Les stratégies des effets produits du suspense dans l'oeuvre narrative de Calixthe Beyala

Gentil NGASHANI BULERE

ISAD-République Démocratique du Congo

DOI : 10.66637/uevfy6l470

Résumé

Cette réflexion porte sur l'interprétation et l'analyse de l'œuvre narrative de Calixthe BEYALA. Il sied de préciser que ce corpus est composé de trois romans dont *Comment cuisiner son mari à l'africaine* (2000), *Les arbres en parlent encore* (2002) et *L'homme qui m'offrait le ciel* (2007). Au fait, les stratégies des effets produits du suspense désignent les moyens par lesquels passe l'instance productrice pour mobiliser les illocutions pouvant provoquer des émotions et passions chez l'instance réceptrice pendant les activités de communication et de réception. Les états affectifs et émotionnels demeurent légion dans cette œuvre narrative. C'est ce foisonnement des sentiments et passions qui a motivé le choix de cette thématique. Aussi est-il évident que les trois romans corpus ont en commun la séduction caractérisant chacune de trois narratrices. Pour bien cerner ce sujet, nous nous servons de la narratologie, de la pragmatique ainsi que de l'énonciation comme méthodes d'interprétation. Dans cette étude, nous montrons explicitement comme les personnages s'influencent mutuellement à partir de leurs agissements et leur prise de paroles. C'est pour dire que nous analysons la manière dont tel personnage satisfait au désir de tel autre ou surprend ce dernier ou encore crée un sentiment et/ou une émotion au cours de leurs échanges verbaux.

Mots-clés : Stratégies-Effets produits- Suspense-Surprise-Curiosité

Abstract

This study focuses on the interpretation and analysis of the narrative work of Calixthe Beyala. It should be noted that the corpus consists of three novels: Comment cuisiner son mari à l'africaine (2000), Les arbres en parlent encore (2002), and L'homme qui m'offrait le ciel (2007). Indeed, the strategies underlying suspense effects refer to the means through which the producing instance mobilizes illocutionary acts capable of arousing emotions and passions within the receiving instance during acts of communication and reception. Affective and emotional states abound throughout these narrative works. It is precisely this profusion of feelings and passions that motivated the choice of this theme. It is also evident that the three novels in the corpus share a common feature: seduction, which characterizes each of the three female narrators. In order to gain a deeper understanding of this subject, we draw upon narratology, pragmatics, and enunciation theory as methods of interpretation. In this study, we explicitly demonstrate how characters mutually influence one another through their actions and speech. In other words, we analyze the manner in which one character fulfills another's desire, surprises them, or even creates a feeling and/or emotion throughout their verbal exchanges.

Keywords : Strategies – Produced Effects – Suspense – Surprise – Curiosity.

Les stratégies des effets produits du suspense dans l'oeuvre narrative de Calixte Beyala

Introduction

Cet article porte sur **Les stratégies des effets produits du suspense dans l'œuvre narrative de Calixthe BEYALA.** La lecture de quelques romans de cette romancière a montré que l'instance émettrice (narratrice, locutrice) recourt à des voies et moyens dans l'économie narrative desdits romans dans le dessein de produire des effets chez l'instance réceptrice inscrite dans le texte. C'est justement les conséquences réellement produites sur l'instance de réception qui ont présidé au choix de cette thématique. Mais avant d'aborder ce sujet, il importe de préciser la ligne directrice de cette étude : Comment fonctionnent les stratégies des effets produits du suspense dans l'œuvre narrative de Calixthe BEYALA ? Ce questionnement nous conduit à l'objectif de cette étude. Celle-ci s'assigne l'objectif de scruter les trois romans et en dégager le processus que suivent les plans montés par la narratrice ou la locutrice pour installer des passions et des émotions chez l'interlocuteur ou le lecteur inscrit dans le tissu narratif. Ainsi, en réponse provisoire, les stratégies des effets produits du suspense fonctionnent comme des manifestations linguistiques et langagières dont use la narratrice ou tout locuteur en vue d'amener l'autre à afficher des états émotionnels et passionnels au cours des activités de communication.

Les stratégies des effets produits du suspense s'entendent comme les plans montés par l'instance productrice des illocutions pour provoquer chez l'instance de réception des états passionnels et émotionnels issus des activités d'énonciation empreintes d'une attente événementielle ou comportementale ressentie par l'une des deux instances de communication. Paul ARON et al. orientent leur réflexion vers le domaine littéraire en précisant ce que désignent les stratégies littéraires :

La stratégie désigne un ensemble d'actions coordonnées en vue d'un résultat déterminé. […] Appliqué au domaine littéraire, il aide à décrire des réalités internes au champ la carrière littéraire proprement dite), et externes à celui-ci (les effets de cette carrière sur la mobilité sociale des écrivains), mais aussi des façons de conduire la rédaction des œuvres. […] L'étude des stratégies littéraires constitue donc un des liens forts entre l'histoire et la sociologie du monde des écrivains et l'analyse des modes d'écriture. (Paul ARON et al.,2010 :734-735)

Cet ensemble d'actions coordonnées permet à l'instance émettrice d'envisager une intention à produire chez l'instance réceptrice pendant les activités de communication. Mais ces moyens par lesquels passe la narratrice ou la locutrice peuvent ne pas produire les effets auxquels s'attend

celle-ci. C'est pourquoi nous précisons que les effets produits concernent exclusivement les émotions ou les passions que ressent réellement l'instance réceptrice. Patrick CHARAUDEAU et Dominique MAINGUENEAU (2002 :208) ajoutent que les « **effets produits** » sont « […] *ceux que le sujet* interprétant ressent* ***effectivement*** *et qu'il construit à sa façon […].*» De la sorte, il est question ici de l'interaction entre le texte et le lecteur inscrit dans le texte. Et Étienne SAURIAU de renchérir en ces termes : « *Conséquence, ce qui résulte de quelque cause. En esthétique, l'effet est la réaction provoquée par une œuvre d'art chez le spectateur, l'auditeur, le lecteur.* » (Étienne SAURIAU, 1990 :668) Ici, il sied de rappeler que les deux instances doivent être convoquées pour que ces effets soient effectifs. D'où le lien texte-lecteur-interlocuteur. Quant au suspense, Raphaël BARONI affirme :

> *Suspendus aux lèvres du conteur, incapables d'interrompre la lecture d'un livre qui nous passionne, tenue en haleine par un film ; nous faisons tous cette expérience quotidienne d'une impatience qui se complaît en elle-même, de ce plaisir apparemment paradoxal que nous tirons de notre insatisfaction provisoire, de cette incertitude pleinement assumée face à un récit inachevé. (Raphaël BARONI, 2007 :17)*

Le suspense désigne une attente ou une mise en haleine empreinte d'émotions telles que l'incertitude, la surprise, le plaisir, etc. Cette définition de BARONI présente des limites en ce sens qu'elle se restreint au récit linéaire. Étant donné que notre corpus est postmoderne, nous considérons le suspense comme une attente teintée d'émotions que ressent l'instance réceptrice inscrite dans le texte en réaction aux illocutions de l'instance émettrice.

Pour ce qui est de l'appareil méthodologique, nous nous servons de trois méthodes entre autres la narratologie, la pragmatique et l'énonciation. Quant à la première, elle s'occupe des intentions communicatives entre les deux instances d'énonciation. Ainsi :

> Cette école de la narratologie peut être attribuée à Jacques Bres qui voit en toute narrativité une intention communicative produite par une instance d'énonciation à destination d'une autre instance d'énonciation. Une telle intention communicative recèle des actions parolières que l'instance de production imprime sur l'instance réceptrice afin d'observer chez elle un certain comportement. (Laurent MUSABIMANA, 2023 :284).

Comme dit précédemment, cette orientation de la narratologie s'intéresse aux attitudes que chacune des deux instances affiche pendant les activités d'énonciation. Concernant la deuxième, Martin RIEGEL et al. (2016 : 981) s'en expriment comme suit : « *Mais les assertions constituent aussi des actes, réussir, comme tous les actes, réussir ou échouer. Austin étend finalement la notion de performatif à tous les énoncés : parler, c'est toujours accomplir un*

acte. Par définition tout énoncé est donc performatif. » Cela veut dire que toute parole produite, en situation d'interaction ou pas, vise à produire quelque acte chez l'instance réceptrice. En ce qui concerne la troisième marchant avec la pragmatique, elle s'entend comme toute production d'énoncé en contexte. En outre, « L'énonciation littéraire construit des mondes divers dans lesquels la parole est donnée à des narrateurs, à des personnages, à des êtres imaginaires, à des animaux, à des objets, à des plantes. Tout un concert de subjectivités *s'exprime et clame leurs émotions, leurs visions, leurs attentes.* » (Fréderic CALAS, 2013 : 35) C'est pour dire que cette école de l'énonciation examine les échanges verbaux et paroliers entre les figures textuelles tels que le narrateur, les personnages, le lecteur inscrit dans le texte et le narrataire pour déceler leurs comportements émotionnels.

En conséquence, ces trois méthodes s'appliquent conjointement à ce sujet en ce sens qu'elles examinent toutes les mécanismes linguistiques et langagiers qu'emploie l'instance productrice dans la situation d'énonciation afin de produire des charges et des décharges émotionnelles dans le chef de l'interlocuteur ou du lecteur inscrit dans le texte.

