réflexion sur le discours. Réflexion qui va se répandre sur l'ensemble du récit ; l'exemple des carnets de Mustapha qui, par leur écriture fragmentée (Mustapha commente plusieurs événements et faits dans l'espace d'une seule séquence) correspondent à différents endroits du récit et font échos avec celui-ci au point où l'autonomie des monologues se dissout au service d'une polyphonie globale :

*Carnet de Mustapha*

*Le nombre des ivrognes est grand, à en juger par les assiettes d'escargots qui jonchent les comptoirs ; qui boit dîne ; les Bônois ont le vin mauvais ; ils ont le coup de tête empoisonné, mais leur football est en décadence ; ils sont pleins de contradictions ! Ils trichent aux cartes, et pleurent au cinéma. C'est l'influence raffinée de la Tunisie qui est cause de tout cela... J'ai vu Mourad au café. J'écoutais un disque d'Osmahan, la Libanaise morte dans une auto... Mourad hochait la tête, prêt à pleurer. Mourad m'aime comme un frère ; il m'offre sa chambre à Beauséjour... Jamais je n'oserai habiter si près de Nedjma. (...)*

.....  
*Mon père ne se remettra pas de son kyste au poumon. Il agonise à l'hôpital de Constantine. Ma mère a perdu la raison. Elle est réfugiée avec mes deux petites sœurs, dans la ferme d'un oncle ; je suis le seul espoir de la smala ; mon seul protecteur à Bône est un marchand de beignets ami de mon père. (...)*

*Je pense à mes sœurs, entre la folle et le tuberculeux. Il expire Peut-être à cette minute précise. Au fond de la boutique gît un rasoir ; pour un peu, la tête roule à mes pieds, la tête du marchand... N'y a-t-il que le crime pour assassiner l'injustice ? Mère, je me déshumanise et me transforme en lazaret, en abattoir ! Que faire de ton sang, folle, et de qui te venger ? C'est l'idée du sang qui me pousse au vin... Le suicidé qui se relève ne connaîtra plus l'illusion de mourir. Toilettes d'été...(Ned p. 79)*

La rédaction de ces monologues fusionne avec le reste du récit ; on n'assiste pas à une éviction de la ponctuation comme le montre l'analyse de Stolz<sup>21</sup>. La ponctuation dans ce type de monologues assure une

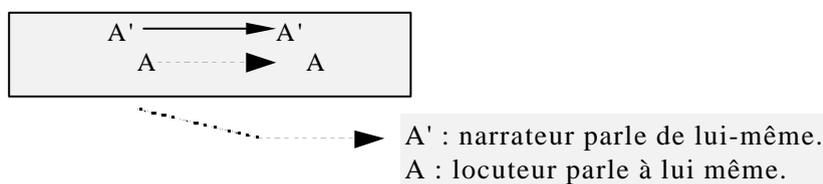
<sup>20</sup> La dénomination du discours cité dans un roman est comprise dans le sens d'un discours traité comme une citation.

<sup>21</sup> L'analyse de Stolz attribue aux monologues d'Albert Cohen *Belle du seigneur*, la caractéristique d'avoir supprimé la syntaxe : l'éviction de la ponctuation donne le sentiment de continuité interrompue du flux verbal. Alors que dans *Nedjma*, le caractère des monologues autonomes respecte la ponctuation : les carnets de Mustapha sont le fait d'un monologue pensé et transcrit. Quant à ceux de Rachid, ils sont le produit d'une réflexion. Le flux verbal même s'il contient, par rapport aux autres discours, une valeur supérieure d'oralité, ne donne pas l'impression d'une spontanéité locutoire. Ils sont l'œuvre d'une longue réflexion, et par conséquent nécessitent plus d'organisation logique de la pensée.

