

LE DÉBOULEMENT NARRATIF DANS *PHOTO DE GROUPE AU BORD DU  
FLEUVE* DE EMMANUEL BOUNDZÉKI DONGALA

NARRATIVE SELF-ROLLING IN *PHOTO DE GROUPE AU BORD DU FLEUVE*  
OF EMMANUEL BOUNDZÉKI DONGALA

Laurent MUSABIMANA NGAYABAREZI

Institut Supérieur Pédagogique de Goma, République Démocratique du Congo

[ngayalaurent@yahoo.fr](mailto:ngayalaurent@yahoo.fr) / [ngalaudile@gmail.com](mailto:ngalaudile@gmail.com)

**Résumé :** En s'appuyant sur le roman *Photo de groupe au bord du fleuve* de Boundzéki Dongala, cet article examine le déboulement narratif. Celui-ci s'entend comme l'une des stratégies narratives et énonciatives par laquelle passe le narrateur, lors de ses activités de rapportage, pour reprendre ou non le fil conducteur de l'histoire suspendue par la scène narrative comme pour rouler sur soi. Les stratégies de déboulement narratif prennent ainsi deux visages : la reprise et l'écartement des activités narratives suspendues. Ce sont essentiellement les théories de la narratologie, de l'énonciation et de la pragmatique qui facilitent la conduite des analyses.

**Mots clés :** Déboulement narratif, déboulement de récupération, déboulement d'écartement, activités narratives suspendues et activités de rapportage.

**Abstract :** Basing on the novel *Photo de groupe au bord du fleuve* of Boundzéki Dongala, this article examines the narrative self-rolling. This is a heard as one of the narrative and enunciative strategies through which the narrator passes, in the reporting activities, to take back or not the floor of the suspended story by the narrative scene as to roll in on himself. The rolling narrative strategies thus takes two facets : the retake and the abandonment of the suspended narrative activities. These are essentially narratology, enunciation and pragmatic theories that facilitate the conduct of analysis.

**Key words :** Narrative self-rolling, recuperation self-rolling, abandonment self-rolling, suspended narrative activities, reporting activities.

## Introduction

La narratrice du roman *Photo de groupe au bord du fleuve* de Dongala présente ses activités de narration à la deuxième personne en utilisant l'indice linguistique « Tu ». Le mode d'organisation de l'énonciation événementielle conduit la narratrice à placer la parole dans la bouche des personnages pour verser dans l'énonciation de discours d'inspiration benvenistienne. C'est dans les opérations de scène « narrative » que s'inscrit la notion de « déboulement narratif ». En effet, l'idée de « déboulement énonciatif » est introduite par L. Musabimana Ngayabarezi (2015a, pp. 273-274) pour

évoquer les stratégies de reproduction des paroles des personnages par le narrateur. Il s'en exprime de la manière suivante :

Cette stratégie de rapportage des paroles qui repose sur la distribution des rôles aux interlocuteurs engendre le foisonnement de plusieurs voix énonciatives gérées évidemment par la voix citante. C'est le phénomène du déboulement énonciatif. Le narrateur prend une distance maximale par rapport aux paroles qu'il reproduit.

Bien que l'acception accordée à la notion de déboulement narratif ou énonciatif soit présentée de manière énigmatique, elle concerne essentiellement la gestion des paroles des personnages et celle des paroles du narrateur dans l'économie narrative par le narrateur.

Plus précisément, dans le mode de reproduction des paroles des personnages par le narrateur, celui-ci se comporte comme démissionnaire en adoptant une attitude de distance énonciative maximale comme s'il lui était impossible d'assumer pleinement ses responsabilités en tant que garant de tout le travail narratif. La question qui se pose est alors celle de savoir comment se présente le déboulement narratif et ses effets dans *Photo de groupe au bord du fleuve* de Emmanuel Dongala. Pour répondre à cette question, on peut dire que le déboulement narratif ou énonciatif – du verbe « débouler » signifiant « tomber en roulant sur soi » – se présente comme une stratégie permettant au narrateur, d'abord, de faire comme s'il tournait en rond en revenant sur des activités de narration suspendues au profit de l'un des procédés de retardement narratif - la scène « narrative » – comme pour rappeler au lecteur et au narrataire les matières narratives. Le déboulement narratif ou énonciatif se présente, ensuite, comme une stratégie narrative à travers laquelle le narrateur se fait oublier en vue de réapparaître à sa guise dans le narré. Le déboulement énonciatif traduit donc une stratégie narrative et énonciative par laquelle passe le narrateur lors des activités de rapportage pour reprendre ou non le fil conducteur de l'histoire abandonnée comme pour rouler sur soi. De la sorte, les effets du déboulement narratif peuvent se résumer en activités narratives de reprise et d'écartement des illocutions.

Cette étude poursuit ainsi comme objectif d'examiner les stratégies narratives mises en œuvre par la narratrice de *Photo de groupe au bord du fleuve* (2010) du Congolais-Brazzaville Emmanuel Boundzéki Dongala pour installer le phénomène du déboulement narratif et les effets narrationnels que cela engendre sur le narré.

Appréhendé dans le champ des théories du récit, le déboulement narratif est ici analysé sous la houlette des théories de la narratologie, de la linguistique de l'énonciation et de la pragmatique. La première méthode, dans son orientation de « narratologie énonciative », se conçoit de la manière suivante :

Ainsi se légitime le choix d'une narratologie énonciative pour laquelle toute activité linguistique renvoie à un acte complexe d'énonciation dont les énoncés produits portent les traces – marques grammaticales et lexicales – et dont les modalités (propriété de l'énonciateur et de la situation d'énonciation) déterminent les propriétés linguistiques et

narratologiques des textes narratifs. L'acte de narration est un acte d'énonciation dont il faut définir la spécificité, mais qui n'en relève pas moins de la théorie générale du langage et de l'énonciation. La narratologie énonciative utilise des concepts narratologiques et des concepts linguistiques pour remplir cette double tâche. Son objet est l'étude des formes que peut prendre l'énonciation littéraire dans les récits.

