

European Journal of Linguistics

(EJL)

Technique D'écriture Dans L'enfant Sans Nom

De Florence Trystram



CARI
Journals

Technique D'écriture Dans L'enfant Sans Nom

De Florence Trystram

 Par L'assistant **Martin Luther Tshifumbe Mutau**

Tél : +243815058175 / +243991463232

ORCID NO :0009 - 0002- 4546-9147

Accepted : 28th Aug, 2023 Reçeviez in Révisé Forme : 1st AUGE, 2023 Publisher : 14th AUGE, 2023

Résumé

But : La visée de cet article est de dégager la différence entre la lecture d'une œuvre romanesque de type balzacien et celle du « Nouveau Roman ». Sous l'étiquette de « Nouveau Roman » rentrent des écrivains de tempéraments aussi divers des uns que des autres par un seul idéal de la recherche de nouvelles techniques scripturales considérées périmées.

Méthode : Outre les techniques narratives canoniques préconisées par les narratologues, nous nous sommes ainsi rendu compte que Florence Trystram s'est également servie d'autres techniques littéraires. Il s'agit notamment du mélange des genres littéraires et de certaines figures de discours. A propos de genres littéraires, Sony Labou Tansi fait remarquer : « les genres littéraires n'ont pas de sexe. Je me demande même si mes romans sont des romans. Le message essentiel est l'homme. Il est le destinataire obligé. » (Sony Labou Tansi, L'anté-Peuple). Florence Trystram s'y est conformée et l'on remarque le mélange de différents genres littéraires dans la création de son récit.

Résultat : Nous avons découvert dans ce roman une présentation sommaire des thèmes. D'abord, l'oppression. Ensuite, l'enchaînement logique des thèmes abordés. Enfin, ceux-ci se renferment sous un ton optimiste : on part de l'oppression qui débouche sur la misère de celle-ci à la révolte et à l'optimisme en faveur de la dignité humaine. Ainsi, pouvons-nous déduire que le héros nous interpelle à juguler les jérémiades. Quant aux thèmes ressortis de cet univers romanesque, nous avons l'impression que la plupart des écrivains africains sont encore obsédés par les mêmes thèmes diachroniquement vécus au fil du temps par toute l'Afrique.

Contribution: Nous avons constaté que L'Enfant Sans Nom s'écarte littéralement de la narration du roman balzacien. Et nous avons en fin de compte, admiré l'intelligence avec laquelle Florence Trystram a modelé cet univers romanesque.

Mots Clés : *Oppression, misère, révolte, optimisme, dignité humaine*

0. Introduction

Il convient de rappeler ici que chaque œuvre littéraire est un tout structuré que nous sommes invité à découper, à ordonner et à assembler pour appréhender le message voilé dans l'univers romanesque. Et ce, en évoquant Gérard Genette et le contenu de son œuvre : « **Palimpsestes : La littérature au second degré** dans laquelle il tient compte de développer la théorie de la transtextualité c'est-à-dire l'ensemble des relations qui peuvent exister entre deux ou plusieurs textes, et définit les différentes relations hypertextuelles » (Gérard Genette, 1982).

1. Définition

La transtextualité est un concept littéraire que Gérard Genette a développé plus particulièrement dans son livre **Palimpsestes : La littérature au second degré** paru en 1982.

Pour Gérard Genette, l'objet de la poétique n'est pas le texte considéré dans sa singularité, mais bien la transtextualité, ou la transcendance textuelle du texte. Grossièrement, la transtextualité se définit par : « Tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte. »

Nous devons ainsi retenir ces cinq types de relations transtextuelles qui ne sont pas des classes étanches, fermées et sans recoupement réciproques. Leurs relations sont nombreuses et parfois (et même « souvent ») selon Genette décisives.

2. Types de relations transtextuelles

Gérard Genette distingue cinq types de relations transtextuelles notamment l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité ainsi que l'architextualité.

2.1. L'intertextualité

Le nom est emprunté à Julia Kristeva. L'intertextualité se définit par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, eidétiquement et le plus souvent par la présence d'un texte dans un autre.

L'intertextualité est le caractère et l'étude de l'intertexte, qui est l'ensemble des textes mis en relation (par le biais par exemple de la citation de l'allusion, du plagiat, de la référence et du lieu hypertexte) dans un texte donné.

2.2. La paratextualité

Tout ce qui est périphérique au corps d'un énoncé. Il s'agit généralement d'une relation moins explicite et plus distante que l'énoncé entretient avec le paratexte.

Le paratexte est une notion de théorie littéraire principalement définie par Gérard Genette comme étant un des cinq types de transtextualité.

2.3. La métatextualité

C'est la relation dite de commentaire qui lie un « texte à un autre texte » dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer) voire à la limite sans le nommer.

2.4. L'hypertextualité

Cette relation en est une dérivation qui n'est pas de l'ordre du commentaire. Il y a un rapport d'initiation (ou de transformation) qui engendre quelque chose de nouveau, mais qui ne

cache pas ce qui a derrière. Genette nomme le texte « imitant » l'hypertexte et le texte « imité » l'hypotexte.

2.5. *L'architextualité*

C'est le type le plus abstrait et le plus implicite : « Il s'agit ici d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle [...], de pure appartenance taxinomique ». C'est ce qui nous permet d'organiser ou de déterminer le statut générique d'un énoncé.

Voilà pourquoi la combinaison, le recours à chacun de ces cinq types de la transtextualité par Florence Trystram dans **L'enfant sans Nom** lui permet, en termes des valeurs expressives, de bousculer les idées reçues, le cliché, le préjugé du message que véhicule le texte repris ou réécrit. Ce recours entraîne d'autres conséquences littéraires notamment : Le mélange des genres littéraires et des voix narratives, des anticipations et des projections, avec des pauses, le recours à certaines figures de style : l'ironie, l'humour, l'antithèse, le parallélisme, les périphrases et même l'oxymore.