1. Le fonctionnement des stratégies des effets produits du suspense dans l'oeuvre narrative de Calixte Beyala

Ce point constitue la partie pratique de notre thématique. Il rassemble les analyses et interprétations du corpus pour vérifier l'opérativité des méthodes et déterminer les émotions ressenties par le lecteur ou l'interlocuteur. Ces états émotionnels s'affichent comme des conséquences des moyens linguistiques et langagiers qu'utilise l'instance productrice en situation de communication.

1.1. La surprise comme effet produit du suspense

Comme on le sait, il y a surprise lorsque quelque chose d'inattendu survient à tel ou tel personnage, voire au lecteur dans le monde fictionnel, dans le récit. La narratrice homodégatique en « *Je* » est surprise, stupéfaite au même degré que l'instance de réception dans l'extrait ci-dessous :

> *Je passai mes mains autour de ses épaules pour le rassurer. J'essayais de nous protéger en ne donnant aucune prise aux turbulences de ma fille. Je le voyais bien, qu'elle voulait nous faire tomber dans un trou sans fond. Certains jours, elle cachait mes bijoux ou volait mon portemonnaie afin que les puces de la colère me mordent. Certaines nuits, elle disparaissait sans laisser trace pour briser notre sérénité. L'anxiété me tenait jusqu'à des heures à vous sortir*

les yeux de la tête. Je téléphonais aux parents des amis, aux amis des amis, aux voisins des amis. « Non ! Non ! On ne l'a pas vue… On ne sait pas… Essayez donc chez Aissatou peut-être que… Bonne chance, madame. »

Mon corps se tordait sur le canapé : « Pourquoi fait-elle ça ? Pourquoi ? » François me prêtait son épaule pour me soutenir. Il était prêt, disait-il, à ameuter toute la police de France. Il téléphonerait au président de la République si c'était nécessaire, afin que je retrouve mon sourire. Il irait à mains nues arracher Lou dans la gueule du loup s'il n'y avait d'autre solution. Ensemble, on fouillait ses cahiers. On lisait son agenda. On déduisait. On conjecturait. On récoltait des informations à partir des petits riens pour retrouver le tracé de ses errances.

Si on avait un enfant, se comporterait-il comme Lou ? demandait François angoissé.

J'en sais rien, chéri. C'est la loterie. On peut tirer un bon ou un mauvais numéro, c'est selon. Mais, malgré tout, on les aime.

C'est épuisant, les mômes.

Mais alors qu'on n'en pouvait plus, fatigués, les yeux hagards, serrés l'un contre l'autre comme pour empêcher la tristesse de s'implanter, on entendait un bruit de clef dans la serrure.

As-tu vu l'heure, ma fille ? Où étais-tu ? J'étais si inquiète.

Lou ! Criai-je, en me précipitant sur elle.

Ma robe de chambre bleue virevoltait autour de mes chevilles. Mes cheveux s'échappaient en frisottis sur ma nuque.

As-tu vu l'heure, ma fille ? Où étais-tu ? J'étais si inquiète.

Prendre l'air. C'est interdit ? répondait-elle invariablement.

Puis sans l'ombre d'une explication, elle filait dans sa chambre.

C'est ainsi que je décidai de la mettre en pension, moi aussi, sans l'ombre d'une explication.

C'est à cause de François que tu m'envoies en pension, siffla Lou. Ne mens pas.

Mon rôle, c'est de te sauver malgré toi.

Elle me regarda comme si j'avais été une chienne pleine de puces :

Tu ferais mieux de sauver ta peau avant la mienne, persifla-t-elle. Si tu ne t'es pas encore rendu compte que ton François n'abandonnera pas son confort pour l'amour, alors, t'es qu'une imbécile. (2007 : 122-124)

En analysant minutieusement cette séquence, l'on comprend que la narratrice homodiégétique en « *Je* » nous raconte d'abord et nous décrit des événements ayant trait au comportement de sa fille Lou dans le récit d'événements, ensuite

l'inquiétude partagée avec François suite à la disparition de Lou, enfin une série d'injures que la fille Lou profère à sa mère Andela dans le récit de paroles. Les énoncés : « *J'essayais de nous protéger en ne donnant aucune prise aux turbulences de ma fille.* » et « *Je voyais bien qu'elle voulait nous faire tomber dans un trou sans fond.* » contiennent les impressions de Andela sur le comportement de sa fille Lou qui s'oppose farouchement aux relations amoureuses entre sa mère et François. La première surprise, en effet, c'est le fait que la fille Lou se donne l'audace de cacher à sa mère ses biens de valeur en signe de provocation. Cela se fait montre dans le récit d'événements : « *Certains jours, elle cachait mes bijoux ou volait mon porte-monnaie afin que les puces de la colère me mordent.* ». La même idée de surprise se prolonge dans : « *Certaines nuits, elle disparaissait sans laisser trace pour briser notre sérénité.* ». Ici, les marques temporelles telles que « certains jours », « certaines nuits » donnent un caractère régulier aux pratiques dangereuses de Lou à l'égard de sa mère, qui plus est vis-à-vis du couple François-Andela. Ce qui surprend aussi bien la narratrice que l'instance réceptrice c'est le courage que cette fille adolescente se donne pour s'opposer aux amours de ses parents et de jouer avec leur psychologie en vue de les amener à éprouver de l'inquiétude ou pareille émotion. Gérard GENETTE estime que :

> Le véritable objet de curiosité, pour Binet, c'est ce qu'il appelle merveille, ou miracle, c'est-à-dire l'étonnant. Le style baroque se définit comme une esthétique de la surprise, et l'on voit bien chez Binet comment cette esthétique prolonge, ou transpose, une attitude générale, une disposition de l'esprit à l'égard du monde. Il n'est de remarquable, et à la limite, il n'est de perceptible que miraculeux. (Gérard GENETTE, 1966 : 178)

Certes, dans son inquiétude, Andela se pose une multitude de questions auxquelles elle manque des réponses, téléphone aux gens, va ici et là mais sans succès et ce, à la recherche de sa fille qui disparaît nuitamment. Cette anxiété se manifeste à travers cette gradation : « *Je téléphonais aux parents des amis, aux amis des amis, aux voisins des amis.* » où la narratrice cherche sa fille un peu partout, malheureusement sans suite et se fatigue pour rien. À cela s'ajoutent les réponses négatives des correspondants de Andela qui la découragent, lesquelles se résument comme suit : « *Non ! Non ! On ne l'a pas vue… On ne sait pas. Essayez chez Aïssatou peut-être que… Bonne chance, Madame.* » À ce stade, les aposiopèses ont une force et disent beaucoup de choses que les locuteurs ne veulent pas exprimer. Ce qui est frappant c'est l'orientation conduisant chez Aïssatou à laquelle on associe « peut-être que… » présupposant que Lou serait chez cette personne indésirable qui l'aurait conduite vers le mal. C'est pourquoi lesdits correspondants terminent par la phrase averbale optative « *Bonne chance* » en manifestant leurs vœux. La modalité interrogative dans « *Pourquoi fait-elle ça ? Pourquoi ?* » détermine aus-

si ce tourment qui s'empare de Andela alors qu'il s'agit d'une feinte orchestrée par sa fille pour jouer avec leur tempérament et les scandaliser.

Par la suite, la narratrice nous parle du courage, ou du moins, du risque que pourrait prendre François au cas où ladite fille disparaitrait complètement ou si le mal lui arrivait. La narratrice nous le dit clairement dans des tournures intéressantes en ces termes : « *Il irait à mains nues arracher Lou dans la gueule du loup s'il n'y avait d'autre solution.* ». Cette expression hyperbolique souligne la détermination qu'a François à vouloir sauver Lou si du mal lui arrive en dépit de son impolitesse, de son opposition à l'amour entre sa mère et François.

Outre cela, le dialogue entre le locuteur « Je » François et Andela l'interlocutrice s'annonce un peu frustrant, car celle-ci est appelée à répondre à une question un peu embarrassante venue de la bouche de ce premier : « *Si on avait un enfant, se comporterait-il comme Lou ? demandait François angoissé.* » Heureusement pour elle, elle y répond avec adresse, avec intelligence : « *J'en sais rien, chéri. C'est loterie. On peut tirer un bon ou un mauvais numéro, c'est selon. Mais malgré tout, on les aime.* » Ces illocutions évoquent indirectement la question du hasard, mais on se contente de l'enfant qui arrive au couple sans se demander qui il sera. Si cela dépendait d'ailleurs des humains, tout le monde aurait choisi de meilleurs enfants. Aussi ce qui surprend la narratrice et son lecteur ou son narrataire, c'est le fait de voir Lou apparaître après la fatigue de sa mère et de François. Cette surprise se fait entendre dans le « *… on entendait un bruit de clef dans la serrure.* ». Ici, il y a lieu de croire qu'il s'agit d'une grande fille majeure alors qu'il est question d'une adolescente de quatorze ans. Comment vient-elle nuitamment et sans honte ni peur ouvre la porte comme la responsable de la maison ? Étant surprise, la mère Andela sursaute, crie et se précipite sur sa fille. On le remarque dans cet énoncé exclamatif : « *Lou ! criai-je, me précipitant sur elle.* ». Après l'arrivée de Lou, altercation entre elle et sa mère commence : « *As-tu vu l'heure ma fille ? Où étais-tu ? J'étais si inquiète.* ». Dans cette illocution, la mère s'exprime humblement devant sa fille et installe une distance minimale en utilisant le déictique « *ma* » dans « *ma fille* ». Et donc, elle lui parle tendrement en lui avouant son inquiétude. C'est aussi inquiétant pour le lecteur qu'une adolescente se pointe à la maison vers des heures tardives pourtant les parents ne l'ont envoyée nulle part. À cette question, la fille répond sans adoucisseur : « *Prendre l'air. C'est interdit ? répondait-elle invariablement.* ». Cette réponse elle-même constitue une impolitesse communicative et surprend l'instance lectrice qui réfléchit sur un tel genre d'enfant.