René Rivara (2000, pp. 309-310)

La narratologie énonciative considère, dans cette réflexion, le récit, non seulement comme habillé de composantes illocutionnaires, mais aussi montre que le narrateur laisse, dans ses activités de narration, les traces de soi, directement ou indirectement installées. D'autres entités textuelles narratives s'investissent également dans leurs productions verbales. C'est ici que ce genre de narratologie rejoint la linguistique de l'énonciation, pour laquelle, « une réflexion sur l'énonciation doit donc avant tout s'attacher à l'inscription du locuteur dans son énoncé, à la façon dont le discours sauvegarde en quelque sorte l'événement de son énonciation » (Karl Cogard, 2001, p. 232). Cette inscription de l'instance d'énonciation dans ses activités parolières se rattache aux coordonnées spatiotemporelles et environnementales de l'énonciation. Si l'acte de narration est saisi actuellement comme tout acte de discours, son examen postule alors le recours à la pragmatique vue comme « l'étude du langage en acte », c'est-à-dire :

*le langage envisagé comme un moyen d'agir sur le contexte interlocutif, et permettant l'accomplissement d'un certain nombre d'actes spécifiques, dits en anglais *speech acts* – que l'expression soit en français traduite par "actes de langage", "actes de discours", ou "actes de communication", elle désigne en tout état de cause tout **acte réalisé au moyen du langage**. [...] De même en effet que la notion de subjectivité est aujourd'hui reformulée en termes d'intersubjectivité, de même le langage est-il considéré moins comme un moyen d'action que d'interaction entre des individus qui, lorsqu'ils se trouvent engagés dans un réseau communicatif quelconque, exercent tout au long de ce processus un réseau d'influences mutuelles : parler, c'est échanger, et c'est changer en échangeant.*

Catherine Kerbrat-Orecchioni (2001, pp. 1- 2)

Le déboulement narratif, en tant que l'une des activités de narration, est analysé comme ce phénomène narrationnel à travers lequel la narratrice du roman sous examen, comme les autres entités textuelles affichent une certaine attitude énonciative, non seulement dans le narré, mais également dans leurs productions verbales lors de la mise en place de la scène narrative.

Sans prétendre en effet examiner toutes les stratégies du déboulement narratif, cette réflexion se limite à deux sortes de déboulement narratif : le déboulement narratif de récupération de l'histoire suspendue et le déboulement narratif d'écartement de l'histoire narrative suspendue.

## 1. Le déboulement narratif de récupération de l'histoire suspendue

La stratégie de déboulement narratif de récupération de l'histoire suspendue se produit chaque fois que le narrateur reprend les matières narratives abandonnées lors d'accorder la parole aux personnages. À la fin de leurs activités de dialogue, le narrateur revient sur le récit d'événements alors suspendu. Ce genre de déboulement peut résulter de diverses focalisations dans les dialogues.

En effet, dans *Photo de groupe au bord du fleuve*, les casseuses de pierres, chassées brutalement et de manière chauvine de leur lieu de travail, sont molestées, blessées. Certaines d'entre elles, comme le personnage de Batatou, languissent de ses blessures à l'hôpital. C'est dans ces conditions que la porte-parole des casseuses, Méréana, entreprend des démarches pour faire entendre leurs voix marginalisées. La narratrice homodiégétique présente ces manifestations de déboulement narratif à travers la focalisation interne dans les dialogues. On peut s'en rendre compte dans cette séquence :

Tu n'as qu'une solution même si cela te gêne, demander à tante Turia si tu peux utiliser son portable. Tu reviens au salon et dis à tante Turia que tu n'as plus de carte pour téléphoner. Elle te regarde, secouant la tête pour signifier qu'elle ne comprend pas pourquoi tu ne laisses pas tomber cette affaire qui t'a déjà causé tant de déboires. Encore une fois tu essaies de la rassurer que tu ne fais pas de politique, que tu te bas seulement pour tes sacs de pierres. Elle pointe du doigt l'appareil en train de charger : trois brefs appels, pas plus, insiste-t-elle. Tu la remercies chaleureusement. Après plusieurs tentatives auprès du standard de l'établissement, tu as enfin l'oncle d'Iyissou en bout de ligne.

- Bonjour, je suis Méréana, je travaille avec votre nièce Iyissou au chantier du fleuve.

- Qu'est-ce que vous me voulez ?

La voix semble hostile pour des raisons que tu ne comprends pas.

- Je suis la porte-parole des femmes casseuses de pierres. J'aimerais avoir des nouvelles d'Iyissou...

Tu ne termines pas ta phrase qu'il hurle déjà.

- Qui vous a donné mon numéro ? Ne m'appellez plus, surtout pas au travail ! Si vous êtes contre le gouvernement, c'est votre problème, si vous vous faites manipuler par l'opposition ne m'y mêlez surtout pas. Je suis un fonctionnaire, moi, et je ne fais pas de politique ! Et ma nièce ne vit pas chez moi. De toute façon, ce n'est pas parce que je suis son oncle qu'il faut me rendre responsable de ses bêtises. J'ai été assez emmerdé avec cette histoire de son fils qui s'était fait choper comme milicien et ça suffit. Ne m'appellez plus jamais, entendu ? Plus jamais !

En clic, il a raccroché. Tu as senti la peur dans sa voix. Tu es étonnée. Qu'à à voir le sort malheureux du fils d'Iyissou avec votre histoire de pierres ? Pourquoi raconte-t-il que vous êtes manipulées par les partis d'opposition au gouvernement ?

Emmanuel Dongala (2010, pp. 136-137)

À travers le point de vue interne qu'implante la voix narrative aux interlocuteurs les informant de sa position d'apolitique – « *Je suis un fonctionnaire, moi, et je ne fais pas de politique !* » – dont ils ignorent la nature, la narratrice revient sur des motifs narratifs dont elle annonce la teneur avant la scène narrative.

Avant d'accorder la parole aux personnages, la narratrice du roman sous examen mise sa réflexion sur la solution à envisager au sujet de la reprise des activités de casser des pierres. Aussi évoque-t-elle les questions relatives aux opérations de téléphonage. C'est le même récit d'événements repris après la mise en place de la focalisation interne dont le patronage dialogal constitue l'œuvre du personnage de fonctionnaire.

En bon communicateur, le fonctionnaire réplique aux appels comme pour intimider son interlocutrice « vous ». Preuve qu'il s'inscrit dans les activités d'écoute attentive lors des activités de communication. Ce qui prouve que la narratrice se trouve à l'écoute attentive de ses personnages. C'est pour cela qu'elle récupère les mêmes événements narratifs que ceux suspendus au départ. En revanche, cette stratégie de rappel et de récupération des mêmes activités narratives soulève un élément narratorial de taille : le discours indirect libre à modalités interrogatives. On en voit la manifestation à travers les structures linguistiques « *Qu'a à voir le sort malheureux du fils d'Iyissou avec votre histoire de pierres ? Pourquoi raconte-t-il que vous êtes manipulées par les partis d'opposition au gouvernement ?* ».