Cet article de forum va ainsi analyser cinq points pour apprécier comment Florence Trystram s'en est servie dans son œuvre **L'Enfant Sans Nom** afin de mieux tisser sa narration et, sans doute, pour bien plaire à son lecteur sur le plan esthétique. Il s'agit notamment de l'intertextualité, de la métatextualité (approche de prolexe et de l'analepse), du mélange de genres racontés (personnes grammaticales) ainsi que noms de personnages et quelques figures de style (métaphore, prosopopée, métaphore filée, l'oxymore, etc.).

a. *L'intertextualité*

L'intertextualité est définie, selon Rifaterre comme : « Ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux. L'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné : C'est le phénomène de familiarité (sources communes, similitudes, etc.) » (Rifaterre, la Textologie, 1961)

Par ailleurs, l'intertextualité est conçue par Julia Kristeva comme : « Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. » (Doutrepoint, CH., La composition et les genres littéraires, 1961). Ce phénomène est observé dans le roman de Florence Trystram. Nous pouvons le vérifier dans ces quelques extraits de l'œuvre :

« C'est toujours chacun pour soi dans le combat contre la petite mort. Quand on agit comme la folle, quand on essaie de faire des choses ensemble, on finit comme elle : la petite mort l'emporte. » (P.P. 67-68)

Aussi pouvons-nous ajouter cet autre extrait :

« Chez nous, où rôde la petite mort, on lutte toujours seul contre elle, mais on n'est jamais seul, même quand on le croit. Il y a toujours quelqu'un, un adulte, un autre jeune, un enfant parfois, qui vous observe, en se cachant ou sans se cacher. J'avais

moi aussi appris comment lutter contre la petite mort en observant les autres... »(P.69)

De même, cet extrait également vient renforcer cette idée de l'intertextualité :

« A suivre les autres, et à être suivi par eux, j'apprenais aussi à me cacher quand je ne voulais pas être vu. A l'ancien village, je ne me cachais pas du tout, et je n'ai pas été surpris de voir quatre jeunes surgir. » (P.69)

En revanche, l'extrait suivant ne serait pas logiquement l'idée conclusive de l'extrait précédent qui marquerait toujours l'idée de l'intertextualité :

« Ces quatre jeunes qui m'avaient aidé me laissaient perplexe. Chez les adultes, il m'arrivait d'aider pour qu'on me donne un peu de nourriture. Mais là, je n'avais rien à donner, et les jeunes ne m'avaient rien réclamé » (P.70)

Ajoutons-y cet autre extrait avant de conclure ce grand point de l'intertextualité au sein de la technique de l'écriture :

« La dette de la cabane a duré longtemps, jusqu'à ce que, pendant plusieurs jours de suite, je renonce aux lézards plutôt que de les partager. Ils ont admis que c'était fini, et qu'ils n'obtiendraient plus rien de moi » (P.70)

Il est bien clair que cette réflexion du narrateur est inspirée par l'adage courant : « Chacun pour soi, Dieu pour tous. » En effet, cet emprunt au langage (le discours social) permet la création de l'idée motrice du récit, à savoir l'idéologie fondamentale du personnage principal : la lutte individuelle au détriment de l'esprit communautaire. C'est peut-être une manière de nous inviter à cultiver le sens individualiste pour lutter contre la famine, fléau qui décime des milieux d'hommes en laps de temps. Et pour soutenir ou défendre ses opinions, le narrateur recourt aussi aux techniques d'écriture appropriées.

b. Le Paratexte

b.1. Définition

Le paratexte est une notion de théorie littéraire principalement définie par Gérard Genette, d'abord dans Palimpsestes. La littéraire au second degré en 1982 comme étant un des cinq types de transtextualité, puis théorisée plus largement en 1987 dans Seuils. Englobant titres, sous-titres, noms d'auteur, indications génériques, illustrations, quatrièmes de couverture, dédicaces, notes de bas de page, correspondances d'écrivains, etc., le paratexte se compose d'un « ensemble hétéroclite de pratiques et de discours » virtuellement illimité, synchroniquement et diachroniquement variable et dont la fonction principale est d'entourer le texte, de l'annoncer, de le mettre en valeur (ou carrément de le vendre), bref de « rendre présent [le texte], pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre ». Genette définit donc le paratexte comme un seuil entre le texte et le hors-texte, « ‘

[z]one indécise'' entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte), ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte) ».

Conséquemment, la théorie paratextuelle entretient un lien étroit avec les théories de la réception et de la lecture, en ce sens que le paratexte participe en premier plan à la constitution d'un horizon d'attente sur lequel se fondera ultérieurement l'interprétation du texte. Elle s'apparente également à la sociologie de la littérature, notamment en regard du concept d'habitus tel que défini par Pierre Bourdieu, dans la mesure où le paratexte serait, selon Genette, une zone de transaction dans laquelle les préoccupations commerciales occuperaient une place prépondérante, « lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public ». C'est ainsi que Seuils contribue à la réintroduction dans le champ des études littéraires, après une décennie de structuralisme français, l'intérêt du rapport entre le texte et son contexte. Genette participe ainsi, comme le souligne Jhon Pier, à la remise en question de la convention structuraliste de « l'immanence textuelle et de la clôture du texte ».

Il sied de retenir que l'œuvre de Florence Trystram **L'Enfant Sans Nom** ne s'est pas dérobée à la théorie de paratexte prônée par Gérard Genette. D'ailleurs promptement, son titre tape dans l'œil de tout critique littéraire suffisamment averti.

D'ailleurs, selon le contexte de la sociologie de la littérature, nous constatons que ce pauvre enfant est laissé à son triste sort depuis sa naissance jusqu'à l'adolescence. Il est contraint à se débrouiller pour survivre. Donc, personne n'est disponible ni à le prendre entièrement en charge, ni à lui donner une identité au sein de la société humaine où il vit presque sous l'anonymat.

Pour rallier le titre « le dehors » et le texte « le dedans », prenons pour exemple cet extrait du roman :

« En naissant, je me suis vengé du ventre menteur qui m'avait conçu et laissé croire qu'il était la vie...Je suis resté longtemps dans la solitude de la case, les poings serrés, entre les cuisses de ma mère morte...Une vie pour vie, le compte y était : quatre, c'est trop pour partager la petite mort, un, ce n'est pas assez. » (P.P. 9-10)

Le narrateur-personnage fait déjà montre de sa méfiance non seulement de son existence humaine non sens, mais aussi de sa mère qui la lui donne en provoquant sa mort. Car il estime que sa mère n'est pas en même de l'encadrer efficacement contre le fléau qui sévit la population tout entière dans sa contrée.

Au fait, ce message de la misère sans nom, nous l'avons d'emblée perçue par le biais déjà du titre d'un enfant sans nom, sans famille, sans patrie. C'est-à-dire qu'il peut s'interpréter dès qu'on jette un coup d'œil sur le titre de l'ouvrage.

Ici, on peut l'apparenter sociologiquement en R.D.C. à la dénomination ironique, de mépris, accordée à un enfant de la « rue », « shegué », « moineau », etc. Est-ce réellement la rue peut donner naissance ? Ou encore, un homme, peut-il mettre au monde un « moineau » ?

En effet, à ces questions oratoires, force nous est de constater tout simplement que nous sommes en présence des parents irresponsables, même incapables de prendre en charge leur

nombreuse progéniture victime de manque d'encadrement efficace. Et par voie de conséquence, ces pauvres enfants sont ainsi contraints à l'errance perpétuelle, à la mendicité forcée et même aux méfaits de tous ordres à leur risque et péril.