On n'a plus affaire à des monologues plus intimes, proches de l'inconscient, mais à des discours réfléchissant la pensée logique.

homogénéité sans faille avec le reste du récit. Ce qui conduit à dire qu'il n'existe pas vraiment de monologue autonome dans *Nedjma* selon la définition de Stolz car si le monologue en question n'est plus celui du narrateur anonyme, il s'inscrit dans la dynamique énonciative d'un nouveau narrateur : celle du personnage-narrateur. En fait, on préfère remplacer la terminologie *monologues autonomes* par *discours monologués-relatés*. Ce qui différencie cette dénomination de la première c'est le fait de considérer un monologue dit autonome (libéré de la tutelle du narrateur anonyme) comme un discours en fait sous l'emprise d'une autre instance narrative (ici les personnages Rachid et Mustapha). Car ces derniers se chargent, au même titre que le narrateur anonyme, de la narration. Ce qui les amènent incontestablement à exercer une autorité réflexive sur leur propre intériorité. Le méta-récit du narrateur/personnage efface puisqu'il intègre ses propres paroles. Les monologues de Rachid et de Mustapha apparaissent plus comme des réflexions sur des monologues non exprimés et dont les traces sont perceptibles à la surface de leurs discours qu'ils se chargent eux-mêmes de relater. En somme, ce qui différencie cette nouvelle définition du monologue de la première c'est particulièrement le caractère réflexif (pensé puis dit/ pensé puis écrit), organisé du monologue. Stolz considère le monologue autonome comme un espace verbal spontané : libération inconsciente de la pensée (pensé et dit/ pensé et écrit). Dans ce cas ni le narrateur anonyme ni même le personnage-narrateur n'ont d'emprise sur le flux verbal. La réalisation des discours monologués autonomes dans *Nedjma* se déroule autrement ; même si on admet une certaine autonomie fictionnelle, ils se réalisent comme une parole reproduite.

À la fois personnages et narrateurs, Rachid et Mustapha prennent le relais du narrateur anonyme, ils s'engagent au même titre que celui-ci à la mise en œuvre de la narration. A la fois auteurs et acteurs de la narration, leurs monologues sont traversés par deux ancrages énonciatifs : *je* parle de *je* (réflexion sur le discours) et *je* parle à lui-même (forme élémentaire du monologue). Le schéma de ces ancrages énonciatifs propose un monologue à deux niveaux qui, emboîtés, dessine la première forme de la mise en abyme :



Ainsi, le dédoublement identitaire de celui qui parle dans celui dont on parle ou plus simplement l'emboîtement de A locuteur dans le A' narrateur propose la première forme de la mise en abyme qu'on peut qualifier de : mise en abyme monologale à emboîtement simple. Dans cette forme de mise en abyme monologale, les référents de l'actualisation sont obscurcis : on sait que c'est un "je" qui parle mais qui ne sent aucune nécessité de se présenter puisqu'il ne parle à personne d'autre qu'à lui-même ; d'où la difficulté d'identifier le locuteur. L'autoréférence

centre ce message totalement sur lui-même, ce qui rend l'identification du locuteur difficile pour le lecteur. D'autant plus que le principe même du monologue est de simuler une situation énonciative non-actualisée ; définir un schéma de communication qui n'implique aucun destinataire.

Dans ce type de discours, le lecteur a besoin de plus d'informations pour identifier le locuteur. Pour cela, il cherchera des indices soit par auto-désignation du locuteur, soit par le cotexte. L'identification par le biais du cotexte est la plus fréquente. Elle utilise trois types d'indices : la liaison thématique, les références anecdotiques à des passages antérieurs du récit et la reconnaissance de l'idiolecte du personnage. Le lien thématico-narratif constitue la piste la plus évidente à suivre par le lecteur. Celui de *Nedjma* a besoin également d'indices chronologiques susceptibles de le guider dans son processus d'identification puisqu'une lecture linéaire d'un récit circulaire ne rend pas toujours compte des agents de la communication interne à chaque séquence. Les séquences ne se suivent pas chronologiquement certes, mais elles laissent défiler de manière perceptible des repères chronologiques qui permettent de retracer, de reconstituer les épisodes de la narration. À titre d'exemple, la séquence N52/90 montre que l'identité du "je" de Rachid est appréhendée par son contexte ; le lecteur a réuni à travers des séquences antérieures des informations indiquant que Rachid allait organiser le rapt de Nedjma et la conduire, avec l'aide de Si Mokhtar, sur les terres du Nadhor :