Ces interrogations indirectes libres assurent une forme de complicité entre la narratrice, le narrataire et le lecteur. Ce genre de lecteur s'appelle « lecteur inscrit ou invoqué » (Éric Bordas et al., 2015, p. 52). Ce genre de lecteur auquel s'adressent ces modalités interrogatives indirectes libres peut aussi prendre la figure du « narrataire lecteur fictif » (Laurent Musabimana Ngayabarezi, 2015a, p. 200), où les « appels énonciatifs » sont légion. En d'autres termes :

Les appels énonciatifs traduisent des constructions verbales qui invitent l'interlocuteur à s'interroger et à répondre aux préoccupations de l'énonciateur laissées en silence dans son discours, quel que soit le mode de réponse mis en place. Ils apparaissent souvent dans les discours mentaux (monologue intérieur, monologue narrativisé, discours direct mental, style indirect libre). Ces appels servent à renforcer ou à établir la complicité entre la narration et le lecteur.

Musabimana Ngayabarezi (2017, p. 34)

Par ailleurs, la reprise des mêmes événements suspendus par les paroles distribuées aux personnages produit des effets stylistiques grandioses. C'est ici que la stratégie de déboulement débouche sur une sorte de ressassement. Un tel ressassement énonciatif produit des effets de reprise en écho, de rebondissement et de progression au ralenti. Ces effets engendrent des manifestations narratives de reprise régressive.

La narratrice à nature représentée recourt incessamment à ce genre de déboulement dans cette autre séquence :

Plus tu parlais, plus ta colère montait et plus ta colère montait, plus tu voulais parler vulgaire pour le choquer afin qu'il ne te prît pas pour une bécassine venue pleurnicher pour s'être laissé déflorer ou pour implorer sa pitié. Tu parlais fort et méchamment pour faire entrer dans sa cervelle qu'il était aussi responsable que toi et que vous deviez affronter la situation à deux. Tu avais vu trop de tes copines lycéennes se laisser berner et abandonner, mais à toi on ne ferait pas ce coup. Cependant, plus tu parlais, plus il avait l'air perplexe, plus il semblait ne pas comprendre pourquoi tu vomissais toutes ces insanités. Il se fâcha à son tour.

- Mais, qu'est-ce que tu racontes, Méréana ? Si ce n'est pas moi qui t'ai foutu cette grossesse, c'est qui donc ? Le Saint-Esprit ou le diable ?

- Tu... tu veux dire que tu reconnais...

- Tu doutes de ma virilité ? Tu penses toi aussi que je suis stérile ? Parce que les copains racontent pour ternir ma réputation auprès des filles que j'ai eu les oreillons quand j'avais douze ans alors que ce n'était qu'une otite ? Je suis cent pour cent homme, Méré ! Tu n'en doutes plus, j'espère.

Tu parles d'un retournement de situation ! Une fois encore, cet étudiant en philosophie te surprenait. Il fallait faire marche arrière sans en avoir l'air pour éviter le ridicule.

- Non, je suis tout simplement venue t'informer de la situation pour qu'on puisse prendre une décision ensemble.

- Mais alors parle-moi calmement, Méré. Je sais que tu es bouleversée...

Tu étais du coup soulagée, il te rendait la tâche si facile ! Ce n'était pas aisé, mais tu devrais réviser les préjugés et reconnaître que tous les garçons n'étaient pas pareils, il y avait quand même des types bien parmi eux. Maintenant qu'il n'y avait plus de place pour la colère, tu te mis à épancher tes craintes et soucis. Tu lui avouas que tu avais peur. Qu'allait penser ta tante ? Qu'allait penser ton père pour qui il n'y avait pire péché que le sexe avant le mariage – ce qu'il appelait du mot horrible de "fornication" – et en plus une grossesse ? La honte ! Et tes études, surtout en cette année cruciale du bac ?

Emmanuel Dongala (2010, pp. 153-154)

L'énonciation événementielle racontée à la deuxième personne entoure « l'énonciation de discours », au sens de Benveniste (1966, pp. 237-250), applicable seulement au récit traditionnel ou lisible. Alors que la narratrice homodiégétique « Tu » suspend l'histoire pour accorder la parole aux interlocuteurs à travers la scène narrative, elle se retire des activités de dialogue pour se pencher sur ses activités narratives. C'est dans celles-ci qu'elle choisit de situer ses illocutions de fornication et de grossesse non désirée consommées par Méréana et son copain Tito. C'est l'une des stratégies de dissimulation énonciative. Celle-ci désigne une opération à travers laquelle l'instance énonciative met en place plusieurs stratégies énonciatives qui masquent les marques langagières participant à la situation d'énonciation. Lesdites stratégies peuvent non seulement passer par l'opération de débrayage mais aussi par

celle d’embrayage. La dissimulation installe donc les facettes du silence, du masque, du non-dit, du suspense, de la réticence.

Les illocutions de grossesse indésirée par Méréana sont présentées par la narratrice au début et à la fin de la scène narrative assumée par les interlocuteurs. La narratrice de *Photo de groupe au bord du fleuve* recourt, ici, au déboulement narratif comme pour souligner une forme de renforcement narratif. Ce dernier repose sur cette illocution d’indignation que ressent la narratrice au regard de la grossesse que porte la lycéenne Méréana. Pareille illocution se lit à travers les modalités interrogatives indirectes libres : « *Qu’allait penser ta tante ? Qu’allait penser ton père pour qui il n’y avait pire péché que le sexe avant le mariage – ce qu’il appelait du mot horrible de “fornication” – et en plus une grossesse ? La honte ! « Et tes études, surtout en cette année cruciale du bac ? »*. Ces illocutions d’indignation se trouvent renforcées par la modalité exclamative indirecte libre – « *La honte !* » – les ponctuant comme pour renchérir cette attitude d’indignation et de regret (voire de désolation et de pitié !) que la narratrice lit de la peau du personnage de la tante de Méréana. Le personnage du père préconise les comportements de pucelle et de puceau, respectivement chez la jeune fille et chez le jeune garçon. La consommation du sexe n’est autorisée, dans ces illocutions, que dans les périodes de mariage hétérosexuel, dit légal. Le point d’exclamation affectant ladite modalité provoque des illocutions de prééminence émotive chez la narratrice. Le statut de la ponctuation « exclamative » réside, en ce qui concerne le discours indirect libre, dans le fait de toucher aux ressorts affectifs de la personne de l’instance d’énonciation à travers ses actes d’énonciation. En pareilles circonstances d’énonciation, l’instance réceptrice n’en reste pas passive. Ici, elle affiche une attitude d’apitoiement et d’attendrissement à l’égard du sort ignoble que la grossesse influe sur les études de la lycéenne. Et ce à travers les illocutions d’émotivité que la narratrice grave à ses paroles à focalisation zéro. Dire, en outre, « *Tu étais du coup soulagée, il te rendait la tâche si facile !* » c’est, pour la narratrice, souligner des effets paroliens que vient de subir le « tu ». Ce dernier vit les effets de la manipulation, vue comme violence. En effet :

Toute énonciation manipulatoire vise à faire subir à l’interlocuteur ou l’instance de réception une certaine contrainte dont la saisie et le ressenti ne sont que le propre de l’allocutaire. C’est ce que certains théoriciens appellent la « pragmatique de la manipulation ». [...] Proposée par Didier Maillat (Marie-José Béguelin, 2016), la pragmatique de la manipulation se place du côté de l’instance de réception pour étudier ce qu’elle subit et non ce qui lui est infligé.