Ainsi, pouvons-nous conclure, sans peur d'être contredit, que le titre de l'œuvre de Florence Trystram **L'Enfant Sans Nom** est bel et bien contenu dans le contexte de paratexte selon la vision de Gérard Genette qui définit : « Le paratexte comme un seuil entre le texte et le hors-texte. »

De même, le pauvre homme est né pendant une période d'une vie très critique. Car toute sa contrée était en proie de la faim aigüe et chronique. Et comme on dit, le malheur ne vient jamais seul, il a même dû perdre sa mère qui l'aurait pris en charge.

De ce fait, mon pauvre petit bonhomme a survécu sans identité, sans dignité. Ainsi, devrait-il batailler bec et ongles pour se tailler seul une identité au soleil. Tel est à peu près le sens plus ou moins réel caché qu'il faut déceler derrière le titre de cet univers romanesque qu'est **L'Enfant Sans Nom**.

c. La métatextualité

c.1. La mise en abyme

C'est une technique qui consiste à intégrer un récit dans un autre tout en gardant la même unité thématique. C'est donc un récit dans un autre. Ce dernier est nommé récit contenant. Il peut être placé dans l'œuvre soit au début, soit au milieu, soit encore à la fin du récit contenant pourvu que l'unité thématique reste la même dans les deux récits. C'est presque le même cas de la proposition dite indépendante incise, incidente ou intercalée quant à la syntaxe grammaticale française.

Dans **L'enfant Sans Nom**, Florence Trystram a utilisé cette technique en plaçant le récit contenu tout au début du récit contenant. En effet, en évoquant la beauté et la richesse de son pays de jadis (récit) contenu, le narrateur prépare le lecteur à bien comprendre la gravité de la misère vécue par le pays actuel (récit contenant). Tel est le cas de cet extrait ci-dessous:

« Le pays où je suis né n'est pas un pays. Il paraît que jadis, nous habitions un pays. C'est ce que racontait le sorcier quand le sorcier était là pour raconter des histoires. Dans le pays de jadis, il y avait du gibier pour les chasseurs, de l'herbe pour les troupeaux, de graines pour les femmes, et la montagne ne partageait pas le ciel entre la pluie et le soleil. » (P.10)

Il en va de même de cet autre extrait qui démontre à suffisance cette technique de la mise en abyme :

« Il paraît qu'alors, dans le pays de jadis, personne ne se souciait de la petite mort... le village où je suis né n'est pas un village. Il paraît que jadis, nous habitions un village, quand il y'avait du gibier à fumer, des animaux à enfermer, du grain à engranger. Le

village était alors nettoyé et entretenu. Nettoyer et entretenir ne sont pas des armes dans le combat contre la petite mort. »(P.10)

Ces extraits illustrent la juxtaposition d'un récit contenu servant d'introduction à celui qui le contient. Et loin de constituer deux récits ayant deux thèmes diamétralement opposés, ils sont par contre soudés, unis par l'unique thème central : **La misère du peuple**.

Comme l'on peut constater, cette technique favorise une bonne préparation d'entrée en matière du lecteur. C'est donc une forme d'un préambule de la compréhension du récit contenu.

c.2. Les analepses ou les rétrospctions

Comme on le sait « Le récit n'est pas linéaire, puisque les deux séries (histoire et récit) ne concordent pas. Les discordances sont appelées anachronies. Les rétrospctions sont baptisées analepses par Genette ; les anticipations sont appelées prolepses. »(DELACROIX et al, Méthodes du texte, 1978)

Gérard Genette définit les analepses comme : « Toute évocation après ou d'un évènement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve. »(GENETTE, Figure III, 1972). L'analepse est un procédé narratif qui consiste en un supplément d'information omise ou élidée pour saisir de la suite du récit.

« Le pays où je suis né n'est pas un pays. Il paraît que jadis, nous habitons un pays. C'est ce que racontait le sorcier quand le sorcier était là pour raconter les histoires. (P.10)

L'analepse ici évoque une information supplémentaire au récit en vue d'éclairer ou de justifier un évènement contemporain au récit, un comportement du personnage sorcier. D'ailleurs la phrase : « ... quand le sorcier était encore là pour raconter des histoires. » le dit ou l'explique amplement.

Il en va de même de cet extrait où le personnage de la fille dite folle qui avait emmené « **L'enfant sans Nom** » droit au village des jeunes.

« C'est pourquoi ils avaient tabassé la folle. Elle m'avait mené droit au village sans me laisser franchir une à une les épreuves. A l'époque je n'ai pas compris tout cela. » (P.58)

Ce bout de phrase « A l'époque je n'ai pas compris » revient à confirmer que ce détail n'est ni contemporain ni encore moins postérieur au récit. Mais c'est un élément qu'on a perdu de vue de quelque temps et dont il faut ressaisir le passé récent.

En effet, deux possibilités s'imposent dans le cas d'analepses :

- 1° La première sera celle de rester sur la même ligne racontée ici et maintenant. On parlera dans ce cas d'analepse interne (analepse homodiégétique).
- 2° La seconde est celle où le narrateur évoque un évènement qui n'est pas en rapport direct avec le récit raconté : c'est l'analepse externe (analyse hétérodiégétique).

Ainsi l'œuvre de Florance Trystram utilise-t-elle plus les analepses internes ou homodiégétiques que le second cas. Tel est le cas de cet extrait :

« Il a commencé à tout m'expliquer. Voici ce qu'il m'a raconté : quand il vu que la maladie m'avait attrapé, il m'a conduit au camp. Ma tante sœur m'y avait amené et j'y avais été vacciné avant qu'elle ne rentre au village » (P.157)

Le narrateur-personnage évoque un événement relatif au récit qu'il raconte. Ici, il rappelle les deux lieux (hôpital et camp), car ces lieux l'avaient accueilli avec sa tante sœur dans une circonstance de malade. Voilà maintenant que ces mêmes lieux hospitaliers le reçoivent avec l'étranger qui tient la place de sa tante sœur. Curieusement il en revient encore malade.

C'est également dans cette même optique qu'on peut situer cet autre extrait qui illustre presque la rétrospection de tout le récit qu'il est entrain de narrer.

« J'ai choisi de m'envoler vers la montagne. Je pense à l'enclos du sorcier, je sais que je pourrais m'installer dans sa case, parce que, avec tout ce que j'ai vécu, j'ai apprivoisé la peur. Je repense au village d'adultes et au village de jeunes... je pense au pays des animaux...je pense à la falaise... » (P.185)

Après avoir repensé à l'enclos du sorcier, au village des adultes et à celui des jeunes, au pays des animaux et à la falaise, **L'enfant Sans Nom** narrateur-personnage n'hésite pas de s'évader spirituellement. C'est-à-dire retourner à son ancien milieu ambiant. Aussi est-il toujours que ce flash-back est intimement lié au reste du récit.