Au fait, ayant agi ainsi, elle affiche un autre comportement que la narratrice décrit comme suit « *Puis, sans l'ombre d'une explication, elle filait dans sa chambre* ». C'est plus qu'énervant,

un tel comportement renfermant encore la surprise, l'étonnement, on dirait la cheffe de famille qui ne doit des explications à personne. D'où, la décision de sa mère après s'être énervée d'un tel comportement, laquelle décision consiste à la mettre à la porte, à la renvoyer de la maison. Malheureusement elle réplique toujours en condamnant et sa mère et François : « *C'est à cause de François que tu m'envoies en pension, siffla Lou* » Et la mère de rétorquer : « *Ne mens pas* » tout en ajoutant : « *Mon rôle, c'est de te sauver malgré toi* ». Ce qui est vrai, Andela garde son ton pathétique et humble en s'adressant à sa fille, mais cette dernière se passe pour la plus âgée que sa mère. La narratrice nous fait vivre de façon surprenante le mauvais œil qu'elle jette fièrement sur sa mère : « *Elle me regarda comme si j'avais été une chienne pleine de puces.* ». Cette comparaison n'est pas gratuite, mais elle est issue de cette surprise, de ce comportement inattendu, étrange et étonnant plein de mépris, de dédain qu'elle affiche vis-à-vis de sa mère Andela. En dehors de cela, ce qui surprend plus (davantage) ce sont les injures contenues dans ces énoncés : « *Tu ferais mieux de sauver ta peau avant la mienne* », « *si tu ne t'es pas encore rendue compte que ton François n'abandonnera pas son confort pour l'amour, alors, t'es qu'une imbécile.* ». L'emploi de « ton François » à valeur dépréciative et les injures « imbécile », etc surprennent sa mère et l'instance lectrice en ce sens que c'est du jamais entendu, du jamais vu. On dirait que la gamine le dit inconsciemment après être droguée. La narratrice cache cette surprise à ses amies, mais le lecteur éprouve la même émotion qu'elle parce qu'il l'a vécue, il l'a sentie. Scrutons aussi cet extrait tiré de *Comment cuisiner son mari à l'africaine* :

> *Je peux me rendre à Stalingrad les yeux fermés. Je me laisse guider par mes narines. Je suis les sillages de cette odeur douce comme les onguents d'Orient ; je m'arrime aux effluves apaisants comme une oasis ; je m'accroche aux senteurs charnues d'une forêt tropicale. Je virevolte entre des amoncellements d'épices, de bananes plantains mûres jetées à la n'importe comment, d'ignames culs-de-jatte, de poissons-chats, de vivaneaux, de bars, de maquereaux frigorifiés ou séchés au soleil, de piments rouges ou verts, de noix de coco qui tournent une hélice dans la tête des rêveurs de sable fin. Je remplis des sacs avec la même boulimie que celle que j'ai mise à abandonner mes traditions. Éric se racle plusieurs fois la gorge et me demande :*
>
> *Mais qu'est-ce que tu vas faire avec toute cette nourriture ?*
>
> *Tu verras…dis-je, parce que toute vérité n'est pas bonne à dire. (2000 :67-68)*

Dans ce passage, la narratrice homodiégétique en « je » accompagnée de Éric nous décrit dans une simultanéité énonciative ce qui l'attire au marché et tout ce qu'elle achète. Comme on le voit, les marques du tiroir verbal du présent sont légion dans

ce texte « je me laisse », « je m'arrime », « je remplis », « Éric se racle… *et me demande* », « *dis-je* », etc. Au fait, la narratrice exagère dans ses achats, elle achète un peu de tout comme si elle avait une grande fête. Cela s'observe à travers cet énoncé : « *Je remplis des sacs avec la même boulimie que celle que j'ai mise à abandonner mes traditions.* » Ici, l'exagération se lit dans le remplissage des sacs dont le nombre n'est pas déterminé. Aussi « la boulimie » renvoie-t-elle à cette insatiété de la narratrice à pouvoir tout prendre. Mais la comparaison que comprend cette modalité assertive souligne l'abandon total de ses valeurs traditionnelles au profit de la modernité. Et donc, elle est déjà acculturée.

Dans le même ordre d'idées, l'énoncé : « Éric se racle la gorge et me demande : Mais qu'est-ce que tu vas faire avec toute cette nourriture ? » exprime une surprise, un étonnement de la part de Éric qui tousse volontairement « se racle la gorge » pour manifester sa stupéfaction. C'est pourquoi il l'interroge dans le but d'avoir une précision sur la cause de l'achat d'une grande variété d'aliments. Le connecteur adversatif « Mais » au début de l'interrogation rejoint cette sidération, cette surprise. Cependant, Éric reste sur sa soif étant donné que son interlocutrice l'appelle à la patience pour qu'il le voie seul de ses propres yeux. La réplique de l'allocutaire se résume en cet énoncé : « *Tu verras… dis-je, parce que toute vérité n'est pas bonne à dire.* » Cet adage sorti de la bouche de la narratrice révèle qu'il s'agit d'un secret, malheureusement le « Tu verras… » prouve le contraire. Peut-être dit-elle cela pour calmer son ami, car tout futur a un aspect hypothétique. Cela éveille non seulement la curiosité de Éric, mais aussi celle de toute autre instance réceptrice, surtout celle du lecteur transcendant inscrit dans le texte. D'où une attente teintée d'impatience. Dans *Les arbres en parlent encore*, la narratrice homodiégétique en « Je » présente un récit d'événements relatif au comportement du chef Assanga lors de la lune de miel après avoir scellé le mariage avec Biloa. Cette attitude surprenant plus d'un villageois s'observe dans ce morceau narratif :

> *Dès le lendemain, on organisa des réjouissances en l'honneur des nouveaux mariés. À l'issue du banquet les hommes s'éclipsèrent. Les femmes préparèrent une bassine d'eau odorante et y trempèrent Biloa. Elles lavèrent ses cheveux et la massèrent à l'huile de karité. Quand la haute silhouette de papa apparut, elles l'installèrent sur une natte et l'abandonnèrent. J'allai derrière la case, collai mon œil à un trou et espionnai.*
>
> *Papa ôta ses vêtements, montra le lit :*
>
> *- Ceci est ma couche, dit-il. Tu peux dormir à l'autre bout si tu veux. Demain on envisagera. L'instant d'après, il s'allongeait et ronflait. Biloa s'entoura d'un pagne et sortit sur la pointe des pieds. L'air sentait la pluie. Elle s'accroupit sous*

la véranda et je la vis prendre son visage entre ses mains. Je m'approchai d'elle à pas de loup. La lune dansait sur les toits des maisons et jetait une ombre inquiétante sur les choses. Elle sursauta et je vis ses yeux luire d'angoisse :

-N'aie pas peur, dis-je. C'est moi, Édène.

-Qu'est-ce que tu fous là, toi ?

- Je n'arrivais pas à dormir.

Je m'assis auprès d'elle, ramenai mes genoux sous mon menton et croisai mes bras autour de mes jambes.

-Pourquoi m'a-t-il épousée alors qu'il ne veut pas de moi ?

-J'en sais rien, moi ! D'ailleurs, les plaisirs sexuels ne sont que des grossièretés !

- Si c'est vraiment ce que tu penses, alors je me sens mieux. Je crois que j'ai besoin de sommeil. Le lendemain matin, je fus surprise d'entendre papa déclarer devant le peuple: « J›ai accompli mon rôle. » Il prit son souffle, poussa Biloa vers maman :« C'est à toi à en faire une femme d'intérieur. »

Des hou ! hou! accueillirent ses déclarations. Puis des hommes sortirent leurs haches et leurs coupe-coupe. Ils abattirent les arbres derrière la case de maman : « Que cette maison soit l'abri de ton bonheur ! « crièrent-ils à Biloa. Des femmes arrachèrent de l'herbe : «Qu'il y pousse autant d'enfants que d'herbe!» chantonnèrent-elles. (2002: 134-135)

Tenant compte de cette séquence, nous comprenons que la narratrice représentée raconte un fait déjà passé. C'est pourquoi elle recourt aux tiroirs verbaux du passé simple « *On organisa* », « les hommes s'éclipsèrent », « *Les femmes préparèrent* », etc. et de l'imparfait «*il s'allongeait et ronflait* », « *L'air sentait la pluie* », etc. D'où la postériorité énonciative.