*N52/90 : Quelle belle journée, quel magnifique coin de ciel ! Je me souvins de mon aventureuse enfance ; vrai ; j'étais libre, j'étais heureux dans le lit du Rhummel ; une enfance de lézard au bord d'un fleuve évanoui. Encore ému des chants brisés de mon enfance, j'aurais voulu traduire à la créature que le nègre dévorait des yeux ce monologue des plus fous : "Pourquoi ne pas être restée dans l'eau ? Les corps des femmes désirées, comme les dépouilles des vipères et les parfums volatils, ne sont pas faits pour dépérir, pourrir et s'évaporer dans notre atmosphère : fioles, bocaux et baignoires : c'est là que doivent durer les fleurs, scintiller les écailles et les femmes s'épanouir, loin de l'air et du temps, ainsi qu'un continent englouti ou une épave qu'on saborde, pour y découvrir plus tard, en cas de survie, un ultime trésor. Et qui n'a pas enfermé son amante, qui n'a pas rêvé de la femme capable de l'attendre dans quelque baignoire idéale, inconsciente et sans atour, afin de la recueillir sans flétriure après la tourmente et l'exil ? Baigne-toi, Nedjma, je te promets de ne pas céder à la tristesse quand ton charme sera dissous, car il n'est point d'attributs de ta beauté qui ne m'aient rendu l'eau cent fois plus chère ; ce n'est pas la fantaisie qui me fait éprouver cette immense affection pour un chaudron. J'aime aveuglément l'objet sans mémoire où se chamaillent les derniers mânes de mes amours. Plaise au ciel que tu sortes lavée de l'encre grise que seule ma nature de lézard imprime injustement dans ta peau ! Jamais amant ne fut ainsi acculé jusqu'à désirer la dissolution de tes charmes... En vérité, suis-je cet amant ? J'ai honte d'avouer que ma plus ardente passion ne peut survivre hors du chaudron, (...)" Mais je ne pouvais rien dire de cela devant Nedjma, me contentant de l'énoncer à voix basse, murmurant pour moi-même le peu de mots capables de suggérer le mystère de pareilles pensées... (...). (Ned p. 138)<sup>22</sup>*

L'identité du locuteur n'est pas mentionnée, seule la première personne du singulier sert de référence : le locuteur ne s'auto-désigne pas, il se contente uniquement de se réfléchir en réitérant autant qu'il veut l'occurrence du "je". Dans les monologues de Rachid et de Mustapha, le "je" du locuteur s'efface en faveur de son autre identité : celle du narrateur. En se dédoublant, il se présente à la fois

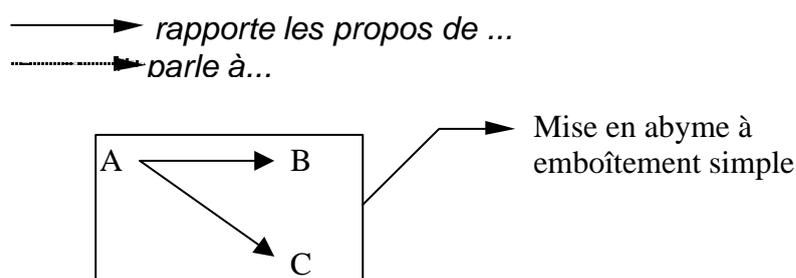
comme personnage et narrateur dans une structure en abyme. En somme, la structure interne de ces monologues montre que la polyphonie conçue comme technique énonciative dans le récit résonne non seulement entre les séquences mais à l'intérieur même d'un espace discursif qui se déclare comme monologal. En effet, le monologue présente la double particularité d'être à la fois unificateur et polyphonique. Unificateur parce que ce *je* représente toujours le même personnage et polyphonique, parce que ce *je* fait parler les différentes voix du même personnage et les amène à résonner avec d'autres voix (personnages et/ou narrateurs) du récit.