A la lumière de ce qui suit, nous pouvons dire que ce récit ayant commencé « in medias res » le narrateur est obligé de faire un retour « en arrière » pour signaler les séquences « sautées » avant de continuer. Cet arrêt de la narration n'est qu'une simple pause de la narration afin d'expliquer tel événement ou tel élément du récit et ainsi éclairer ou faciliter la compréhension de la suite.

c.3. Les Prolepses ou les anticipations

L'anachronie narrative anticipative ou prospective est généralement très rare car elle est située dans le futur. Ces anachronies proleptiques sont aussi réductibles à deux aspects :

1° Interne : Si ces anticipations concordent avec les faits du récit.

2° Externe : C'est lorsque le narrateur fait subir à l'histoire des distorsions digressives.

Donc par prolepse, il faut entendre : « Toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avancer un événement ultérieur.... »(GENETTE, Figure III, 1972).

En fait, nous l'avons déjà dit et même souligné avec force, mais il convient aussi de le répéter, **L'enfant Sans Nom**, commençant « in medias res », ne se prête pas mieux à la prolepse. Il est plutôt très favorable à l'analepse qui tire jalousement une grande partie de la couverture de

son côté. Néanmoins, cette œuvre de Florence Trystram présente quelques extraits illustrant des prolepses analeptiques prises en charge par une analepse différente d'une vraie anticipation.

Prenons pour exemple cet extrait de l'œuvre :

« La porte était fermée. C'était fini. Ma tante sœur ne me laisserait plus entrer dans sa case, qui me devenait aussi inaccessible que celle de n'importe qui d'autre dans le village. » (P.37)

Le narrateur- personnage annonce anticipativement son état d'errance provoqué par sa tante sœur, car plus jamais ils ne cohabiteraient jusqu'à la mort de la précitée.

De même cet autre extrait qui abonde dans la même philosophie d'anticipation :

« Elle prit la piste qui partait du village et menait, comme je l'ai su plus tard, dans la plaine. » (P.40)

Ici, l'élément temporel « plus tard » l'explicite et le démontre suffisamment.

Suivons également la façon dont le narrateur-personnage annonce anticipativement la non-exécution de tous ses projets dans cet extrait :

« Rien n'a pu se dérouler comme je l'avais prévu, parce que la maladie a fondu sur le village. » (P.149)

Dans cet extrait, nous nous appuyons sur le verbe « prévoir » élément sémantique qui insinue un événement prophétique.

En dernière analyse, nous soutenons davantage que ce procédé anticipatif est très rarement utilisé à « l'état pur » car le caractère rétrospectif émerge dans **L'enfant sans Nom**. Toutefois, nous remarquons quelques cas isolés anticipatifs créant ainsi la curiosité du lecteur en soif de savoir promptement la suite du récit..

3. Mélange des genres racontés à quelle personne ?

Il sied de souligner le statut du narrateur ou le mode narratif. Avant de parler du statut du narrateur, il importe de rappeler au préalable ce qu'est le narrateur. Disons simplement que le narrateur est celui qui, dans un contexte narratif, raconte l'histoire. De ce fait, il ne faut le confondre ni avec l'auteur du texte, ni avec les personnages. Car l'auteur, disons-le déjà, est un être humain et social, manifestant physiquement son existence. Tandis que le narrateur se fait successivement remarquer par ses différentes positions face à l'univers romanesque ou à la diégèse. L'on peut ainsi distinguer :

- Soit un narrateur-personnage ou homodiégétique opposé à un narrateur-non personnage ou hétérodiégétique. C'est-à-dire ne faisant pas partie de l'univers représenté ou la diégèse.

- Soit encore un narrateur intradiégétique opposé à un narrateur extradiégétique. Ici, l'histoire est racontée de l'extérieur tandis que dans le premier cas, elle est narrée de l'intérieur.

Cela étant dit, nous allons à présent vérifier comment Florence Trystram s'y prend dans **L'enfant Sans Nom** en rapport avec le statut du narrateur.

3.1. *L'homodiégétique*

Ici, le narrateur raconte une histoire dont-il est lui-même personnage focal. Toujours est-il qu'il faut faire attention à distinguer deux variétés à l'intérieur du type homodiégétique. L'on parlera dans cette perspective de « je » témoin et de « je » héros de son propre récit.

- « Je » témoin : C'est-à-dire un narrateur favorable, averti car il connaît tout du récit qu'il raconte.
- « Je » héros : C'est-à-dire un narrateur qui, non seulement il connaît l'ensemble du récit, mais également il est partie prenante à toutes les manifestations qu'il raconte. Il est de ce fait appelé aussi autodiégétique.

a. « Je » témoin

« Ma tante sœur m'a élevé. Son sein donnait du lait à cause de l'enfant qu'elle avait eu, celui qui n'avait pas su vivre, et que j'avais remplacé. » (P.15)

Grâce à ces pronoms « me » et « je » désignant la première personne, il est bien clair qu'ici le narrateur est témoin aussi bien auriculaire qu'oculaire. Aussi, témoigne-t-il l'existence de sa tante sœur qui l'a élevé en remplacement de l'enfant qu'elle avait mis au monde, mais qui, malheureusement, n'avait pas eu la chance de survivre à la petite mort qui sévissait la population tout entière. Il en va de même de cet autre extrait presque similaire à la réflexion ci-haut notée :

« J'ai vu les bébés singes faire la même chose. Les mères singes n'ont pas besoin d'un linge : elles ont les poils. Ma tante sœur n'avait que sa peau. Elle a mieux sanglé le linge. » (P.16).

Si dans le premier extrait le narrateur était témoin à la fois auriculaire et oculaire, dans le dernier, il est plus témoin oculaire qu'auriculaire par l'emploi clairement du verbe voir conjugué à la première personne du singulier. Ainsi, le narrateur n'a-t-il pas vu de ses propres yeux les bébés singes et leurs mères aux poils comparées à la tante sœur qui n'avait que le linge pour sangler son enfant.

Torturé par un des jeunes hommes rebelles et révoltés, le narrateur-personnage raconte un triste récit où il était victime de coups et même contraint ainsi de rebrousser chemin. Suivons ce qu'il dit à ce sujet :

« J'en suivis un. Bientôt, le chemin disparut et nous nous sommes retrouvés dans la brousse, où je ne connaissais rien. Soudain, le jeune se jeta sur moi, me roua de coups et m'ordonna de retourner au village. » (P.50).

L'emploi successif de « je » et de « nous » n'est pas un choix fortuit. Il confirme ostensiblement que le narrateur est bel et bien témoin de son récit ou de son événement fort malheureux.