En premier lieu, la narratrice nous partage une partie du rite de passage perceptible dans ces énoncés : « Dès *le lendemain, on organisa des réjouissances en l'honneur des nouveaux mariés. À l'issue du banquet les hommes s'éclipsèrent. Les femmes préparèrent une bassine d'eau odorante et y trempèrent Biloa. Elles lavèrent ses cheveux et la massèrent à l'huile de karité. Quand la haute silhouette de papa apparut, elles l'installèrent sur une natte et l'abandonnèrent.* » Ici, il est question du rituel qui entoure la cérémonie nuptiale : après la fête, les hommes partent, puis les femmes s'occupent de la mariée en termes de préparation à l'acte sexuel : préparer une bassine d'eau odorante, l'y tremper, laver ses cheveux, la masser à l'huile de karité, l'installer sur une natte, puis l'y laisser sont autant d'étapes auxquelles succède la consommation de la lune de miel par les nouveaux mariés. Ce qui est étonnant, à ce stade, c'est le voyeurisme de la narratrice : « *J'allai derrière la case, collai mon œil à un trou et espionnai.* » L'intention qu'a la narratrice à pouvoir regarder

la nudité de ses parents la pousse à prendre le risque de chercher un trou à partir duquel elle observe leurs intimités. Quelle malédiction ? Regarder l'intimité de ses parents ? Ainsi qu'elle le prévoit, elle voit par un interstice son père se déshabiller : « Papa *ôta ses vêtements, montra le lit* ». C'est aussi surprenant que l'acte que pose le Chef Assanga : « *- Ceci est ma couche, dit-il. Tu peux dormir à l'autre bout si tu veux. Demain on envisagera. L'instant d'après, il s'allongeait et ronflait.* » Ceci nous renseigne que le chef prend distance maximale vis-à-vis de sa bien-aimée. Le déictique « ma » dans « ma couche » rejoint cette exclusion. À cela s'ajoute l'énoncé « *Tu peux dormir à l'autre bout si tu veux.* » qui montre l'évitement total, le rejet de son épouse. En dehors de cela, le « *Demain* on envisagera » sous-entend « *Je prends congé de toi, on se revoit demain.* » rejoignant même son ronflement qui s'en suit.

En deuxième lieu, les énoncés : « *Biloa s'entoura d'un pagne et sortit sur la pointe des pieds. L'air sentait la pluie. Elle s'accroupit sous la véranda et je la vis prendre son visage entre ses mains.* » expriment mieux l'acte perlocutoire qu'engendrent les illocutions du Chef Assanga. C'est une déception totale empreinte de sentiment de révolte. Cela excite la pitié, et de part de la narratrice, et de la part de l'instance réceptrice inscrite dans le texte. Raison pour laquelle la narratrice se dirige vers elle afin de partager avec elle sa peine. Elle le dit ainsi *: « Je m'approchai d'elle à pas de loup. La lune dansait sur les toits des maisons et jetait une ombre inquiétante sur les choses. Elle sursauta et je vis ses yeux luire d'angoisse.* » Étant seule dans la véranda pendant la nuit, elle ne peut que sursauter en voyant une silhouette. Arrive après une conversation entre la narratrice et Biloa. Celle-ci se plaint comme suit : « *-Pourquoi m'a-t-il épousée alors qu'il ne veut pas de moi ?* » Ceci renvoie à une immaturité en ce sens qu'elle veut dévoiler le secret de son foyer à celle qu'elle doit prendre comme sa fille même si son âge peut avoisiner le sien. Comme la narratrice est au courant de tout, elle réagit immédiatement sans demander le pourquoi d'une telle plainte : « *-J'en sais rien, moi ! D'ailleurs, les plaisirs sexuels ne sont que des grossièretés !* » Elle feint de ne rien savoir concernant les relations sexuelles qu'elle prend pour des bêtises. Malgré cela, la narratrice apaise quelque peu l'émotion de l'épouse de son père : « - Si c›est vraiment ce que tu penses, alors je me sens mieux. Je crois que j›ai besoin de sommeil. » Le « *alors je me sens mieux* » constitue un ouf de soulagement. C'est pourquoi elle va se reposer.

En dernier lieu, la narratrice est surprise de voir son père déclarer qu'il a accompli sa mission en jouant correctement son rôle, pourtant c'est le mensonge pur et simple, car sa fille a été témoin oculaire et auriculaire de l'agissement du Chef Assanga qui n'a pas pu coucher avec sa nouvelle épouse. Ces énoncés en disent plus : « *Le lendemain matin, je fus surprise d'entendre papa déclarer devant le peuple: '' J'ai accompli mon rôle. '' Il prit son souffle,*

poussa Biloa vers maman : '' C'est à toi à en faire une femme d'intérieur. '' » C'est surprenant, c'est décevant et absurde. Pourquoi la confie-t-elle à sa coépouse pour faire d'elle une femme de ménage ? Pourquoi l'a-t-il épousée ? Que c'est abscons, mystérieux !

1.2. La satisfaction comme effet produit du suspense

La satisfaction est une émotion qui naît de l'aboutissement heureux d'un acte ou quelque chose auquel le locuteur s'attendait. La narratrice homodiégétique en « je » nous présente un cas de satisfaction à travers ce passage :

> *François était allongé sur le lit tout habillé, ses mains soutenaient sa tête. Un soleil malheureux entrait par la fenêtre et chatouillait son visage. J'enlevai mes vêtements dans un geste de nuage. Il observait mon corps déjà plein de désir un sourire béat sur ses lèvres cerise. Ma jupe virevolta et atterrit sans défense sur la moquette et, l'instant suivant, mon chemisier la rejoignit. Quand il n'y eut plus rien d'autre à enlever que cette combinaison rouge, ces bas nylon et ces escarpins à talons hauts, je m'approchai de lui, aussi scintillante qu'une foultitude de lucioles dans la nuit.*
>
> *Je m'allongeai sur lui et mes bras encerclèrent sa tête. Je le fixai de longues minutes, muette, juste le regarder, m'inscrire en lui. Des mouettes criaillaient au loin, je pouvais les entendre, un pêcheur prenait la mer, je pouvais le voir monter dans sa barque et je me dis que la vie était très courte, alors je me collai à sa bouche l'embrassai. Il y avait des flammes sur ses lèvres et la chaleur se faisait plus forte, oui, prends-moi mon amour, je suis si ouverte à tant de bonheur que j'en accepte les blessures, tu sens ma peau, dis, ma peau libre et nue comme le crépuscule, dis, tu m'aimes dis, encore, encore, me sens-tu prendre l'eau, dis, je me noie, je me noie, je me noie, j'aurais aimé te rencontrer plus vieille, broder près d'une cheminée en attendant ton retour ne t'endors pas, ne me laisse pas, à quoi penses-tu, ne ferme pas les yeux, ne t'en va pas dans le sommeil, il n'y a pas plus d'une journée sur terre, recouvre-moi de ta main, enferme-moi dans ta poitrine, comme ça, oui.*
>
> *Nos sangs retournèrent à leur place et la terre redevint solide. Du bout de ses doigts, il parcourut mon corps du visage jusqu'à l'extrême pointe de mes pieds, puis ses mains remontèrent sur mes hanches, s'y attardèrent. (2007 :132-133)*

Dans ce passage, l'on comprend que la narratrice homodiégétique en « Je » raconte et décrit les moments inoubliables, les sentiments et les émotions éprouvés envers François. L'énoncé : « François *était allongé sur le lit tout habillé, ses mains soutenaient sa tête.* » décrit déjà le comportement de son amour François qui semble ne pas s'intéresser à l'acte sexuel dans lequel la narratrice cherche à le plonger. Cette

attitude de François s'inscrit dans les révélations que la narratrice a données précédemment sur la non-maîtrise des relations sexuelles bien que marié depuis trente ans. Elle y recourt pour étayer l'idée que c'est elle qui lui a appris à passer l'acte sexuel et justifier ce qu'elle appelle ''monde à l'envers''. Mais l'énoncé : « *J'enlevai mes vêtements dans un geste de nuage.* », renfermant la promptitude de l'acte, prouve que la narratrice a hâte de connaître son amour, de goûter de son corps. Aussi disons-nous que ce déshabillement devant François est une stratégie qu'elle utilise pour exciter son amour et l'engager dans ledit acte. Cela s'affiche dans : « *Il observait mon corps déjà plein de désir un sourire béat sur ses lèvres cerise* ».

En plus, la concordance (l'harmonie) chromatique nous dit que la narratrice porte bien pour attirer plus son amant. Nous pouvons le remarquer dans « *Quand il n'y eut plus rien d'autre à enlever que cette combinaison rouge, ces bas nylon et ces escarpins à talons hauts, je m'approchai de lui…* » À cela s'ajoute le comportement qu'affiche la narratrice vis-à-vis de François comme dit en ces termes : « *Je m'allongeai sur lui et mes bras encerclèrent sa tête. Je le fixai de longues minutes, muette, juste le regarder, m'inscrire en lui* ». Ici, la narratrice se trouve insatisfaite en ce sens que jusque-là François reste calme et indifférent à cette invitation qu'elle lui présente. L'instance lectrice attend impatiemment la réaction de François, mais sans succès. C'est pourquoi elle reste sur soif comme la patronne de l'économie narrative qui attend que sa soif soit étanchée. Tous les mouvements de la narratrice confirment cela. C'est par exemple dans : «… *alors je me collai à sa bouche, l'embrassai* », « *prends-moi non amour, je suis si ouverte à tant de bonheur que j'en accepte les blessures…* ». Pour brouiller les énoncés, la narratrice passe du discours au récit ou l'inverse sans transition. Cela se fait montre dans le « Je me collai à sa bouche, l'embrassai. » et sans transition (immédiatement), elle dit : « *Prends-moi mon amour* », « *tu sens ma peau* », etc. En dehors de cela, il s'observe que la narratrice est surexcitée et veut que son amour entre aussi en érection. On le repère dans : « *Prends-moi mon amour je suis si ouverte à tant de bonheur que j'en accepte les blessures, tu sens ma peau, dis, ma peau libre et nue comme le crépuscule, dis, tu m'aimes dis, encore, encore, me sens-tu prendre l'eau, dis, je me noie, je me noie, je me noie, …* ». Ici, l'on sent la pression ou la tension qui pèse lourdement sur la locutrice « je ». C'est cette charge très lourde qui la plonge en extase et la conduit dans un langage émotionnel. La répétition propositionnelle « *Je me noie* » détermine le degré d'émotion, de sentiment qui l'anime. Et donc elle insiste sur le voyage qu'elle effectue et souhaite y aller avec François. Raison pour laquelle elle recourt à l'impératif « *prends-moi, mon amour* » pour l'interpeller et lui dire de ne pas l'abandonner dans ce long pèlerinage.