### *Les discours dialogués*

Le discours dialogué relaté se sert dans son écriture d'un style direct pour produire l'effet du dialogue. Le nombre élevé des pronoms personnels se reconnaît aux valeurs quantitatives ; l'emploi fréquent et prépondérant de ces catégories détermine une valeur référentielle dans le récit :

pronoms	fréquence	pronoms	fréquence
il	1135	nous	214
son	1015	moi	118
se	1001	vous	111
je	734	tu	103
elle	339	ton	68
me	329	te	56
mon	292	eux	29
ils	243	toi	28
on	237	elles	17

Le référent "il" désigne tout locuteur qui ne prend pas la parole directement : "il" se présente comme un sujet relaté par une autre instance énonciative. La structure du discours qui l'intègre va emboîter deux, trois et quatre sujets et les amener à partager un même espace discursif. Le premier niveau du discours relaté est structuré sur une forme simple de mise en abyme : un énonciateur parle de deux personnages, il relate les événements qui leurs sont liés sans les mettre en "dialogue". Cette forme de mise en abyme ressemble à celle du monologue ; tous les deux intègrent les événements. Alors que le monologue implique une réflexion subjective, le discours dialogué se contente de relater les événements :

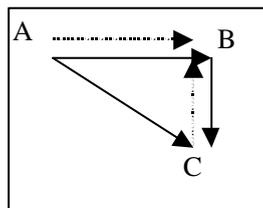
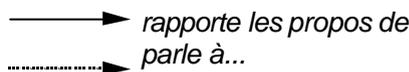


<sup>22</sup> Le texte en gras est en italique dans *Nedjma*.

*Trop de choses que je ne sais pas, trop de choses que Rachid ne m'a pas dites ; il était arrivé dans notre ville en compagnie d'un vieillard nommé Si Mokhtar, qu'il traitait le plus familièrement du monde ; Si Mokhtar aurait volontiers parlé à n'importe qui, si Rachid (on savait seulement qu'il s'appelait Rachid), (...). (Ned p. 91)*

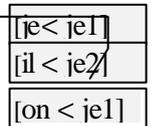
Cette structure correspond à la forme simple de la mise en abyme : A= je, B= il (référant à Rachid) et C=il (référant à Si Mokhtar). Le "je" énonciateur n'est pas identifiable à l'intérieur de cette seule séquence ; la contextualisation de celle-ci est nécessaire. Ici apparaît l'impasse qui consiste à considérer la séquence comme un champ clos ; le texte se définit comme un tout indissociable.

Une autre forme de mise en abyme à emboîtement double complexifie la structure du discours ; celui-ci présente deux co-énonciateurs (je1 et je2) référant à Mourad et à Rachid. Tous deux rapportent le discours tierce de Si Mokhtar (disait-il). La mise en rapport dialogué de Mourad et de Rachid est réalisée par une écriture mimant le style direct et le dialogue. L'énoncé pousse à percevoir le second "je2" s'identifiant à Rachid comme un "il" puisque Mourad "je1" rapporte les paroles de Rachid même si la forme du discours feint la structure directe. Le "il" avoué, dans la structure énonciative est le troisième énonciateur dont la parole se trouve être prise en charge par deux co-énonciateurs : Mourad et Rachid qui, sans se confondre, réalisent un glissement énonciatif qui permet au "je" dédoublé de réitérer un même contenu énonciatif ; ce qui permet d'avoir deux visions d'une "même" information. Le "même" devient autre dès lors qu'on le prête à un second énonciateur.



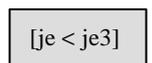
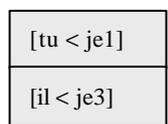
Mise en abyme à emboîtement double

< signifie contient.