Eu égard à tout ce qui vient d'être dit et vu, nous pouvons déduire que le narrateur témoin se confond au personnage par l'emploi fréquent des pronoms personnels de la première personne. Ainsi, tout en racontant, ne devient-il pas protagoniste du récit qu'il véhicule.

b. « Je » héros

Quant au « Je » héros, le narrateur se présente non seulement comme un personnage principal d'une œuvre de fiction, mais aussi comme celui qui se distingue par des qualités ou des actions extraordinaires. Les extraits ci-dessous le démontrent à suffisance :

« J'entrepris de ramper dans la pénombre, jusqu'à ce que je me heurte à l'obstacle du mur (...). La case n'était pas grande, et je finis par toucher laalebasse où ma tante sœur gardait son eau (...) je pus laper les mares qui s'étaient formées dans les creux du sol. » (P.17-18)

A travers cet extrait, nous ne pouvons rester insensibles devant le courage, la bravoure et le sens de débrouillardise que démontre les jeunes hommes de moins d'une année pour découvrir et atteindre la cachette de provisions de sa tante sœur. C'est un fait quelque peu extraordinaire, insolite et même d'héroïsme.

Il en est de même de cet extrait ci-dessous où le narrateur brandit son héroïsme face à la mort du sorcier qui reçut le premier coup de caillou de ce personnage principal du récit :

« La colère m'a submergé. J'ai trouvé un caillou sous mes doigts et je l'ai lancé. Le caillou l'a atteint à la tête, il a chancelé. Le sorcier s'est écroulé... » (P.81)

Toujours hanté par la « petite mort » décimant les populations entières, le jeune homme n'a-t-il pas eu l'audace d'aller chasser les animaux en colline surmontée d'une couronne de rochers.

« Le paysage devenait différent de ce que je connaissais et la peur montait à l'idée que j'allais devoir affronter l'obscurité dans ce lieu étrange où rien ne m'était familier. C'est à cause de cette peur que personne ne descendait jamais jusque-là. » (P.88)

Voilà en outre l'acte de bravoure, de l'héroïsme du jeune homme qui ne cesse de se débrouiller outre mesure pour espérer vaincre « la petite mort », bien que celle-ci soit connue comme un adversaire redoutablement permanent toujours invincible.

« Les jeunes m'ont regardé d'un drôle d'air. J'étais parti pendant plusieurs jours, et ils avaient pensé que j'étais mort. Jamais aucune de nous n'affrontait la grande peur autant de nuits de suite. » (P.124)

Dans le même ordre d'idées, il continue en disant

« Même enfant, même jeune, j'ai toujours fait partie de ceux qui se débrouillent bien. » (P.125)

Très déterminé à vivre debout : **L'enfant sans Nom** décide de quitter le camp (où il y a tout) pour continuer à affronter « La petite mort » l'adversaire farouche perpétuel :

« Tout cela a tourné dans ma tête des jours et des jours. Contrairement à ce que m'a dit la femme, je sais que je ne supporte plus les odeurs, les bruits, l'agitation, je ne supporte plus les gens qui déambulent en rond en ressemblant à des enfants (...). En pensant à tout ça et en me racontant mon histoire, j'ai choisi de partir pour la montagne » (P.184-185)

Que dire enfin, à propos du « Je » héros ? L'on peut bien remarquer par son courage, sa bravoure et même par sons sens de débrouillardise, le narrateur héros se manifeste tour à tour non seulement comme un personnage principal d'une œuvre de fiction, mais aussi comme celui qui se distingue par des qualités ou des actions extraordinaires, formidables bravant les épreuves dures de la vie.

3.2. *L'hétérodiégétique*

Ce type de narrateur est celui qui ne joue pas de rôle dans l'histoire qu'il raconte. En d'autres termes, il ne participe pas aux événements qu'il narre. C'est ainsi qu'en lisant **L'Enfant Sans Nom**, nous nous sommes rendu compte que le narrateur de ce roman s'est bel et bien immortalisé dans toutes les lignes et presque à chaque page de cet univers romanesque. On le voit en effet jouer le rôle actif, passif et même héroïque. D'où ce cas du personnage hétérodiégétique n'existe pas dans ce roman.

3.3. *L'extradiégétique-homodiégétique*

Le narrateur raconte en récit premier une histoire d'où il est absent. L'extrait suivant pourra soutenir ce cas :

« Il paraît que jadis, nous habitons un pays. C'est ce que racontait le sorcier quand il était encore là pour raconter des histoires. » (P.10)

En faisant allusion au pays d'autrefois, le narrateur raconte une histoire dont il s'efforce de lui rendre la véracité d'un témoignage. C'est pourquoi il poursuit même son récit en attestant :

« C'est ce que racontait le sorcier, et je sais que c'est vrai parce que je l'ai vu. Il paraît qu'alors, dans le pays de jadis, personne ne se souciait de la petite mort. » (P.11)

Comme on le voit bien, le narrateur-personnage n'avait pas encore existé avant l'avènement de la petite mort, mais il continue à faire foi au sorcier de qui il détient une information d'autrefois au sujet du pays d'avant « la petite mort ».

« Le sorcier ajoutait que lui-même était arrivé avec les camions, que tout cela il l'avait connu, que tout cela était vrai, même si personne ne le croyait, parce qu'il était le seul de tous ceux qui étaient arrivés avec les camions à être encore vivant... Je croyais le sorcier, parce que, moi aussi, j'étais obligé d'apprendre le combat contre, « la petite mort », j'y étais habitué depuis ma naissance. Personne, sauf moi et parfois un autre enfant, ne connaissait les histoires du sorcier. » (P.36)

De par l'emploi du discours indirect par lequel passe le récit nous avons une entière conviction selon laquelle le narrateur raconte une histoire vécue par le sorcier, et il s'en approprie pour nous faire part. De même le verbe « croire » le souligne-t-il davantage : « je croyais le sorcier, parce que, moi aussi, j'étais obligé d'apprendre ». (P36)

Ici, le narrateur rapporte une histoire renfermée dans une autre. Le récit est ainsi au deuxième degré. C'est un récit dit « enclave » ou « enchâssé » s'il faut parler en termes de Bremond et de Todorov.

En dernière analyse axée sur un bon nombre d'extraits du roman, nous pouvons sans doute déduire que le narrateur rapporte le récit second dont il est absent extradiégétique, et en même temps partie prenante (homodiégétique) étant donné que c'est par sa bouche que nous sommes informés du temps passé.

4. La voix narrative

Il convient de remarquer déjà que cette délicate notion de foyer narratif ne cesse de créer chez plusieurs théoriciens de la littérature une diversité d'opinions quant aux terminologies à adopter. C'est pour cela que Jean Pouillon parle des visions tandis que Tzvetan Todorov, lui, parlera, comme à la manière des degrés de signification des adjectifs qualificatifs, de rapport de supériorité, d'infériorité et d'égalité ; enfin Michel Patillon rejoindra Gérard Genette en parlant de notion de focalisation.