Laurent Musabimana Ngayabarezi (2022, pp. 468-469)

Les stratégies de déboulement narratif, reprenant le même fil conducteur de l’histoire, ne conduisent pas la voix racontante à rejeter hors de la situation d’énonciation ses activités de narration. Elles ne la conduisent pas non plus à éviter les

stratégies de délégation des activités de narration. Ces dernières amènent la narratrice de prince à abandonner ses terrains de narration pour les confier à ses personnages, qui, eux aussi, prennent le rôle de raconteur. Ces personnages-narrateurs – dont le travail narratif n'est pas examiné ici – racontent non à la deuxième personne, mais à la première personne.

Par ailleurs, il appert d'indiquer que le phénomène du déboulement narratif peut être rattaché à la notion de points de vue dans les dialogues. La question des points de vue dans les dialogues romanesques est discutée par Françoise Rullier-Theuret (2001, pp. 74-82) et Laurent Musabimana Ngayabarezi (2015b, pp. 210-219). Traditionnellement, la narratologie étudie la notion de points de vue dans le récit d'événements et non dans le récit de paroles. Dans ce dernier, la question « Qui voit ? », « Qui perçoit ? » se déplace du narrateur vers les personnages, bien que l'œil du narrateur ne disparaisse pas totalement dans les commentaires des personnages. La notion de points de vue dans les dialogues de roman emprunte aux points de vue narratifs leur terminologie (point de vue omniscient, point de vue interne et point de vue externe).

Il faut dire que le récit n'est plus étudié dans son primat structuraliste, mais comme tout acte de communication. Tel est aussi le point de vue de Alain Rabatel (2020, p. 10), qui renouvelle la notion de points de vue narratifs en l'articulant dans le champ de la polyphonie énonciative et dans les approches de l'interlocution. Dès l'« Introduction générale » de son livre, on peut lire cette volonté de dépassement des études de narratologie classique (Vladimir Propp, 1970 ; Claude Bremond, 1973 ; Gérard Genette, 1972 ; Tzvetan Todorov, 1969 ; Algirdas Julien Greimas, 1971 ; etc.) vers la narratologie postclassique (David Herman, 1997 ; René Rivara, 2000 ; Sylvie Patron, 2015 ; etc.) :

L'objectif de cet ouvrage est de montrer que l'approche énonciative du point de vue (désormais PDV), en rupture avec la typologie des focalisations de Genette, permet de dépasser une narratologie d'essence structuraliste, en articulation approches linguistiques, stylistiques et littéraires, en faisant droit aux passions, aux émotions et aux sensations, à travers l'attention portée aux questions entrecroisées des voix et des points de vue, des valeurs et de l'esthétique.

Alain Rabatel (2020, p. 10)

Ce faisant, des effets inverses au déboulement narratif sont possibles et logent dans le déboulement narratif d'écartement de l'histoire narrative suspendue, dont l'examen prend corps dans les pages qui suivent.

## **2. Le déboulement narratif d'écartement de l'histoire narrative suspendue**

Le déboulement d'écartement de l'histoire suspendue consiste à revenir non sur le même récit d'événements arrêté par la scène narrative, mais sur d'autres matières que celles restées en arrêt. Ici, la voix racontante relate les événements faisant avancer le mouvement narratif vers d'autres horizons.

Dans *Photo de groupe au bord du fleuve*, la narratrice présente une narration événementielle liée au voyage qu'effectue l'un des compagnons du personnage de Fatoumata. Celle-ci l'accompagne à l'aéroport. On en voit la traversée dans cet extrait :

Au moment où elle allait te quitter pour l'aéroport une pensée perverse te vint à l'esprit. Mensonge ou pas, ce type ne devrait pas s'en sortir aussi facilement après toutes les tortures physiques et morales qu'il avait fait subir à ton amie.

- Et si tu l'humilies à son tour ? t'entendis-tu suggérer innocemment à Fatoumata.

- Comment cela ? demanda-t-elle, intriguée.

- Écoute, si ce type, le Béninois de passage, t'a engrossée du premier coup, c'est que tu es féconde ! Que tu n'es pas stérile ! Fatou, tu connais nos hommes : si pendant tout ce temps ton mari n'a pas fait d'enfants hors du foyer conjugal, s'il n'a pas engrossé son deuxième bureau, ce n'est pas par amour pour toi, c'est tout simplement parce qu'il en est incapable...

Tu n'avais pas fini la phrase que tu vis sa bouche s'ouvrir et ses yeux s'écarquiller lentement pour devenir tout grands. Ronds dans leurs orbites, ces derniers luisaient de manière étrange. C'était pour elle un moment de révélation presque divine. Tu n'étais pas étonnée qu'elle n'eût pas pensé auparavant ; les femmes avaient tellement intériorisé les discours de domination et de culpabilisation que leur assénaient les hommes depuis des générations que, pour la plupart d'entre elles, il allait de soi qu'un homme n'était jamais stérile, c'était toujours la femme. S'il y a tare quelque part, avant toute chose, cherchez d'abord la femme. Tu continuas ton sermon.

Emmanuel Dongala (2010, pp. 205-206)

La question des souffrances que le Béninois fait subir au personnage de Fatoumata évoquées dans le récit de voyage de manière énigmatique n'a rien à voir avec le phénomène de la masculinisation sociale, en matière de mariage. Le récit d'événements relatif aux dites souffrances et celui lié aux valeurs culturelles de mariage, dont le vécu place l'homme au-dessus des sphères sociales, entourent les activités de dialogue. Pareilles activités font transparaître le point de vue omniscient dans le dialogue à travers la structure linguistique à incise « *t'entendis-tu suggérer innocemment à Fatoumata* ». Cette incise contient le modalisateur « *innocemment* » dont la lecture ne peut se faire qu'au niveau de la plage intérieure.