En dehors de cela, la satisfaction du désir sexuel qu'a la narratrice loge dans l'expression d'inquiétude comme

cela apparaît dans les propos de la narratrice : « *Ne t'endors pas, à quoi penses-tu, ne ferme pas les yeux, ne t'en va pas dans le sommeil, il n'y a pas plus d'une journée sur terre, recouvre-moi de ta main, enferme-moi dans ta poitrine comme ça, oui.* ». Ici, la narratrice se sent satisfaite du fait que François finit par entrer en extase comme elle. L'acte illocutoire qui se résume dans la sollicitation, la supplication produit l'effet chez l'interlocuteur « Tu ». D'ailleurs, la supplication la pousse dans l'épicurisme « *cueille le jour* » (carpe diem) tel que nous lisons dans ses dires « il n'y a pas plus d'une journée sur terre » et par conséquent François doit en profiter, car demain appartient à Dieu. Après toutes les sollicitations, la narratrice montre que François a fini par agir en sa faveur : « *comme ça, oui.* »

Enfin, elle conclut en montrant que par la suite, son amour a posé quand même un acte adorable se traduisant dans : « *Du bout de ses doigts, il parcourut mon corps du visage jusqu'à l'extrême pointe de mes pieds, puis ses mains remontèrent sur mes hanches, s'y attardèrent* ». Il convient de dire que cette caresse n'a pas assouvi la soif de la narratrice, mais c'est un signe d'adhésion à ses plaisirs sexuels ainsi que celui de participation à son voyage. Cet état émotionnel est aussi perceptible dans *Comment cuisiner son mari à l'africaine*. Examinons-le ici :

> *On négocie les places. Bijou s'assied à côté de monsieur Bolobolo qui lui-même ne doit pas être éloigné de la Mère pour la surveiller. Je me retrouve seule, au coin. Bolobolo met un disque et ambiance l'atmosphère. Puis, il mange comme un petit Somalien, avec délectation. Il prend d'énormes portions qu'il ingurgite sans se soucier des autres : « C'est excellent!» ne cesse-t-il de dire en avançant vers moi ses lèvres aussi rouges que les trompettes du quatrième ange de l'Apocalypse. Mais encore : «T'es une fée!» La Mère aussi se régale. Elle avale la nourriture à une vitesse incroyable. De temps à autre, elle agite ses doigts recouverts de sauce : « Mes amis de la planète Oburne savent que j'aime les animaux sauvages ! » Mademoiselle Bijou, qui a échappé à la malédiction de la peau noire, picore dans les eaux troubles des émotions humaines. Elle roule des épaules au rythme de la chanson. Des morceaux d'antilope, auxquels elle ne touche pas, se lamentent dans son assiette ; les pistaches s'étiolent de tristesse.*
>
> *-Je n'ai jamais aimé la cuisine africaine, dit-elle pour accentuer nos différences. Je dois avouer que ma mère, toute noire qu'elle était, paix à son âme, n'en préparait jamais ! Paraît qu'ils mangent des singes, ces Nègres !*
>
> *-Du serpent boa également, dis-je. (Puis, je prends monsieur Bolobolo à témoin:) C'est excellent , n'est-ce pas ?*
>
> *-Quais, répond ce dernier: (Il rote bruyamment:) Maman en faisait lorsqu'elle était valide. Rien qu'à l'imaginer, j'ai les poils qui*

se dressent sur ma peau, dit Bijou en simulant de forts frissons. (2000 :98-99)

Dans cette séquence narrative, la narratrice homodiégétique en « je » nous raconte un événement où Bolobolo apprécie la nourriture qu'elle lui a préparée. Cette narration reste simultanée étant donné que le tiroir verbal du présent y est dominant. Le présent se lit dans le « On négocie les places », « Bijou s'assied », « Je me retrouve seul », etc. En effet, l'énoncé : « *Puis, il mange comme un petit Somalien, avec délectation.* » nous montre à travers la comparaison que Bolobolo mange goulûment , avec beaucoup d'appétit en oubliant qu'il est avec les autres. Ici, le « Somalien » est perçu comme un homme qui trouve difficilement à manger. Alors, quand il tombe sur la nourriture, il mange à sa faim. Mais le « avec délectation » insiste sur la joie que ce personnage tire du mets. À cela s'ajoute l'appréciation contenue dans cette modalité déclarative : « Il prend d›énormes portions qu›il ingurgite sans se soucier des autres : '' C›est excellent !'' ne cesse-t-il de dire en avançant vers moi… » Le syntagme « d'énormes portions » rejoint ce caractère de goinfre que la narratrice accole à son amour. Le « c'est excellent » sorti de la bouche du personnage de Bolobolo est une satisfaction totale, c'est pourquoi il qualifie le repas de très bon. Pour renforcer son appréciation, Bolobolo ajoute que la narratrice charme, attire par son talent de l'art culinaire. Cela se fait montre dans : « Mais encore : '' T'es une fée !'' » C'est pour dire que son interlocutrice détient une forte puissance surnaturelle qui l'amène à captiver les gens à partir de la nourriture.

Cependant, Bijou la rivale de la narratrice n'arrive pas à aimer cette recette. D'ailleurs, elle avoue qu'elle est mulâtresse dont la culture diffère de celle de la narratrice ainsi que de celle de Bolobolo et sa mère. Dans cette modalité assertive : « *Je n'ai jamais aimé la cuisine africaine, dit-elle pour accentuer nos différences.* », elle affirme qu'elle hait la cuisine africaine, c'est-à-dire la culture de sa mère. Peut-être la faute incombe-t-elle à sa mère qui, de son vivant, n'a pas pu habituer sa fille à ces recettes culinaires africaines. Elle accuse sa mère en ces termes *:* « Je *dois avouer que ma mère, toute noire qu'elle était, paix à son âme, n'en préparait jamais ! Paraît qu'ils mangent des singes, ces Nègres !* » Le « jamais » prouve que sa mère non plus n'aimait pas cette cuisine africaine. En sus, la locutrice Bijou affiche une attitude de mépris, de dédain vis-à-vis des Nègres qui mangent presque tous les animaux y compris le singe. En réaction à cela, la narratrice confirme le dire de Bijou en ajoutant un autre animal comestible pour les Noirs. Elle incite Bolobolo par la modalité interrogative « *N'est-ce pas ?* » à réagir en donnant son appréciation. Tout cela est repérable dans : « Du serpent boa également, dis-je. (Puis, je prends monsieur *Bolobolo à témoin:) C'est excellent, n'est-ce pas ?* » Cet interlocuteur y revient comme suit : « *Quais, répond ce dernier : (Il rote bruyamment:) Maman en faisait lorsqu'elle était valide.* »

Cette perlocution « ouais » renvoie à la satisfaction dudit interlocuteur. Celui-ci révèle que sa mère préparait cette cuisine africaine ; raison pour laquelle ladite mère a été satisfaite du plat préparé par la narratrice : « *La Mère aussi se régale. Elle avale la nourriture à une vitesse incroyable.* » Dans *Les arbres en parlent encore*, la narratrice homodiégétique en « je » abandonne le récit principal pour un autre récit dit enchâssé ou encadré qui résume ses souvenirs heureux et amoureux. Cette séquence narrative en contient les traces :

> *Laissez-moi ici faire une douce glissade vers ces instants de joie.*
>
> *Il s'appelait El doctor. Il avait abandonné sa femme et ses enfants pour m'aimer. Durant la période de mes amours, j'étais heureuse, comme recroquevillée dans l'utérus de ma mère. Il m'aimait et je nageais dans un liquide régénérant. Il me disait « chérie-amour-adorée », et c'était la voix féerique de l'univers que j'entendais. Ensuite, nos gémissements s'élançaient entre les lambeaux du ciel, se lovaient comme des serpents dans les futaies, avant de se détendre. Pourtant l'amour n'était pas nègre. Je n'avais jamais dit à El doctor: « je t›aime». Il m›avait ouverte à l›allégresse des grands sentiments. Aujourd›hui encore, aux pires moments de mon existence, je ressens sa chaleur et mon cœur revient en arrière : « Je t'aime-amour-chérie-adorée. » Aujourd'hui encore, alors que de nombreux visages que j'ai connus dans ma vie et les émotions qu'ils drainaient ont disparu, lorsqu'au loin j'entends de jeunes gens jeter en l'air des cris de joie, que tel jour de Noël, mes petits-enfants chantent et boivent, son souvenir fond sur moi, m'envoûte et me laisse aussi légère qu'une hirondelle à la pointe d'un épi de maïs. L'amour est sans doute la plus belle invention de l'homme... Blanc ? Mais ce n'était qu'une parenthèse, fermons-la. (2002 :444-445)*

En ce qui concerne cet extrait, la narratrice homodiégétique en « je » abandonne le grand récit pour glisser sur un micro récit rappelant ses moments heureux passés avec son bien-aimé El doctor. Celui-ci a quitté sa famille pour aimer la narratrice. Le tiroir verbal de l'imparfait « Il me disait », « il m'aimait », « je nageais », etc. rejoint cette postériorité énonciative. Comme l'instance productrice entretient une coopération avec l'instance réceptrice, la narratrice prévient le lecteur transcendant inscrit dans le texte qu'elle sort un tout petit peu du grand récit pour un autre récit encadré. Elle le dit ainsi : « *Laissez-moi ici faire une douce glissade vers ces instants de joie.* » Ici, le vouvoiement contenu dans « Laissez-moi » fait appel à l'instance réceptrice qui œuvre à ses côtés. Quant aux syntagmes « douce glissade » et « ces instants de joie », ils nous annoncent déjà la satisfaction qu'éprouve la narratrice vis-à-vis de son histoire. D'ailleurs, pour clore ce micro récit, la voix narrante invite encore le lecteur à pouvoir le boucler avec elle : « *Mais ce n'était qu'une parenthèse, fermons-la.* »

Dans ces conditions, le « nous » dans « fermons-la » réfère à la narratrice et à son lecteur inscrit dans le texte. Tout cela marque une complicité, la collaboration, voire la « co-narration » ou la co-production du texte entre ces deux instances textuelles.