N 33/51 : *On ne pouvait douter que Rachid ne fût en plein désarroi ; il fumait, ne dormait guère qu'une nuit sur deux, veillant ou vagabondant seul ou en ma compagnie, car je m'attachais à lui autant qu'à Mustapha, mais sans pouvoir encore les réunir dans une même amitié. Quant à Rachid, s'il me parlait (paroles fiévreuses, éclats de voix suivis de mornes silences), c'était toujours comme à regret. Je commençais à sentir nos relations se tendre tout en se renforçant ; il simulait maintenant le calme ; mais il maigrissait de jour en jour, devenait tout à fait taciturne ; (...) et m'efforçant de ne pas alerter Mustapha tapi contre le mur, imperturbablement assoupi, et qui s'en allait chaque matin de très bonne heure, comme redoutant la contagion, ou pressentant que Rachid allait me confier quelque chose au réveil...*

—*Comprends-tu ? Des hommes comme ton père et le mien... Des hommes dont le sang déborde et menace de nous emporter dans leur existence révolue, ainsi que des esquifs déseparés, (...) Le vieux bandit ! Il me l'avait dit bien avant, bien avant notre dernier séjour dans cette ville, où il me suivait sans en avoir l'air, sachant que je cherchais sa fille présumée, Nedjma, qu'il m'avait présentée lui-même ; mais il m'avait*



*parlé auparavant, par bribes, toujours par bribes, comme lui seul peut parler : “ ...Je me demande ce qui a bien pu naître des nuits d'antan, disait-il ; les nuits d'ivresse et de fornication ; les nuits de viol, d'effractions, de corps à corps de ville en ville ; dans les couloirs et sur les terrasses ; aux salons des entremetteuses... ” Le chœur des femmes, les femmes séduites et délaissées, il ne croyait pas en avoir oublié une seule, ne passant sous silence que celles de notre propre famille, car Si Mokhtar descendait comme moi de l'ancêtre Keblout ; il me le révéla plus tard, alors que nous voguions ensemble sur la mer Rouge, après avoir faussé compagnie aux pèlerins de La Mecque... (...) “ ... Ce qui m'échappe, disait-il, c'est l'engeance, l'engeance vengeresse de toutes les amantes induites en erreur, femmes mariées dont j'étais le second époux juste le temps de bouleverser la chronologie du sang, pour abandonner un terrain de plus à la douteuse concurrence des deux lignées— celle de la tradition, de l'honneur, de la certitude, et l'autre, lignée d'arbre sec jamais sûr de se propager, mais partout vivace en dépit de son obscure origine... ” (...) il cherchait en vain des témoins dans le prétoire des pères et des fils trompés ou méconnus, sans parler des amantes qui ne voulaient plus de son ombre. Pas même un passant pour proclamer à l'heure de la déchéance : “ Je suis l'enfant de ce cadavre, je suis un bourgeon de cette branche pourrie ” ; mais Si Mokhtar allait finir dans la pire dérision ; les épouses clandestines l'avaient laissé dans le doute comme si, après avoir accepté les semailles, elles eussent anéanti ou dissimulé la récolte, (...) (Ned p. 96/97)*

[je&lt; je2]