Loin de s'atteler au voyage, la narratrice raconte des phénomènes sociaux qui soulignent la domination de l'homme dans le foyer. Cette domination donne raison à la gent masculine dans toutes les actions et activités posées par les partenaires de foyer. Pour la narratrice, l'homme n'a jamais tort. Ce récit qui s'écarte de celui qui introduit le dialogue permet l'installation des effets de reprise progressive dans les facettes de déboulement énonciatif.

Cette stratégie engendre des commentaires narratifs qui hantent la personne de la narratrice. On s'en rend compte dans « *les femmes avaient tellement intériorisé les discours de domination et de culpabilisation que leur assénaient les hommes depuis des générations que, pour la plupart d'entre elles, il allait de soi qu'un homme n'était jamais stérile, c'était toujours la femme. S'il y a tard quelque part, avant toute chose, cherchez d'abord la femme* ». On voit que la position de la narratrice semble ne pas épouser un tel regard que se fait la société à laquelle appartiennent les personnages de Fatoumata, de Méréana, etc.

On peut parler ici d'une narratrice « non faible », bien qu'elle raconte l'histoire dont elle a été témoin et à laquelle elle a participé. La narration non fiable repose sur le fait que le narrateur se présente comme affichant une attitude non conforme à certaines normes reconnues dans une société romanesque donnée. C'est pourquoi :

[...] la non-fiabilité survient lorsque les narrateurs échouent à dire la vérité de l'événement raconté (« *misreporting* »), compromettent la qualité perceptuelle (« *misreading* ») ou évaluative (« *misregarding* »), ou n'en disent pas assez sur ce qui pourrait être raconté (« *underreporting* »), ou enfin n'évaluent pas suffisamment ce qu'ils racontent (« *underregarding* »). Si ces performances moins qu'idéales du narrateur nous rappellent en partie la définition de la paralipse (Genette, 1983 : 44), qui est un point de vue limité par les conditions de la perspective, il reste à différencier les paralipses qui sont stratégiques et malveillantes de celles qui sont innocentes et, d'une certaine façon, ingénues.

Francis Fortier et André Mercier (2011, p. 213)

La narratrice refuse donc de continuer à développer les matières liées aux événements que vivent et accomplissent les personnages dans les activités narratives introduisant les dialogues. Elle campe plutôt son travail narratif sur des comportements éthiques et socioculturels auxquels communique la société du roman. Cette interruption n'a rien de gênant. Elle produit de telles facettes de déboulement que les effets stylistiques deviennent légion. C'est pourquoi, en appuyant les recherches de Maurice Blanchot au sujet de l'interruption, les auteurs suivants signalent que :

Nous avons l'habitude de considérer l'interruption comme un effet qui suspend, qui diffère ou qui complique l'entente et la signification, et non pas comme un effet qui les habilite. Avec beaucoup de subtilité et de doigté, Blanchot soutient que l'interruption n'est pas anecdotique, marginale ou supplémentaire par rapport à la pensée et à la parole, mais que bien au contraire, elle est l'une de leurs conditions de possibilité.

Barbara Havercroft et al. (2010, pp. 135-136)

En manipulant à sa guise l'énonciation événementielle et les paroles rapportées, la narratrice homodiégétique du roman sous examen touche aux motifs narratifs différents de ceux introduisant le récit de paroles. On s'en rend compte dans cette séquence :

Un étranglement dans sa voix. Tu étais sans paroles. Choquée aussi car, en ce qui te concernait, le bac pour Tito, c'était plié. Plié et dans la poche. En aucun cas l'idée ne t'avait effleurée qu'il pouvait le rater.

- Tu es toujours là ? fit-il après ton long silence.

- Oui, dis-tu. Je ne comprends pas.

- Moi non plus, reprit-il, toujours avec cette voix pleine de désespoir à peine retenu. Viens me voir, Méréana. Ne me laisse pas seul. Viens au moins me dire au revoir avant de partir. Vraiment, je déprime, il faut que je te voie.

C'était une prière, une supplique. Ton cœur et ton corps dirent oui, il fallait que tu le consoles, que tu l'encourages.

- D'accord, je serai là dans une heure à peu près, mais je ne pourrai pas rester longtemps. Explique-moi où tu habites.

En effet tu n'avais jamais été chez lui, ni lui chez toi. Une demi-heure plus tard tu sautas dans un taxi et tu te retrouvais dans son quartier, dans sa rue, devant sa parcelle. Peut-être t'attendait-il depuis que tu avais raccroché car il se tenait debout devant l'entrée de la parcelle. Il te fit entrer.

Emmanuel Boundzéki Dongala (2010, p. 125)

Les deux récits d'événements encadrant la scène ne présentent pas les mêmes illocutions : le premier (« Tu étais sans paroles », etc.) porte sur les intentions communicatives d'émotions pénibles éprouvées par le personnage Tito, et le second (« En effet, tu n'avais jamais été chez lui », etc.) sur les activités parolières de visite. La narration, prise en charge par le « Tu », souligne un aspect important sur la personne du narrateur, sa nature et son statut. Proférer en effet les illocutions de surprise et de déception, voire de pitié contenues dans les structures linguistiques « *Un étranglement dans sa voix. Tu étais sans paroles. Choquée aussi car, en ce qui te concernait, le bac pour Tito, c'était plié. Plié et dans la poche* » constitue, pour le responsable de telles composantes illocutoires, une façon de masquer le sujet de l'énonciation au sens primaire du terme. Un tel sujet s'approprie les intentions communicatives issues de l'énonciation de discours. Dans cet extrait, cette dernière est ponctuée par les activités de dialogue précédées de tirets. Tandis que la dissimulation du sujet de l'énonciation se traduit par les récits d'événements dits au passé et à la deuxième personne. On sait, avec Paul Ricœur, que la composante linguistique et matérielle « Je » caractérise tout celui qui prend la parole pour se désigner. Il le dit en ces termes :

Mis en rapport avec l'acte d'énonciation, le « je » devient le premier des indicateurs ; il indique celui qui se désigne lui-même dans toute énonciation contenant le mot « je », entraînant à sa suite le « tu » de l'interlocuteur. Les autres indicateurs – les déictiques : « ceci », « ici », « maintenant » – se regroupent autour du sujet de l'énonciation : « ceci » indique tout objet situé dans le voisinage de l'énonciateur ; « ici » est le lieu même où celui-ci se tient ; « maintenant » désigne tout événement contemporain de celui où l'énonciateur prononce l'énonciation. En devenant ainsi le pivot du système des indicateurs, le « je » se révèle dans son étrangeté par rapport à toute entité susceptible

d'être rangée dans une classe, caractérisée ou décrite. « Je » désigne si peu le référent d'une référence identifiante que ce qui paraît en être la définition, à savoir : « toute personne qui se désigne elle-même en parlant », ne se laisse pas substituer aux occurrences du mot « je ».