En outre, dans les énoncés : « *Durant la période de mes amours, j'étais heureuse, comme recroquevillée dans l'utérus de ma mère. Il m'aimait et je nageais dans un liquide régénérant. Il me disait '' chérie-amour-adorée '', et c'était la voix féerique de l'univers que j'entendais.* », il s'observe une plénitude totale de l'esprit de la narratrice à partir du bonheur, de la joie, de l'amour que lui offre son amant El doctor. Aussi le substantif composé « chérie-amour-adorée » forgé par ce dernier pour désigner la dulcinée rejoint-il cette satisfaction, cet état de ravissement de la narratrice à l'égard de cet homme. Le qualificatif « adorée » confère même à l'instance productrice un statut divin. Ledit homme l'adore comme une déesse, une divinité dont la place n'est pas sur la terre. C'est pourquoi cet amour est resté indélébile dans le cœur de la narratrice à telle enseigne qu'à l'heure où elle narre une histoire, ces bons souvenirs lui reviennent et trouve utile d'y jeter un petit regard : « *Aujourd'hui encore, aux pires moments de mon existence, je ressens sa chaleur et mon cœur revient en arrière : '' Je t'aime-amour-chérie-adorée.''* » Encore qu'il faille de souligner que tous ces souvenirs lui arrivent aussi bien aux meilleurs qu'aux pires moments. La preuve de cette satisfaction est que la narratrice ressent encore sa chaleur après plusieurs années. Quelle chaleur peut-elle durer plusieurs années ?

Cependant, la narratrice avoue que malgré l'amour que El doctor lui manifestait, elle ne le lui avait jamais réciproqué. On le lit dans cet énoncé : « *Pourtant l'amour n'était pas nègre. Je n'avais jamais dit à El doctor:* « je t›aime». » D'après cette modalité déclarative, en tant que nègre, la narratrice n'a pas la notion d'amour. C'est pour cette raison qu'elle n'avait jamais exprimé son amour à El doctor. L'amour étant réciproque, peut-on dire qu'il y avait amour entre les deux ? Peut-être la narratrice le prouve-t-elle par des actes. En dépit de tout cela, il importe de souligner que la satisfaction de la narratrice peuple ce texte. C'est ainsi que, vers la fin de ce micro récit, elle apprécie l'amour en le mettant l'homme au premier plan de toutes les inventions : « *L'amour est sans doute la plus belle invention de l'homme... Blanc ?* » L'appel énonciatif « Blanc ? » rencontre l'énoncé « *L'amour n'était pas nègre*. », par lequel le lecteur transcendant inscrit dans le texte se sent invité à cogiter sur le monde où l'amour a vu le jour. Mais aussi cela traduit le doute qu'affiche la narratrice vis-à-vis de ses illocutions.

1.3. Le pathos comme effet produit du suspense

Le « pathos » désigne le moyen par lequel passe l'instance productrice pour toucher le cœur de l'instance réceptrice en suscitant chez cette der-

nière des émotions fortes telles que la tristesse, l'indignation, la peur, etc. En vue d'en repérer les traces, lisons cette séquence narrative de *Comment cuisiner son mari à l'africaine* :

> *Je pose une bouteille sur la table basse et m'assieds en face de lui. Il doit penser à quelque chose peut-être à se trouver une véritable compagne et bâtir un foyer ? Il se sert et avale en permanence. Des anges aux ailes rouges couvrent ses joues et son corps entre en turbulence. Des désirs sonnent en pagaille dans son crâne. Ces courses dans les quartiers nègres où l'on peut souffler par les naseaux sans déranger âme qui vive ont excité des oiseaux fous dans ses veines. Trois filets de sueur ruissellent sur son front et ses yeux accouchent de lucioles.*
>
> *- Bon ben, dit-il... Bon ben, répète-t-il.*
>
> *Il se lève brusquement et déambule d'un coin à l'autre de mon appartement, d'un pas énergique. Il a envie de m'effeuiller. Je veille à ce que rien de tel ne se passe. Je m'occupe. Je feuillette mon album de photos posé sur la table sans lever les yeux. «Il n'a qu'à aller se gratter chez sa copine», me dis-je. Je le laisse tournoyer dans ses bon-ben en avançades et reculades. Quand il lui semble être dans une impasse, il se précipite aux toilettes. Je tends l'oreille. Des gémissements jaillissent de ses lèvres. Quelques minutes silencieuses passent. Je sais qu'il vient de jouir. Le voilà qui ressort avec son visage détendu qui m'exaspère et le nœud parfait de sa cravate. Il regarde sa montre comme un homme qui est déjà en retard:*
>
> *- Faut que je m'en aille.*
>
> *Je lui dédie une merveille dans la gamme très variée de mes sourires:*
>
> *-Merci encore, dis-je.*
>
> *Je l'embrasse sur les joues, sans cesser de lui montrer l'éclatante blancheur de mes dents. Il aspire le vertige de ce coup bas :*
>
> *-De rien, Aïssatou ! Tout le plaisir est pour moi !*
>
> *- Prends la bouteille de jus de gingembre, si tu veux.*
>
> *(2000:70-71)*

Dans cette séquence narrative, la narratrice homodiégétique en « je » nous raconte un événement qui se concentre sur l'émotion qu'elle crée chez Bolobolo après les caresses. Cette scène se réalise au moment où cette patronne du récit raconte, car le tiroir verbal du présent domine le texte comme dans le « je pose une bouteille », « je m'assieds », « Il se sert et avale », « Il se lève brusquement et déambule », « dis-je », etc. En effet, tout commence par l'intention qu'a la narratrice à voir Bolobolo l'épouser. Cette intention se lit dans cet énoncé à modalité interrogative *: « Il doit penser à quelque chose peut-être à se trouver une véritable compagne et bâtir un foyer ? »* En disant cela, la narratrice présente son vœu, mais le syntagme nominal « une véritable compagne » renvoie à elle-même étant donné qu'elle s'engage à séduire Bo-

lobolo afin que celui-ci devienne son mari. C'est ce vœu qui amène la narratrice à tendre un piège à ce célibataire. Sachant que ce dernier n'est pas marié, elle lui offre du jus qui puisse l'exciter. Cela est perceptible ici : « *Je pose une bouteille sur la table basse et m'assieds en face de lui.*» Fort malheureusement, ce jeune homme se laisse prendre au piège et en subit des conséquences énormes. Ces énoncés renferment l'attitude de Bolobolo : « *Il se sert et avale en permanence. Des anges aux ailes rouges couvrent ses joues et son corps entre en turbulence. Des désirs sonnent en pagaille dans son crâne.* » À ce niveau, on constate que Bolobolo désigné par « il » se sert une bouteille ne sachant pas qu'il est en train d'exciter ses désirs, plaisirs sexuels. Ce caractère stimulant de la bouteille se fait montre dans le fait que son corps entre en turbulence et les désirs sonnent en pagaille dans son crâne.

Dans le même angle, Bolobolo perd son contrôle si bien qu'il parle comme quelqu'un de drogué : « *Bon ben, dit-il... Bon ben, répète-t-il.* » Cette répétition de « Bon ben » nous prouve l'état dans lequel se trouve cet homme. D'ailleurs, cela fait suite à une transpiration renvoyant à une circulation rapide du sang dans son corps. On le voit dans cet énoncé : « Trois filets de sueur ruissellent sur son front et ses yeux accouchent de lucioles. » Cette agitation de ce personnage est aussi manifeste dans ses mouvements : « Il se lève brusquement et déambule d›un coin à l›autre de mon appartement, d›un pas énergique. Il a envie de m›effeuiller. » Ici, l'on découvre encore son envie, ses désirs : coucher avec Aïssatou. Pourtant, cette dernière a une intention différente de la sienne consistant à stimuler ses sentiments et le laisser souffrir. Cela est perceptible dans ce qui suit : « *Je veille à ce que rien de tel ne se passe. Je m'occupe. Je feuillette mon album de photos posé sur la table sans lever les yeux. ''Il n'a qu'à aller se gratter chez sa copine'', me dis-je. Je le laisse tournoyer dans ses bon-ben en avançades et reculades. Quand il lui semble être dans une impasse, il se précipite aux toilettes.* » Dans ces énoncés, nous comprenons que la narratrice manifeste une jalousie envers la copine de Bolobolo : « Il n'a qu'à aller se gratter chez sa copine. » Dans *Les arbres en parlent encore,* narratrice homodiégétique en « je » nous raconte une histoire d'une pute qui avoue devant tous les chrétiens d'une église qu'elle a couché avec presque tous les hommes de ladite église, puis elle cite nommément quelques hommes en présence de leurs épouses. Lisons ce morceau narratif pour en déceler les traces :

> *Nous étions si interloqués que nous n'avions plus d'opinion. Elle passa d'homme en homme, en faisant froufrouter ses vêtements pourpres, étala au soleil ce que naturellement occultait la nuit. Mais lorsqu'elle prit à partie monsieur Esoh et son fils Luther, je crus me trouver dans un repaire d'oiseaux dégoûtants.*
>
> *-Vous deux, cria-t-elle, vous m'aviez baisée un soir derrière cette porte !*

Un mugissement jaillit de la foule. Les voix des femmes trompées s'élevèrent : « Salauds ! Imbéciles ! Traîtres ! » Elles se précipitèrent sur leurs maris, prêtes à larguer des amarres, en quête de vertiges ou de démons : « Tu vas me le payer, fils de pute ! » Les premières gifles atteignirent les abominables. Mais comme chaque effraction depuis l'insulte jusqu'au meurtre a son prix de revient, pour cette impertinence, les femmes reçurent des coups de poing en pleine figure. Par exemple, sa gifle coûta deux molaires à madame Esoh; madame Belinga eut les yeux pochés; madame Ékassi toussa tout son sang et en mourut quelques mois plus tard.