La séquence contient trois énonciateurs Mourad, Rachid et Si Mokhtar. Le "on", ce "je1" s'identifie à Mourad, c'est lui qui se charge de rapporter le double discours de Rachid et de Si Mokhtar. La structure [je→tu] "comprends-tu" mime le discours direct qui tente d'attribuer à l'énoncé la valeur du vécu. Mais l'énoncé de Rachid [je2] n'est en définitive que la reconstitution mnémorique d'un discours autre. Si le discours de Rachid est relaté par Mourad ; celui de Si Mokhtar fait l'objet de deux activités mnémoniques : celle de Rachid puis celle de Mourad. Ainsi, le [je3] est une parole tierce emboîtée simultanément dans deux énonciations. Ce troisième "je" a plutôt valeur d'un "il" (disait-il) qui réfère au personnage de Si Mokhtar. La valeur "réelle" des pronoms personnels se modifie à l'intérieur d'un schéma énonciatif qui privilégie, dans sa structure du discours relaté, les brouillages des instances énonciatives non seulement en renversant leurs rôles officiels mais encore en les structurant en abyme : *hétérogénéité énonciative*<sup>23</sup> qui rend compte de la présence de l'*autre*<sup>23</sup> dans le discours. Le "on" qui introduit l'énoncé peut avoir la valeur d'un "je" mais, il laisse également résonner d'autres voix. Les "je" de Rachid et de Si Mokhtar ont une valeur de "il". L'emploi, pourtant déficitaire dans le récit de "tu", n'est qu'une manière de mimer le discours direct : le "comprends-tu" est traduisible en termes de discours relaté en *il m'a demandé si je comprenais que*.

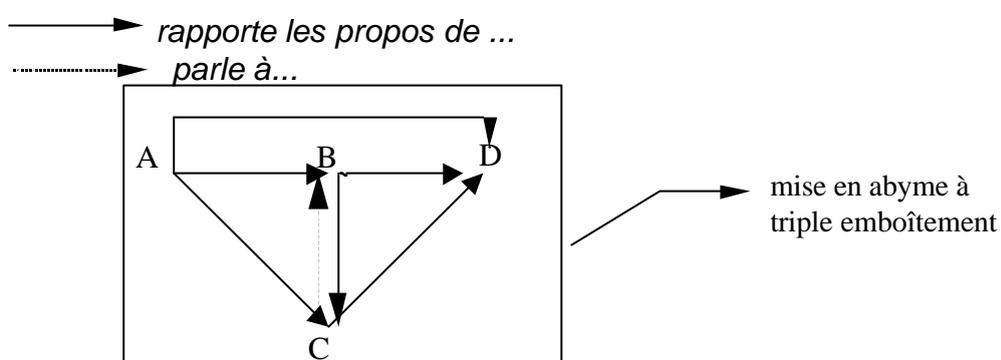
La construction du discours relaté fait de l'énonciation un usage particulier où la multiplication des "je(u)" et leur imbrication permet la réitération d'un même discours. La répétition va instituer un cercle où les discours se confrontent et se referment sur eux-mêmes en forme de "boucles énonciatives"<sup>24</sup>. La mise en abyme à double emboîtement se réalise dans la réitération simultanée d'un même discours (celui de Si Mokhtar emboîté dans celui de Rachid et de Mourad). C'est pourquoi le schéma ci-dessus montre que (A et B) rapportent tous deux les propos de C

<sup>23</sup> Jacqueline Autier-Revuz, "hétérogénéités énonciatives" In *langages* N°73, Pp 98-111.

<sup>24</sup> Jacqueline Autier-Revuz, *ces mots qui ne vont pas de soi, boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, Tome 1 et Tome 2, Paris, Larousse, 1995.

référant à Si Mokhtar. Alors que la mise en dialogue entre A et B mime le style direct, celle de C et B est réalisée en usant d'un style indirect avoué *disait-il* en plus des guillemets.

Une autre forme de la mise en abyme à triple, voire même à quadruple emboîtement, définit un schéma énonciatif pris en charge par un "il" exclu de l'énonciation. Il s'agit du "il" du narrateur anonyme qu'on peut éventuellement évaluer comme un "on" indéfini. Ce "il" n'est pas sujet de l'énonciation mais se présente comme un témoin à charge énonciative. Le narrateur anonyme va prendre le monopole d'une parole dont il n'est pas l'auteur. La structure de l'emboîtement révèle le passage d'un "il" externe à des "il(s)" internes :