En définitive, comme on peut bien le constater, quelle que soit la diversité de la terminologie, le dénominateur commun demeure le même : le problème de point de vue du narrateur. Celui-ci va-t-il adopter, ici une position face aux personnages romanesques et face également au récit. Par rapport aux personnages, il peut d'une part en savoir plus que le personnage, c'est-à-dire en dire plus que n'en sait aucun personnage. D'autre part, il ne sait que ce que sait le personnage. Cette dernière catégorie fait allusion au récit « point de vue » selon Lubbock Percy ou « à champ restreint » selon Blin. Enfin, le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage. C'est le récit objectif ou « Behavioriste » (roman anglo saxon). Voyons concrètement comment se prête la notion de voix narrative dans **L'Enfant Sans Nom** de Florence Trystram.

Pour ce faire, nous allons utiliser la terminologie de Gérard Genette qui parle de trois modes de focalisation notamment la focalisation zéro, la focalisation interne et la focalisation externe. En effet, d'aucuns nous poseront la question de savoir l'option de focalisation et non pas de telle ou telle autre tendance. Il est vrai que notre choix est motivé par des raisons évidentes de concision d'une part et d'économie d'autre part c'est pour ainsi éviter la monotonie.

4.1. La Focalisation Zéro

Dans ce cas précis, le narrateur doit savoir plus sur le récit par rapport aux personnages. Il est donc **omniscient** et même considéré comme **un dieu** qui est l'Alpha et l'Omega. En d'autres termes, cette vision présente un narrateur qui sait tout ayant une vision paranomique, étant au

courant de tout ce qui se produira après. Ce procédé est surtout utilisé dans le récit classique et dans le récit bourgeois. Voici ainsi la formule correspondante à ce cas : NARRATEUR > PERSONNAGE.

Eu égard à ce qui précède et en nous référant également au statut du narrateur concernant le cas du personnage hétérodiégétique, nous avons déjà dit que le narrateur ne jouait aucun rôle dans l'histoire qu'il racontait. Il en va de même de cette focalisation zéro ou mieux, de la vision par derrière : « L'auteur au lieu de se placer à l'intérieur du personnage, essaie de se décaler de lui, non pas pour le voir du dehors, pour considérer de façon objective et directe sa vie psychique » (BOURNEUF, R. et OUELLET, R. *Op cit*) D'où ce cas, de vision par derrière n'existe pas dans **L'Enfant Sans Nom** et partant le narrateur de ce roman n'est pas supérieur aux personnages.

4.2. *La Focalisation interne*

Cette focalisation est essentiellement utilisée dans les œuvres contemporaines. Elle suppose que le narrateur en sait autant que les personnages. Il est leur égal. « Il ne peut guère fournir des explications aux événements qui sont narrés. Par ailleurs, l'on peut déjà dire que cette focalisation emploie la première personne du singulier. Toute fois la troisième personne du singulier est parfois aussi utilisée sans en savoir davantage sur eux que l'observateur commun. » (BOURNEUF, R. et OUELLET, R. *Op cit*)

4.3. *La Focalisation externe*

Cette troisième et dernière focalisation présente un narrateur qui sait moins que le personnage. Il s'identifie à un observateur objectif et impartial. C'est un récit dit : « Behavioriste ». Cette focalisation correspond à une sous-information du narrateur.

Ce dernier en sait moins que n'importe lequel des personnages. Il ne peut que décrire ce qu'il voit, entend, sent, etc. Aussi, le narrateur ne peut-il scruter aucune conscience. C'est le rêve de l'objectivité que les écrivains essaient de concrétiser par cette vision.

Par cette même vision « le narrateur observe les actants sans comprendre ce qu'ils pensent, ce qu'ils ont fait dans le passé, ce qu'ils feront dans l'avenir. C'est l'antithèse de la vision par « derrière » car le narrateur omniscient est remplacé par un narrateur sous-informé, observateur banal et étranger aux personnages du récit. » (BOURNEUF, R. et OUELLET, R. *Op cit*)

La formule ci-dessus pourra mieux correspondre à ce type de focalisation externe :

NARRATEUR < PERSONNAGE

En nous référant à l'analyse de quelques extraits du texte et surtout en nous attachant à l'explication de cette focalisation externe, nous pouvons déduire que ce que nous avons dit du narrateur hétérodiégétique ainsi que de la focalisation zéro vaut autant de ce type de vision du dehors car **L'Enfant Sans Nom** est un des romans par excellence où le narrateur est totalement impliqué dans l'univers romanesque. Voilà pourquoi on a rencontré ce dernier, tour à tour se présenter à la fois comme un témoin et même comme un héros du récit qu'il narre. D'où ce cas de

focalisation externe n'existe pas non plus dans ce roman de Florence Trystram, et de ce fait le narrateur n'est pas supérieur aux personnages.

De même, ladite focalisation présente-t-elle donc un narrateur personnage qui réalise, entre autre, ce qui suit : « Il interprète les faits qu'il vient présenter...pour décrire. » Il le fait avec minutie et talent parce qu'il est manifestement détenteur de certaines connaissances qui font de lui un témoin averti connaissant un certain passé, un certain présent et un certain avenir. » (FAME NDONGO, J., Le Prince et le Scribe (Lecture politique et esthétique du roman négro-africain postcolonial) 1988). Ainsi la formule ci-dessous correspond-elle à ce cas précis :

NARRATEUR = PERSONNAGE

Force nous est de confirmer que **L'Enfant Sans Nom** est un des romans par excellence englobant ce cas, car comme on le sait, cette œuvre est conçue à la première personne étant entendu que le « je » de ce roman est entièrement l'un des personnages de la diégèse. En fait, nous pouvons alors étayer ce que nous venons d'attester dans ce roman :

« J'ai eu de la chance, je suis né dans la parenthèse entre le vouloir et le pouvoir. »(P10)

Comme l'on peut voir, le narrateur personnage est bel et bien témoin de son récit. Et par cet extrait combien philosophique, il essaie de nous faire comprendre que la volonté est par dessus tout le soubassement de tout acte de pouvoir. Ne dit-on pas que le pouvoir ne se donne pas, mais il s'arrache par tous les moyens. Il en va de même de cet extrait qui n'est pas non plus moins révélateur que le précédent :

« Tout en l'écoutant, je me demandais pourquoi il m'avait emmené, moi. Et les autres, ceux du village ? » (P.157)

Le narrateur voit avec le personnage principal. C'est pourquoi il s'interroge tout en l'écoutant. D'ailleurs le verbe « demander » et les pronoms personnel tonique je, me, m', moi soutiennent davantage notre réflexion (... **je me demandais il m'avait emmené, moi**).

De même, le pronom personnel tonique « moi » le soutient-il par l'emploi d'une tournure oratoire combien emphatique du narrateur-personnage. Et quant à l'aspect de connaissance, nous constatons que le narrateur n'est pas plus renseigné que le personnage « étranger » dans l'extrait ci-dessous. Voilà pourquoi il s'interroge en ces termes :

« Je me demandais pourquoi il m'avait emmené, moi. Et les autres, ceux du village » (P.157)

Toujours dans la même perspective de sa connaissance, le narrateur se révèle-t-il ignorant de la vie dans son village d'autrefois en rapport avec celle du camp plus triste qu'il ne puisse imaginer.