Monsieur Jésus Oukouassi, notre pasteur, s'était laissé tomber sur un banc. Son corps semblait l'avoir abandonné. Mais lorsqu'il se décida de réagir, nous crûmes qu'il allait nous dire que son épouse avait entre les jambes des pustules purulentes, ce ne fut pas le cas ! Nous crûmes qu'il allait nous dire que son lit était couvert de grosses mouches vertes, rien du tout ! Nous crûmes qu'il allait nous dire qu'il suffisait d'approcher sa femme de quelques centimètres pour sentir les exhalaisons de la viande en putréfaction... Rien.

Il se leva comme un fou et, d'une voix à faire rire les démons, il s'exclama: - Faute avouée... Faute pardonnée ! Ma femme est une sainte femme ! dit-il, et sa voix était plus douce que les pleurs des veuves éplorées. Il chialait de reconnaissance monsieur le pasteur Jésus cocufié : « Dieu est grand ! Merci Seigneur. » Il levait les bras au ciel, se prosternait : « Louons notre Seigneur qui a vaincu le mensonge ! » (2002 :447-449)

Dans ce récit d'événements entrecoupé par les interventions des personnages, la narratrice homodiégétique en « je » installe une narration ultérieure qui se manifeste dans la récurrence des tiroirs verbaux du passé simple « Elle passa », « cria-t-il », « elle étala », « elle prit », etc. et de l'imparfait « nous étions », « nous n'avions plus », « qu'il allait », etc. Au fait, les états émotionnels naissent des illocutions tenues et le comportement affiché par cette femme qui connait la plupart des hommes de ce cadre religieux : « *Elle passa d'homme en homme, en faisant froufrouter ses vêtements pourpres, étala au soleil ce que naturellement occultait la nuit.* » Cette femme met à nu toutes les obscénités des hommes qui se passent pour chrétiens. Cela influence négativement les comportements de ces hommes ainsi que ceux de leurs épouses. C'est par exemple, l'énoncé : « *Vous deux, cria-t-elle, vous m'aviez baisée un soir derrière cette porte !* » Quel insolite ? Ici, la locutrice, en recourant au déictique personnel « vous » renforcé par le déterminant «deux », pointe du doigt ses interlocuteurs (monsieur Esoh et son fils Luther) de peur de semer la confusion entre les chrétiens. Le fait qu'un père et son fils couchent au même moment avec une femme, pire encore à l'église surprend plus

d'un chrétien. Le déictique « cette » dans « cette porte » nous prouve que la locutrice ne se trouve pas loin de la porte.

Comme cette femme cite nommément plusieurs hommes mariés devant leurs épouses en révélant qu'elle a couché avec eux, ses illocutions produisent plusieurs actes perlocutoires. D'abord, les épouses desdits hommes s'indignent, puis se révoltent : « *Un mugissement jaillit de la foule. Les voix des femmes trompées s'élevèrent : '' Salauds ! Imbéciles ! Traîtres ! '' Elles se précipitèrent sur leurs maris, prêtes à larguer des amarres, en quête de vertiges ou de démons : '' Tu vas me le payer, fils de pute ! » Les premières gifles atteignirent les abominables.''* » Ici, le mugissement des femmes, les injures qu'elles profèrent à leurs maris nous prouvent que ces femmes éprouvent une vive colère qu'elles ne parviennent pas à retenir. Cette colère les conduit à attaquer physiquement leurs époux en leur assénant des coups. C'est pour dire que les gifles ont succédé aux injures pour montrer l'écœurement, la déception de ces femmes. Ensuite, les maris qui reçoivent des gifles de leurs épouses ne se laissent pas faire, ils ripostent vigoureusement en les corrigeant fort à tel point que certaines en meurent quelques mois après. Leur riposte se fait montre dans ces énoncés : « *Mais comme chaque effraction depuis l'insulte jusqu'au meurtre a son prix de revient, pour cette impertinence, les femmes reçurent des coups de poing en pleine figure. Par exemple, sa gifle coûta deux molaires à madame Esoh; madame Belinga eut les yeux pochés; madame* Ékassi *toussa tout son sang et en mourut quelques mois plus tard.* » Ces échauffourées se soldent par l'échec des épouses qui se voient battues très fort à telle enseigne qu'elles ont toutes des blessures aux visages.

Néanmoins, les illocutions de cette femme ont également des retombées positives chez certains qui expriment leur mea culpa et se repentent en confessant leurs péchés. C'est le cas du pasteur Oukouassi qui s'exprime comme suit : « Il *se leva comme un fou et, d'une voix à faire rire les démons, il s'exclama : - Faute avouée... Faute pardonnée ! Ma femme est une sainte femme ! dit-il, et sa voix était plus douce que les pleurs des veuves éplorées.* » Dans ces conditions, il avoue sa faute, demande publiquement pardon et va jusqu'à élever son épouse au rang des Saints et Saintes. Bien au contraire, la comparaison « comme un fou » et l'hyperbole « faire rire les démons » contenues dans ces illocutions laissent croire qu'il va s'attaquer farouchement à son épouse étant donné qu'il est tombé sur un banc : « *Monsieur Jésus Oukouassi, notre pasteur, s'était laissé tomber sur un banc. Son corps semblait l'avoir abandonné.* » À cela s'ajoutent les suppositions de tous les chrétiens y compris la narratrice : « Mais *lorsqu'il se décida de réagir, nous crûmes qu'il allait nous dire que son épouse avait entre les jambes des pustules purulentes, ce ne fut pas le cas ! Nous crûmes qu'il allait nous dire que son lit était couvert de grosses mouches vertes, rien du tout ! Nous crûmes qu'il allait nous dire qu'il suffisait d'approcher sa femme de quelques centimètres pour*

sentir les exhalaisons de la viande en putréfaction... Rien. » Ceci prouve à suffisance que et l'instance productrice, et l'instance lectrice inscrite dans le texte ont eu une attente mêlée d'incertitude avant que le pasteur Oukouassi ne se relève et agisse. La reprise de « nous crûmes » fait allusion aux multiples suppositions qui envahissent les esprits de tous ces chrétiens.

1.4. La curiosité comme effet produit du suspense

La curiosité désigne un état émotionnel par lequel l'instance productrice ou l'instance réceptrice cherche à appréhender une information ou une situation pour en avoir une idée claire, précise. La curiosité est lisible dans *Comment cuisiner son mari à l'africaine*. Analysons cette séquence narrative :

> *Il peut boire toute la Seine, exploser dans la Loire, j'ai des chats bien plus importants à chatouiller. Je sonne et une Noire ouvre. Sa peau est décapée à l'Ambi, à moins que ce ne soit au Vénus de Milo mélangé à un peu de shampooing Dop et à de l'eau de Javel. Des rougeurs mangent çà et là son visage de grosse. Ses cheveux tressés s'écroulent sur ses épaules comme ceux d'une diva d'opérette. Elle rajuste son pagne sur son abdomen graisseux et demande :*
>
> *-Vous cherchez, très chère ?*
>
> *J'ai un hoquet de surprise tant est grande la dichotomie entre sa voix fluette et sa corpulence.*
>
> *-Je cherche le professeur Gombi, dis-je.*
>
> *Et j'ajoute précipitamment :*
>
> *-Pas pour ce que vous pensez.*
>
> *-Et je pense quoi, selon la très chère ?*
>
> *-Que...*
> *Elle tonitrue un rire et fait s'envoler des oiseaux.*
>
> *Pas des oiseaux mais des femmes dans la salle d'attente. Elles rient aussi et je sens les racines de la honte pousser des plantes de mes pieds et sortir par mon crâne. « Ce n'est pas ce que vous croyez ! » Les justifications de ma présence chez un marabout les révulsent. Une Blanche - qui a déjà compris que la magie africaine peut l'aider à obtenir RETOUR DANS LES VINGT-QUATRE HEURES DU BIEN-AIMÉ - AFFECTION IMMÉDIATE - FIDÉLITÉ À L'INFINI - SATISFACTION SUR-LE-CHAMP OU REMBOURSÉ - casse sa bouche de mépris et baisse les yeux. (2000: 45)*