N48/81 : *Et ce jour là, dans sa cellule de déserteur, Rachid croyait entendre sur le pont les révélations passionnées de Si Mokhtar, pleines de tumulte de la mer Rouge, en vue de Port-Soudan... Tu dois songer à la destinée de ce pays d'où nous venons, qui n'est pas une province française, et qui n'a ni bey ni sultan, (...). J'ai commencé par me séparer de la femme à Marseille, puis j'ai perdu la fille (la photographie que montra Si Mokhtar faillit se perdre dans le vent ; c'était l'inconnue de la clinique)... (...) Mais je sais bien que Nedjma s'est mariée contre son gré ; je le sais, à présent qu'elle a retrouvé ma trace, m'a écrit, et qu'elle me rend visite, c'est ainsi que tu l'as vue à Constantine, lorsque son époux l'y conduisit de temps à autre avec lui.* (Ned p. 128)

En fait, cet exemple montre bien que le discours relaté dépasse les limites de la seule séquence, il peut s'étaler sur plusieurs séquences : le A s'identifie au narrateur anonyme qui, en s'insérant dans le cadre énonciatif, permet l'emboîtement de plusieurs discours ; celui de Rachid B, celui de Si Mokhtar C et celui de Nedjma D. Des relations intermédiaires sont envisageables : Rachid B va lui aussi relater les propos de Nedjma et de Si Mokhtar de même que Si Mokhtar C va révéler des propos de Nedjma. L'énonciation de celle-ci se réalise uniquement par le truchement du discours relaté dans ses formes monologuées et dialoguées. Nedjma ne se sert à aucun moment du rôle de narrateur pour relater un événement.

*La mise en abyme comme une figure rhétorique :*

La présence de discours relatés dans le texte *Nedjma* (formes monogales et dialogales) donne à ce récit une configuration polyphonique. En effet, les discours monologués et les discours dialogués montrent bel et bien une

structure polyphonique où les combinaisons dialogales se multiplient. Outre les effets d'échos entre les voix des différents narrateurs/personnages, le dialogisme joue un rôle important dans d'autres passages qui mêlent la voix du narrateur anonyme "principal" à celle des personnages/narrateurs. Cette confusion des compétences des personnages/narrateurs à celle du narrateur anonyme est rendue possible par l'utilisation du discours relaté. En fait, la redéfinition du statut du narrateur anonyme dans le récit *Nedjma* a des incidences aussi importantes qu'étonnantes : il n'est plus celui qui s'accapare la narration, mais il en fait partie. Statut intermédiaire entre celui d'un narrateur hétérodiégétique et celui d'un narrateur homodiégétique, le narrateur anonyme n'est plus le seul à assurer cette narration. Son discours est sans cesse interrompu par celui d'autres personnages-narrateurs. Les frontières de leur espace énonciatif ne sont pas nettement tracées et pourtant ne causent aucun effet de rupture.

On peut par ailleurs remarquer que le foisonnement des discours relatés se définit comme une caractéristique majeure de *Nedjma*. Kateb Yacine use de toutes les formes du discours relaté, les structure de manière à présenter une palette de degrés et de combinaisons énonciatives correspondant aux différentes formes de la mise en abyme. La polyphonie est la conséquence de cette mise en structure énonciative. Et ce coup de force énonciatif crée une tension qui fait comprendre l'importance et l'impact de la notion de gradualité. Dans *Nedjma*, la gradualité se manifeste par les différentes formes de mise en abyme qui définissent le récit comme essentiellement dialogal, traversé par des courts-circuitages énonciatifs que les schémas de la mise en abyme ont tenté de présenter. De ce point de vue, la polyphonie intratextuelle dans *Nedjma* est un puissant critère de sa littéarité : chaque voix littéraire est à la fois une construction semblable mais aussi différente des autres.