« Je ne sais pas comment était une famille dans mon village, quand il y'avait encore des familles. Mais si c'était comme au camp, j'aime mieux qu'il n'y ait pas plus de famille. » (P.158)

Nous avons une entière conviction, de par le verbe « ne pas savoir » que le narrateur en sait autant que n'importe quel personnage. Il n'est donc pas omniscient. Hormis l'emploi de la première personne du singulier, celle du pluriel peut également être l'indice de la focalisation interne qui présente un narrateur-personnage.

« La première fois, sans descendre de leur jeep, ils ont jeté par dessus la portière, en riant très fort pour bien montrer qu'ils se moquaient de nous, des sacs de farine et de riz. » (P.72)

La présence du pronom personnel « nous » souligne bien l'existence probante du narrateur, mais aussi celle du personnage. Donc le narrateur-personnage a une vision des événements, des sentiments, des sensations, pareille à tout autre fictif.

La description de « l'étranger », nous estimons, s'inscrit dans la même optique évoquée ci-haut :

« Il n'était pas comme nous. Sa peau et ses yeux n'étaient pas comme les nôtres, ni ses yeux, qu'il cachait presque toujours derrière des lunettes foncées. » (P.127)

Dans cet extrait, comme on le remarque bien, outre le pronom personnel « nous » de la première personne du pluriel, le pronom possessif peut bel et bien être l'indice par excellence de la focalisation interne.

Tous ces indices qui se dégagent de l'analyse des extraits ci-dessus montrent suffisamment que **L'Enfant Sans Nom** présente un narrateur s'identifiant au personnage grâce à l'existence permanente de la première personne tant du singulier que celle du pluriel. Voilà J. Fame Ndonga dit : « Le narrateur et le personnage principal ont de la réalité une vision qui se situe à un même niveau. Le narrateur voit avec le personnage principal. » (FAME NDONGO, J., Le Prince et le Scribe (Lecture politique et esthétique du roman négro-africain postcolonial) 1988). Qu'en est-il des autres personnages ? Le personnage principal (narrateur) regarde les autres actants. Il est par contre, partie prenante au récit.

5. Les Figures de style

Loin de nous l'ambition de mener une étude approfondie et complète sur les figures de style, il sera tout simplement question de déceler celles dont l'auteur s'est servi pour structurer son récit. C'est ainsi que nous allons énumérer entre autres styles :

5.1. La métaphore

C'est une image qui consiste à identifier deux termes par le biais d'une comparaison dont on a supprimé le lien grammatical. « La métaphore est une comparaison abrégée, le résultat d'une comparaison mentale. Elle consiste à transférer un mot de la signification propre à une signification figurée, d'ordre intellectuel ou moral, en vertu d'une comparaison implicite entre deux idées »(DOUTREPONT, CH., Op. cit). Prenons cet extrait du roman pour en savoir assez suffisamment :

« *Je suis né à une époque où la petite mort n'était pas grande. Si j'étais né avant la petite mort, je serais mort parce que je n'aurais pas voulu vivre* »* (P.9)

En parlant de « la petite mort » dans cet extrait, le narrateur détourne ainsi le sens propre de cette structure pour la comparer d'une manière subtile « **à la faim aigüe et chronique** » qui servit la population tout entière. C'est donc de façon métaphorique que le narrateur présente l'actant-opposant au personnage principal. Cette dénomination métaphorique met en exergue la taille de l'antagonisme qui sous-tend le récit : la misère face à l'aspiration au bonheur.

Quant il est redondant ou amplifié, le procédé métaphorique acquiert les allures de l'allégorie. C'est ce qui arrive pour certains événements du récit de **L'Enfant Sans Nom**.

5.2. *L'allégorie*

L'allégorie est une idée générale ou abstraite mise en scène sous une représentation concrète. Aussi Dautrepoint la définit-il comme : « Une métaphore qui se prolonge ou une suite de métaphores formant tableau. » (DOUTREPONT, CH., *Op. cit*). Dans **L'enfant Sans Nom** le narrateur y recourt parfois pour provoquer des réflexions ou des méditations autour des éléments descriptifs ou narratifs. L'extrait suivant peut nous servir d'exemple :

« *La petite mort est ma dernière pensée quand je m'endors, ma première quand je me réveille. Elle hante mes rêves, elle ronge mes jours, elle me colle à la peau, elle est ma peau. Elle est ma haine que chaque jour j'étrangle, elle est mon amour qui est ma vie.* » (P.11)

La lutte contre la famine ou la misère est tellement permanente qu'elle devient l'élément central de la vie du personnage principal. Il vit pour lutter contre la misère. La domination de celle-ci sous forme métaphorique doublée de sa personnification aux allures allégoriques, exprime mieux cette incarnation de la lutte par la vie de **L'Enfant Sans Nom**.

Torturé moralement, le narrateur fait passer le concept de la faim pour une représentation concrète pareille à sa peau et toute sa vie. De même remarquons-nous une suite de comparaison abrégée constituant ainsi une très profonde réflexion. C'est également dans ce contexte que nous pouvons aussi considérer cet autre extrait :

« *La petite mort a trouvé une alliée : la maladie* » (P.150)

En considérant la famine comme l'alliée de la maladie, le narrateur veut démontrer que ces deux concepts constituent un champ sémantique similaire et complémentaire. Ce sont donc les deux fléaux contre lesquels la population doit combattre sans cesse pour sa survie.

5.3. *La répétition*

La répétition « consiste à ramener plusieurs fois le même terme, soit pour mettre en lumière l'idée, soit pour peindre vivement un mouvement passionné » (DOUTREPONT, CH., *Op. cit*). Ainsi la répétition peut être rendue possible par la conjonction, l'anaphore, le pléonasme et par

l'exposition. **L'Enfant Sans Nom** fait montre de l'emploi fréquent de la répétition. Le cas de la dénomination métaphorique de la faim est plus qu'éloquent.

« Je suis né à une époque où la petite mort n'était pas grande. Si j'étais né avant la petite mort, je serais mort, je serais peut-être mort parce que je n'aurais pas compris pourquoi on vit, et je n'aurais pas voulu vivre. Si la petite mort avait été grande quand je suis né, je serais sûrement mort, parce que je n'aurais pas pu vivre. Quand la petite mort est grande, les enfants meurent tous. » (P.9)*

Comme on le voit bien, ce n'est pas sans raison que le narrateur doit répéter ces expressions. Il les reprend sans cesse pour attirer attention du lecteur sur cet antagonisme dans la lutte que véhicule le récit. C'est sa mise en relief. Il en est de même de l'expression « pays des animaux » opposée au « pays de la petite mort » qui hante les rêves du narrateur :

« Le pays des animaux m'intriguait... je suis entré dans le pays des animaux loin du poste de police... j'étais au pays des animaux que je ne connaissais pas, et qui est interdit. » (P.P.102-103)

Par cette répétition, nous pouvons dire que l'usage de la répétition consiste ici à peindre vivement la situation dramatique de la faim chronique et aigüe qui décime des vies humaines. De même, elle sert à attirer une attention soutenue sur l'injustice commise par les oppresseurs contre la paisible population ; car celle-ci concèdera désormais son pays en faveur des animaux sous la protection de l'homme blanc : **l'opresseur**.