Paul Ricœur (1990, p. 61)

En conséquence, le « Tu » devrait être l'instance de réception à laquelle s'adresse le sujet de l'énonciation. Or, le récit d'événements, dans cet extrait, fait ressortir le « Tu » comme le signifiant linguistique à travers lequel passe la voix qui raconte l'échec du personnage de Tito. C'est ici que se pose justement le problème du « débrayage actantiel » (Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, 1979 : 79) à la deuxième personne. La voix qui raconte se trouve présente dans le narré. Ce qui traduit une distance minimale par rapport aux illocutions tenues. Une telle présence s'explique par le fait que le « Tu » est toujours désigné par « Je ». Et donc, il ne peut y avoir de « Je » sans « Tu », et inversement. C'est pourquoi :

Le locuteur n'emploie « je » qu'en s'adressant à un interlocuteur auquel il dit « tu » et qui lui dit « tu » à son tour. En restituant donc la situation d'allocation, on va définir *tu* comme l'individu auquel s'adresse la présente instance de discours contenant « je ». Il y a parole là où un *je* se pose comme sujet de l'énonciation tout en s'appropriant le système sémiotique de la langue, mais là aussi où il s'adresse à quelqu'un d'autre. Quelqu'un parle à quelqu'un. La subjectivité inhérente à l'acte de parole n'est complète que comme l'intersubjectivité d'une allocation. Pour achever de caractériser l'énonciation il faut donc accentuer la relation au partenaire. L'énonciation pose deux « figures » également nécessaires, l'une comme sa source, l'autre comme sa destination.

Alan Montefiore (1973, p. 127)

On peut donc dire que l'usage du « Tu » dans le récit désigne cette figure de l'instance-source à laquelle s'adresse le sujet de l'énonciation, dont aucune trace linguistique ne se manifeste dans les investissements linguistiques du narré. En fait, toute prise de parole implique que soit mis en place un « Je », et qu'en retour, le « Tu » use aussi du même signe en répliquant aux illocutions du locuteur. En parlant, on est donc à la fois « Je » et « Tu ». C'est le fondement de toute forme d'intersubjectivité langagière. En revanche, dans le récit dit à la deuxième personne, le « Je » dissimule sa personne pour laisser surgir la seule composante sémiologique « Tu » comme patronage narratif du narré. Les composantes narrationnelles relatives à la nature et à la personne du narrateur, voire à son statut sont alors cardinales. En fait :

Parallèlement au narrateur à facture homodiégétique, on peut dire que l'histoire racontée à la deuxième personne met en place un narrateur à nature représentée et à statut homodiégétique. Pareille personne du narrateur s'explique par le fait que le « je » marque une distance minimale par rapport à son récit. Or, dans toute prise de parole, le « tu » est toujours le corrélat de « je ». En conséquence, la voix du narrateur à la deuxième personne traduit une narration opaque comme dans celle à la première personne. Cette opacité narrative résulte de l'énonciateur « tu » présent à la fois au niveau du récit et au niveau du discours.

Laurent Musabimana Ngayabarezi (2015a, p. 81)

La présence du « Tu » dans le narré n'enlève en rien à l'énonciation narrative son statut du débrayage. Ce dernier est tellement dense que l'inscription du « Tu » dans le récit d'événements souligne le rejet des marques langagières propres à *Ego hic et nunc*. On voit donc que les marques formelles et matérielles, « *En effet tu n'avais jamais été chez lui, ni lui chez toi. Une demi-heure plus tard tu sautas dans un taxi et tu te retrouvas dans son quartier, dans sa rue, devant sa parcelle* », disjoignent les faits énonciatifs dans la sphère de la situation d'énonciation. Le « Tu » refuse de se comporter comme le véritable sujet de l'énonciation. Il confisque sa personne au narrataire et au lecteur. Le « Tu », dans l'énonciation événementielle, s'affiche comme incapable de dire de lui ce qui lui arrive, ce qu'il fait ou ses intentions communicatives. Il choisit une sorte d'intermédiaire afin qu'il dise à sa place ce qui se situe au-dessus de lui, ce qui le dépasse. Malheureusement, même cet intermédiaire narratif affiche presque la même incompetence en se faisant oublier. Pareil intermédiaire refuse de se désigner ouvertement à travers le signe linguistique de responsabilité énonciative, « Je ». Les deux figures installent, de ce fait, une forme de non prise en charge énonciative, et ce, malgré la présence du « Tu » dans le récit. C'est dans ces conditions que Michel Butor (1964 : 80-81) indique, au sujet de la deuxième personne, que :

C'est parce qu'il y a quelqu'un à qui l'on raconte sa propre histoire, quelque chose de lui qu'il ne connaît pas, ou du moins pas encore au niveau du langage, qu'il peut y avoir un récit à la seconde personne, qui sera par conséquent toujours un récit « didactique ». [...] Si le personnage connaissait entièrement sa propre histoire, s'il n'avait pas d'objection à la raconter ou à se la raconter, la première personne s'imposerait : il donnerait son témoignage. Mais s'il s'agit de le lui arracher, soit parce qu'il ment, nous cache ou se cache quelque chose, soit parce qu'il n'a pas tous les éléments, ou même, s'il les a, qu'il est incapable de les relier convenablement. Les paroles prononcées par le témoin se présenteront comme des îlots à la première personne à l'intérieur d'un récit fait à la seconde, qui provoque leur émergence.

Arracher les intentions communicatives au personnage devait, en principe, conduire le responsable de cet arrachement énonciatif à assumer pleinement ses actes d'énonciation. Le « Tu » transparait alors dans le récit en étude afin d'y apparaître, de manière formelle, mais sans ancrer ses activités parolières dans le circuit de la situation d'énonciation, siège, traditionnellement, des expressions déictiques. Situer donc les activités parolières dans l'antériorité énonciative, revient, pour le « Tu » du récit, à nier sa présence dans son actualité.