Disséquant ce morceau narratif, nous comprenons que la narratrice homodiégétique en « je » nous rapporte l'aventure qu'elle connaît lorsqu'elle se décide à aller chez un marabout. Le tiroir verbal du présent domine cette narration comme on le voit dans le « *Je sonne et une Noire ouvre* », « *Elle rajuste son pagne* », « Elle tonitrue un rire », etc. D'où s'installe la narration simultanée. À dire vrai, la narratrice use des moyens pour bien attirer l'attention

de l'instance de réception et l'inciter à continuer ses activités de réception en vue d'étancher sa soif ou de satisfaire à ses attentes. Par-là, il convient de souligner que la conversation débute par une modalité interrogative : « *Vous cherchez, très chère ?* » À ce niveau, le vouvoiement « vous » et le superlatif absolu « très chère » nous informent de la considération, du respect que la locutrice affiche à l'égard de son interlocutrice. Celle-ci est surprise de la manière dont parle cette personne qui l'accueille. Elle le dit ainsi : « *J'ai un hoquet de surprise tant est grande la dichotomie entre sa voix fluette et sa corpulence.* »

Pour ce qui est de la curiosité, elle apparaît dans la réponse de l'interlocutrice de Aïssatou : « *-Je cherche le professeur Gombi, dis-je. Et j'ajoute précipitamment : -Pas pour ce que vous pensez.* » Ici, le fait d'évoquer le professeur Gombi connu comme un marabout suscite déjà la curiosité de l'instance réceptrice qui cherche à savoir le mobile de sa venue chez ledit professeur. Cela prouve aussi que Aïssatou lit les pensées de son allocutaire « Pas *pour ce que vous pensez.* » Ayant peur du qu'en-dira-t-on vu que ce lieu est mal réputé, cette interlocutrice ajoute à l'immédiat une illocution embarrassante afin de conserver sa face positive et d'amener sa co-énonciatrice à réfléchir sur ce qui la conduit à chercher ledit marabout. Aussi la réaction de la locutrice renvoie-t-elle à une surprise de sa part : « *Et je pense quoi, selon la très chère ?* » Cette modalité interrogative fait comprendre que la confusion est due au message tu. Par respect, la locutrice recourt à l'iloiement « selon la très chère ? », pourtant elle s'adresse directement à son interlocutrice et ce, pour ne pas brutaliser ou heurter cette dernière. Malheureusement, Aïssatou se réserve de révéler ce à quoi pense cette dame qui l'accueille. C'est pourquoi elle dit : « Que… » où l'aposiopèse amplifie davantage la curiosité du lecteur transcendant inscrit dans le texte ainsi que les autres instances de réception.

Toutefois, le rire moqueur des femmes présentes indique que celles-ci pensent à ce qui amène les femmes chez ce marabout. Ces énoncés : « *Elle tonitrue un rire et fait s'envoler des oiseaux.* », « *Pas des oiseaux mais des femmes dans la salle d'attente. Elles rient aussi…* » reprennent la moquerie que manifestent les autres femmes à l'égard de Aïssatou qui cherche à se justifier alors que sa présence en ce lieu détermine qu'elle a un problème d'amour. Ce sont ces rires qui produisent chez l'interlocutrice un état émotionnel : «*… et je sens les racines de la honte pousser des plantes de mes pieds et sortir par mon crâne.* » C'est le non-récit en majuscule qui reprend l'affiche chez le marabout qui nous donne une lumière sur la spécialité du professeur Gombi. Ce non-récit comprend : « *RETOUR DANS LES VINGT-QUATRE HEURES DU BIEN-AIMÉ - AFFECTION IMMÉDIATE - FIDÉLITÉ À L'INFINI - SATISFACTION SUR-LE-CHAMP OU REMBOURSÉ* » Il est à noter que tous ces remèdes du marabout tournent autour de l'amour, de la séduction. Or, ainsi que nous l'avons dit précédemment,

la narratrice Aïssatou a l'intention de séduire Bolobolo pour qu'elle fasse de lui un mari ou du moins un amant. Dans *Les arbres en parlent encore*, la narratrice homodiégétique en « je » crée aussi une curiosité chez l'instance de réception. Analysons ce passage pour en déceler le fonctionnement :

> *Je fis un rêve, à moins que le temps n'ait fini par entremêler mes souvenirs. Soudain, une voix enfla au loin, passa dans la gamme des cris et des hurlements, déboucha dans la concession. Je me levai en sursaut et regardai autour de moi. De loin, j'aperçus maman. Sa bouche était grande ouverte et ses cordes vocales tendues. Elle hurlait comme un chien battu à mort. Elle était accroupie par terre dans une position qui lui coupait le souffle, sous la véranda de Fondamento de Plaisir. Certes, elle avait toujours eu quelque chose d'évanescent. Mais ce jour-là, dans le halo du soleil, avec sa bouche béante, ses yeux exagérément élargis, on eût cru une statue.*
>
> *Quelques villageois débarquèrent dans notre concession : « Qui a crié ? Qui est mort ? » demandèrent-ils. D'autres villageois leur emboîtèrent le pas: des éclopés, des vieillards, des enfants, des femmes valides, des hommes guerriers et sur leur visage la même interrogation : « Qui a crié ? Qui est mort? » L›instant d›après, ils formaient un mur autour de maman et la soustrayaient à mon regard.*
>
> *-Qu'est-ce que t'as à crier comme ça, Andela? lui demanda-t-on.*
>
> *Sans un mot et sans se retourner, elle jeta un bras dans son dos, indiqua la case de sa coépouse et demeura prostrée. (2002 :64-65)*

Dans ce morceau narratif, la narratrice homodiégétique en « je » nous raconte un événement centré sur l'attitude de sa mère qui suscite la curiosité des villageois et de l'instance lectrice. Comme on le sait, ce roman s'articule sur une narration ultérieure qui entraine le recours récurrent aux tiroirs verbaux du passé simple « Je fis un rêve », « la voix enfla au loin, passa », « Je me levai », « je regardai », « j'aperçus », etc. et de l'imparfait «Sa bouche était grande ouverte », « Elle hurlait », etc.

En effet, ce qui attire les gens en commençant par la narratrice c'est le fait que la Andela, la mère de la narratrice crie très fort : « *Soudain, une voix enfla au loin, passa dans la gamme des cris et des hurlements, déboucha dans la concession. Je me levai en sursaut et regardai autour de moi. De loin, j'aperçus maman. Sa bouche était grande ouverte et ses cordes vocales tendues. Elle hurlait comme un chien battu à mort.* » L'attitude de la mère de la narratrice est aussi étonnante que surprenante : elle hurle si fort que tout le village est alerté, elle est figée telle une statue « on eût cru une statue » et sa bouche reste béante. Ce cri attire et la narratrice et tous les villageois vers l'endroit où se trouve Andela. C'est pourquoi plusieurs vil-

lageois accourent vers la concession de Assanga et croient que quelqu'un vient de trépasser. C'est ce qui s'observe dans cette modalité interrogative : « *Qui a crié ? Qui est mort ?* » L'intention contenue dans ce questionnement c'est étancher la soif, avoir une information précise sur ce qui se passe dans cette concession. Ces villageois qui viennent secourir encerclent cette femme en guise de protection : « *L'instant d'après, ils formaient un mur autour de maman et la soustrayaient à mon regard.* » Ici, l'on montre que la narratrice observe la scène de près.

Cependant, la mère ne dit rien, pose seulement un geste qui montre la maison de sa coépouse Fondamento de Plaisir. Cela accentue cette envie de connaitre à fond le problème. Cette gestuelle se fait montre dans : « *Sans un mot et sans se retourner, elle jeta un bras dans son dos, indiqua la case de sa coépouse et demeura prostrée.* » Reste à savoir le pourquoi de son silence et de son geste malgré les multiples questions auxquelles s'ajoute celle-ci : « *Qu'est-ce que t'as à crier comme ça, Andela? lui demanda-t-on.* », pourtant celle-ci marque une insistance sur le cri dont Andela endosse la responsabilité. Cette emphase telle qu'elle est lisible dans cet énoncé à travers le déictique personnel « t' » et l'appellatif Andela renforce cette intention de l'instance émettrice.

Conclusion

En somme, cet article a examiné les stratégies des effets produits du suspense dans l'œuvre narrative de Calixthe BEYALA. Il se découvre que les moyens linguistiques et langagiers que mobilise l'instance de réceptrice engendrent des émotions et passions chez l'instance de réception pendant les activités de communication. Lesdits changements comportementaux issus d'une attente teintée d'incertitude s'affichent dans les illocutions des personnages comme Andela entretenant des relations amoureuses avec François, Aïssatou séduisant Bolobolo et de Édène séduisant Chrétien n°1 ou dans des attitudes qu'éprouvent les coépouses du Chef Assanga entre elles ou encore entre ce Chef et chacune d'elles. Le pathos, la satisfaction, la surprise, la curiosité, etc. sont autant de composantes du suspense qui véhiculent les sentiments de ces figures textuelles.

Références bibliographiques

ARON, Paul. et al*, Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2010.

BARONI Raphaël, *Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.

BEYALA Calixthe, *L'homme qui m'offrait le ciel*, Paris, Albin Michel,2007.

Les arbres en parlent encore, Paris, Albin Michel,2002.

Comment cuisiner son mari à l'africaine, Paris, Albin Michel, 2000.

CALAS Frédéric*, Leçons de stylistique*, Paris, Armand Colin,2013.

CHARAUDEAU Patrick et MAINGUENEAU Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.

GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil,1966.

MUSABIMANA NGAYABAREZI Laurent, *Comment analyser de récit littéraire ? Éléments de narratologie postclassique*, Paris, Édilivre, 2023.

RIEGEL Martin et al., *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF,2016.

SAURIAU Étienne, *Vocabulaire de l'esthétique*, Paris, PUF, 1990.