Grâce à un dialogisme incessant, fait dans le récit d'oppositions et de similitudes, dans une tension permanente entre le même et l'autre, les voix orchestrées sont différentes les unes par rapport aux autres, se présentant comme de véritables variations autour d'un même invariant. Le sens devient multiple dès lors qu'on accepte les enjeux de la mouvance, dès lors qu'on admet la différence comme principe. L'itération pose ce principe, elle se présente comme un élément de la signification structurée par la technique de la mise en abyme. En s'articulant dans la dialectique du même et de l'autre, le roman se propose comme un univers fait de voix et d'échos résonnant dans le texte. Outil au service d'une polyphonie d'ensemble, elle définit l'aspect circulaire du texte *Nedjma*.

Le récit suscite une impression d'unité –certes très polyphonique-, mais très en harmonie avec le rythme d'une écriture qui s'est servie de la circularité pour façonner son cadre et son contenu. Pour cela, les rapports entre narrateur anonyme et personnages sont très polyphoniques mais le cercle de parole qui les unit ne les confond pas ; chacun d'eux se distingue des autres. L'altérité devient indispensable dès lors qu'on veut établir un dialogue. Aussi, la multiplicité des narrateurs ainsi que le nombre élevé des pronoms personnels correspond parfaitement à une mise en abyme rotative qui privilégie l'auto-référence : le discours relaté, les éléments et les segments réitérés se décrivent

comme des “*boucles réflexives*”<sup>25</sup> qui enferment le récit sur lui-même. Cette structure de clôture présente les discours comme des jeux de miroirs. Et c’est justement à travers ce jeu de reflets que le discours se présente comme une réflexion sur... le discours. Ces diverses formes de discours relatés-abymés projettent une valeur esthétique qui, par un principe d’immanence, réalise une figure : celle de la circularité. Par la mise en abyme, les phénomènes d’autoréférence font de la circularité une figure esthétique et un principe de littéarité caractéristique de l’écriture katébiennne.

### Conclusion

L’énonciation autoréférente de *Nedjma* partage le double statut du texte et de l’autre texte, texte construit, déconstruit puis reconstruit, méta-récits métamorphosés en chimère dont la capture exige un envoûtement théurgique. Ce roman singulier est à la fois l’expression et l’art poétique d’une écriture qui pense le manque et le réfléchit, elle désigne une manière différente de penser le statut du texte littéraire, de la mise en abyme et d’un lecteur contraint à participer à l’histoire, à participer activement et avec délectation à l’aventure d’une écriture... La mise en abyme, associée au travail du langage, se présente comme l’architecture la plus originale de *Nedjma*.

---

<sup>25</sup> Ibid.

### BIBLIOGRAPHIE

- Jean Peytard, *Syntagmes4*, Annales littéraires de l’Université de Besançon, Belles Lettres, Paris, 1992.  
 Lucien Dällenbach, *le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.  
 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.  
 Mikhaïl Bakhtine “la structure de l’énoncé” In Tzvetan Todorov, *M. Bakhtine, le principe dialogique. Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, (poétique), 1981.  
 André Gide, Journal Pléiade.  
 Michel Butor, “le roman comme recherche” In *Essais sur le roman*, Paris, Idées/Gallimard, 1969.  
 Tzvetan Todorov, *M. Bakhtine, le principe dialogique. Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, (poétique), 1981  
 Lucien Dällenbach, *Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.  
 Jean Peytard, *Syntagmes 2*, Annales littéraires de l’université de Besançon, les Belles Lettres, Paris, 1979.
- Claire Stolz, *La polyphonie dans Belle du Seigneur d’Albert Cohen Pour une approche sémiostylistique*, Paris, Honoré Champion, 1998.  
 Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.  
 Jacqueline Authier-Revuz, “Paroles tenues à distance” In *Métarécits discursives*, Presses Universitaire de Lille.  
 Tzvetan Todorov, *M. Bakhtine, le principe dialogique. Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, (poétique), 1981.  
 Jacqueline Authier-Revuz, “hétérogénéités énonciatives” In *langages* N°73.  
 Jacqueline Authier-Revuz, *ces mots qui ne vont pas de soi, boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, Tome 1 et Tome 2, Paris, Larousse, 1995.

Notes