Par ailleurs, comme la linguistique de l'énonciation rattache aux déictiques de personne, les marques linguistiques « Je vs Tu », le signifiant linguistique « Tu » dans le narré reçoit-il le même statut. Traditionnellement, les shifters sont associés aux stratégies d'embranchement, et ces dernières sont liées aux actes d'énonciation assumés, principalement, par l'énonciateur et l'énonciataire (Je vs Tu). Or, dans le roman sous examen, le texte de la narratrice recourt au « Tu », comme l'expression de la personne

de la voix qui raconte l'histoire. D'emblée, aucune expression déictique ne serait repérable dans ce genre de mode d'énonciation. À ce niveau, le « Tu » amène des considérations amphibologiques. D'une part, il fait corps dans les activités narratives et, d'autre part, il est reconnu classiquement comme faisant partie intégrante des expressions déictiques de personne. À une telle ambiguïté narrative et énonciative s'ajoute sa présence dans les paroles des personnages. Ce qui complexifie le fonctionnement des embrayeurs dans l'énonciation narrative.

Compte tenu de telles entraves énonciatives et narratologiques – bien entendu qui placent le roman en étude dans les écritures transgressives –, je peux souligner que la linguistique de l'énonciation postclassique et contemporaine (comme la pragmatique) autorise de conférer aux énoncés dits au passé le comportement énonciatif déictique. Ce point de vue résulte du fait que tout mode d'énonciation émane d'une instance émettrice et s'adresse toujours à une instance réceptrice, quel que soit le mode d'énonciation mobilisé. En matière de présence des déictiques dans le récit, la réflexion suivante y apporte quelques éclaircissements :

[...] dans la communication littéraire, les déictiques ne réfèrent pas seulement à la situation des instances fictives de l'univers poétique évoqué, mais aussi, parfois directement mais le plus souvent indirectement, aux instances abstraites, au producteur et au récepteur, au sujet et à l'interlocuteur de la communication textuelle. Ils établissent entre l'énoncé et l'énonciation un lien qui reste perceptible en dépit des efforts que fait l'auteur pour distancier son discours par rapport à lui-même en empruntant la voie indirecte de la fictionnalité. Les voix des acteurs fictifs, y compris celle du narrateur, qui s'élèvent de l'univers romanesque et qui le constituent, réfèrent donc ensemble, inévitablement, à une *source unique*, à la voix qui produit et fait circuler les paroles. [...] Le discours artistique est un langage indirect, intermédiaire, détaché du producteur et n'ayant pas encore d'interlocuteur. Entièrement construit sur la fictionnalité, il ne saurait donc contenir des références directes à un sujet situé dans la réalité, dans le hors-texte. Les déictiques du récit, à première vue, constituent donc essentiellement une référentiation *interne* : ils renvoient aux constituants de l'énoncé narratif, aux personnages, aux temps et aux lieux de l'univers fictif.

Pierre Van Den Heuvel (1985, pp. 108-110)

La question du repérage des expressions déictiques et des actes de discours dans le récit est tellement poreuse en linguistique de l'énonciation et en pragmatique que l'hypothèse d'un consensus entre les théoriciens paraît introuvable. Pourtant, l'on sait que toute énonciation, linguistique, non verbale, iconique, chromatique est toujours habillée d'un vouloir-dire de l'instance d'énonciation, explicite ou dissimulée, se situant dans un lieu et en un moment donnés. L'on sait également qu'aucun message ne provient de rien.

Ce qui se justifie par le fait que le linguiste qui analyse, par exemple, les interviews produites trois ans auparavant traite les tiroirs verbaux comme déictiques, alors que lesdites interviews ne sont pas proférées au moment de leur analyse. En plus, on rencontre des traces

temporelles du passé dans les dialogues de romans, et même dans les dialogues de théâtre. Est-il interdit de produire une telle phrase « *Je pensais que tu viendrais en retard aujourd'hui comme autrefois* » dans les échanges authentiques ? Le « aujourd'hui » n'est-il pas appréhendé comme un shifter temporel ? Et les formes verbales « pensais » et « viendrais » sont-elles des embrayeurs ou adécitiques ? Comme l'énonciation classique souligne que l'énonciation discursive transparait dans les dialogues et matérialise les déictiques, parlerait-on du système d'embrayage temporel ou de débrayage temporel pour ces marques verbales ? Pourquoi dire que, par exemple, « l'énonciation théâtrale est essentiellement tributaire de la situation d'énonciation » comme si, en l'analysant au niveau scripturaire, les actants étaient en train de se parler ? [...] Le locuteur « je », au lieu d'utiliser le présent, recourt à l'imparfait pour des raisons d'atténuation.

Laurent Musabimana Ngayabarezi (2017, pp. 350-351)

La linguistique de l'énonciation contemporaine ou postclassique, c'est-à-dire post-benvenistienne, ne considère plus les phénomènes énonciatifs dans leur état naissant. Elle permet, de la sorte, de rassembler les expressions déictiques et d'autres expressions de la subjectivité, etc. à la fois dans les opérations de débrayage et d'embrayage. D'ailleurs, en matière de subjectivité dans le langage, le narrateur devient la première instance à afficher sa subjectivité, sa position, son attitude au narré. C'est dans ce sens que la structure linguistique « *En effet tu n'avais jamais été chez lui, ni lui chez toi. Une demi-heure plus tard tu sautas dans un taxi et tu te retrouvais dans son quartier, dans sa rue, devant sa parcelle* » peut être lue comme un acte de discours de promesse. Pareil acte repose sur le souci du personnage de Méréana de consoler Tito, dont la détresse et la désolation déchirent le cœur. Ce déchirement est corollaire à l'échec scolaire que connaît le personnage de Tito. C'est comme si la narratrice promenait à côté d'elle l'œil d'une caméra pour suivre de près les mouvements de ses personnages. On le remarque dans ces illocutions teintées d'une certaine dubitation énonciative : « *Peut-être t'attendait-il depuis que tu avais raccroché car il se tenait debout devant l'entrée de la parcelle* ». Dans ces conditions, le « Tu » devient ici un déictique de personne dans sa sphère de débrayage actantiel car affecté de cette illocution de promesse qui conditionne le « Tu » à effectuer des mouvements directionnels.

Il faut dire, par ailleurs, que la narratrice du roman en étude recourt à la fois au tiroir verbal du passé et au tiroir verbal du présent dans le récit d'événements. C'est ici que l'on parle souvent du présent de narration ou historique. En revanche, certains théoriciens tentent de distinguer le présent de narration du présent historique. C'est le cas de Roland Eluerd (2017, p. 138) :

Dans l'écriture des récits, le **présent historique** et le **présent de narration** tirent profit de l'absence de valeur temporelle du présent pour l'appliquer à des événements passés. Le présent remplace aisément l'imparfait ou le passé simple et prend donc selon les cas un aspect sécant ou non sécant [...]. On peut retenir l'appellation de présent historique quand le présent est appliqué à la totalité ou à de

larges passages d'un récit. [...] Le présent de narration correspond plutôt à des séquences relativement brèves dans un ensemble au passé.