5.4. La comparaison

« Elle consiste à rapprocher et à considérer simultanément deux objets pour faire apparaître une ressemblance entre eux ; elle comprend donc toujours deux termes unis par une copule qu'indique la comparaison. » (DOUTREPONT, CH., *Op. cit.*)

La comparaison consiste donc à mettre en rapport deux termes par un procédé grammatical. Aussi doit-elle être claire, juste et suggestive. Pour ce qui est de **L'Enfant Sans Nom**, l'auteur s'y prend avec tact et crée ainsi subtilement la beauté littéraire.

« La maladie n'est pas comme la petite mort. Ses attaques sont moins sournoises, plus violente. Mais alors la petite mort ne s'estime jamais vaincue, la maladie, quand elle a perdu, disparaît. » (P.160)

En effet, la maladie qui sévit aujourd'hui la population est comparée à un niveau supérieur quand on la rapproche de la faim aigüe et chronique dite « La petite mort ».

Par cette comparaison, le narrateur veut faire voir les faits dramatiques produits par ces deux fléaux, calamités en les rapprochant simultanément.

En fait, on constate plus la différence que la ressemblance de ces deux fléaux précités. Toutefois, il convient de faire remarquer que leur différence réside dans leur manière d'attaquer les humains

tandis que leur ressemblance est non apparente, elle se situe au niveau du même champ sémantique qu'est le fléau. Donc la comparaison peut également servir à orner, éclairer et fortifier le discours.

Nous pouvons ainsi retenir qu'en dehors des techniques narratives connues et préconisées par les narratologues, Florence Trystram s'est également servie d'autres techniques littéraires pour mieux mener sa narration et pour plaire aussi à son lecteur sur le plan esthétique. Voilà pourquoi, elle a utilisé tour à tour ces quelques figures des styles à bon escient. Et par son génie créateur, l'auteur de **L'Enfant Sans Nom** a su ménager ces différents genres qui ont contribué à mener la narration à notre grande satisfaction et même à l'admiration de sa dextérité.

Tout compte fait, tout au long de notre travail, nous avons cherché à savoir qui parle, d'où et comment il opère son intervention dans son tissu de la narration. Voilà les deux préoccupations autour desquelles a été axée notre investigation.

Certes, au premier volet de la préoccupation, nous sommes tombé d'accord en déduisant que c'est le narrateur-personnage qui raconte dans le roman. En outre, nous avons découvert que le narrateur de ce roman est homodiégétique se présentant à la fois témoin et héros. Ainsi est-il beaucoup plus indiqué de narrer le récit que n'importe quel autre personnage du roman de par son rôle principal qu'il ne cesse de jouer dans ce tissu narratif. Car nous l'avons déjà souligné, il se distingue vaillamment non seulement par ses divers témoignages, mais aussi et surtout par ses multiples exploits extraordinaires qu'il réalise avec succès.

Quant à la deuxième et dernière préoccupation, force nous est de conclure, à partir de quelques extraits analysés dans le roman, qu'un seul type de focalisation y est d'application. C'est donc le narrateur-personnage qui, dans le récit, ne connaît que ce qu'il voit, entend, ressent en tant que personnage. Voilà pourquoi **L'Enfant Sans Nom** ajoute, au récit des faits, ses sentiments, ses réflexions. D'où la vision quelque peu subjectif de ce roman c'est ce que Gérard Genette appelle la vision avec.

Concernant les avantages et les faiblesses de la focalisation interne utilisée seule dans ce récit, nous dirons au sujet des avantages, que ce type de focalisation privilégie le narrateur-personnage à jouer pleinement son rôle dans ce tissu romanesque. C'est parce qu'il y décrit les faits avec minutie, talent et compétence. Il manifeste ainsi une détention de certains éléments, certains exploits du récit. Mais à propos de ses faiblesses, nous allons faire remarquer que flatté par un certain nombre élogieux d'informations dont il détient, le narrateur-personnage a tendance à verser dans la pédanterie. D'où la presque articulation de la diégèse autour du seul narrateur-personnage. Le roman devient ainsi centré sur un seul personnage dit principal. C'est ainsi que Jacques Fame remarque ce qui suit : « Au demeurant tout récit est articulé autour de la perception que le narrateur-personnage a des événements, des sentiments, des sensations (le roman est centré sur un personnage) » (DOUTREPONT, CH., Op. cit.).

En définitive, **L'Enfant Sans Nom** se prête beaucoup mieux à la focalisation interne qu'aux autres focalisations zéro et externe.

Ainsi Florence Trystram, en mettant en application la vision avec dans **L'Enfant Sans Nom**, par sa façon de narrer et d'écrire, s'écarte-t-elle radicalement de celle des romans traditionnels en l'occurrence le roman balzacien où le narrateur est, du début à la fin du récit, considéré comme omniprésent, omniscient et omnipotent. Alors que l'auteur de ce roman, elle, met en scène le « je » du narrateur, ce pronom narrateur se manifestant tour à tour comme le personnage et le héros à la fois. Telle est par excellence la concrétisation de la beauté de la narration du récit de **L'Enfant Sans Nom**.

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvre de base.

- 1. Trystram Florence, L'Enfant Sans Nom, Paris, Editions Senghers, 1989.

II. Ouvrages critiques en Narratologie.

1. Genette, G. Figure III, Paris, Seuil, 1972.
2. Palimpsestes, La littérature au second degré, Paris Seuil, 1982.
3. Tondorov, T. , Littérature et Signification, Paris, Larousse, 2009.
4. Valette, B. , Esthétique du Roman Moderne, Paris, Nathan, 1958.

5. DUTRONT

III. Dictionnaires

1. Larousse, P. , Petit Larousse en couleurs, Paris, Librairie Larousse, 1980.
2. Larousse, P. , Petit Larousse illustré, Paris, Librairie Larousse, 2009.
3. Zima, V.B. , Dictionnaire des littératures de langue française, Paris, Bordas, 1984.

IV. Cours

1. Maurice Amuri Mpala Lutebele, Séminaire de méthodes modernes d'interprétation de textes (Cours à l'usage des étudiants de 1^{ère} Licence Lettres et civilisation française) UNILU, 2012-2013, inédit.
2. Jean Kashombo Ntomba, Séminaire de littérature française, (Cours à l'usage des étudiants de 1^{ère} Licence française), Lubumbashi, ISP-Lubumbashi, 1992-1992, inédit