Au regard de cette distinction, il peut paraître difficile de mesurer la quantité « de larges passages d'un récit » et les « séquences relativement brèves dans un ensemble au passé ». Pour ce faire, je déduis tout simplement que le présent historique correspond à la narration simultanée tandis que le présent de narration est le propre de la narration intercalée.

De ce qui précède, il serait donc juste, pour ce faire, de réserver la notion de « situation d'énonciation », sans jeter aux oubliettes ses diverses fluctuations, soulignées par Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (2002, pp. 533-536) – au sens classique du terme – à des activités parolières menées par des interlocuteurs implantés face à face. C'est-à-dire en contexte de communications authentiques. Mais dès que lesdites activités sont collectionnées et placées sur un document écrit ou sonore convenable pour être soumises à l'analyse et à l'interprétation, on parlerait d'une « situation d'énonciation au second degré ». Cette dernière concerne également le discours littéraire et d'autres genres de communications différées.

Au total, les stratégies de déboulement narratif sont tellement patentes qu'elles mobilisent plusieurs questions narratologiques, stylistiques et énonciatives. Il peut donc être intéressant d'examiner les modalités de laisser en l'air l'histoire pour introduire le récit de paroles en termes de scène « narrative » ; les modes de reprise de la même conduite de l'histoire ; la reprise d'autres objets de récit que le récit suspendu avant le rapportage ; les degrés d'investissement du narrateur dans la scène « narrative » ; les différents visages que prennent les incises ; etc. On peut également s'intéresser aux modalités de cette attitude de faire comme si en racontant on tombait en roulant sur soi, etc. Par cette stratégie, le narrateur abandonne ses terrains de narration – stratégie de tomber en rond portant son attention sur l'énonciation citée en scènes « narratives » – pour récupérer son travail « oublié » comme pour rouler sur ses activités narratives d'antan ou autres.

### **En guise de conclusion**

La question du déboulement narratif, examinée dans *Photo de groupe au bord du fleuve* de Emmanuel Boundzéki Dongala, vient d'être appréhendée comme l'un des postes narrativo-énonciatifs conduisant la narratrice et les autres composantes textuelles à inscrire certaines marques subjectives dans leurs illocutions. En tant que gestionnaire des paroles rapportées dans le récit de paroles, la narratrice suspend ses activités narratives pour accorder une certaine forme de connaissance des « scènes narratives » à ses personnages. En conséquence, les activités de narration suspendues par la narratrice sont, d'une part, reprises avec la même conduite de l'histoire abandonnée au départ, d'autre part, développées avec d'autres actes de narration

reposant sur des matières narratives autres que celles arrêtées avant l'installation de la scène narrative.

Les différents effets que provoquent les stratégies de déboulement narratif, au nombre desquels se rangent le ressassement, la reprise, etc., sont de nature à provoquer des procédés de rappel et d'annonce narratifs. Les stratégies de déboulement de récupération et d'écartement débouchent cependant sur un même effet narratorial : rouler sur soi comme si le narrateur se sentait fatigué d'assumer tout le patronage narratif.

C'est grâce notamment à la narratologie énonciative, à l'énonciation et à la pragmatique que ces manifestations du déboulement narratif prennent forme. Ces méthodes ont examiné en commun ledit déboulement comme un acte d'énonciation narratif capable de provoquer une sorte d'abandon de l'histoire par la narratrice pour la reprendre ou lui donner des nouveaux visages narratifs après la scène énonciative. Ce qui amène la narratrice à inscrire sa présence dans les activités de narration à travers ces deux dimensions du déboulement narratif.

Comme on le voit, les hypothèses sont confirmées dans la mesure où le déboulement narratif, dans ses grandes lignes, est saisi comme l'une des activités narratives au travers desquelles le narrateur choisit, délibérément, d'arrêter le récit d'évènements afin de reprendre ou non les mêmes illocutions narratives après le récit de paroles. Ce faisant, l'objectif assigné à cette étude est atteint, car les analyses viennent de souligner que le déboulement narratif se situe en aval et en amont de « l'énonciation de discours » à la Benveniste et produit des effets narratoriaux et stylistiques importants.

### **Indications bibliographiques**

BENVENISTE Émile. 1966. *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard.

BORDAS Éric et al. 2015. *L'analyse littéraire. Notions et repères*, Paris, Armand Colin.

BOUNDZÉKI DONGALA Emmanuel. 2010. *Photo de groupe au bord du fleuve*, Paris, Actes Sud.

BUTOR Michel. 1964. *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard.

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

COGARD Karl. 2001. *Introduction à la stylistique*, Paris, Flammarion.

ELUERD Roland. 2017. *Grammaire descriptive de la langue française*, Paris, Armand Colin.

FORTIER Francis et MERCIER André (dir.). 2011. *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota bene.

- GREIMAS Algirdas Julien et COURTÉS Joseph. 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Tome 1*, Paris, Hachette.
- HAVERCROFT Barbara, MICHELUCCI Pascal et RIENDEAU Pascal (dir.). 2010. *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota bene.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine. 2001. *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Paris, Nathan/VUEF, 2001.
- MONTEFIORE, Alan (dir.). 1973. *Philosophie et relations interpersonnelles. Rencontre de deux traditions*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal.
- MUSABIMANA NGAYABAREZI Laurent. 2022. « Le discours d'état de siège comme langage de la violence : Vers la construction d'une droitologie pragmatique ? ». BUCYALIMWE MARARO Stanislas (dir.), *Pour un combat légitime et exemplaire. Mélanges en hommage à Léonard Nyarubwa Ngirabanzi (1951-2021)*, Chisinau, Éditions universitaires européennes, pp. 455-482.
- MUSABIMANA NGAYABAREZI Laurent. 2017. *Dictionnaire critique de l'énonciation T1*, Paris, Edilivre.
- MUSABIMANA NGAYABAREZI Laurent. 2015a. *Dictionnaire illustré de la narratologie*, Paris, Edilivre.
- MUSABIMANA NGAYABAREZI Laurent. 2015b. *Comportement du narrateur et prise de position chez Pie Tshibanda Wamuela Bujitu*, Paris, Edilivre.
- RABATEL Alain. 2020. *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tome I. Les points de vue et la logique de la narration. Tome II. Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Lambert-Lucas.
- RICCEUR Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- RIVARA René. 2000. *La langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan.
- RULLIER-THEURET Françoise. 2001. *Le dialogue dans le roman*, Paris, Hachette Livre.
- VAN DEN HEUVEL Pierre. 1985. *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti.