Recherches en Langue et Littérature Françaises
Vol. 16, N° 30, Automne & Hiver 2023, pp. 172-183 (recherche originale).
http://france.tabrizu.ac.ir/
Université de Tabriz-Iran
DOI: 10.22034/RLLFUT.2023.52775.1375

RECHERCHES EN LANGUE ET LITTERATURE FRANÇAISES

La pause narrative dans deux romans de Marie NDiaye : *La Sorcière* et *Rosie Carpe**

Mas'oud NAZRI-DOUST** , Marzieh KORDBACHEH***

***Résumé*—** Le structuralisme et le formalisme ont tendance à décomposer les textes afin d'en étudier les constituants. Ce fait aboutit à la séparation de la forme et le contenu et donc à la séparation du temps et de l'espace, l'aspect narratif et l'aspect descriptif du texte. Ainsi, la description se définit-elle comme un mode de la représentation qui arrête la succession temporelle des évènements dans le récit et y exerce une pause temporelle. Pourtant, nous savons que les rôles attribués aux constituants du texte ne sont pas définitifs. Nous connaissons aussi certains types narratifs qui s'introduisent dans le récit, comme un récit enchâssé et y font la pause temporelle. Ceux-ci se trouvent dans un autre niveau temporel que celui où sont narrés les évènements du récit principal. Dans deux romans de Marie NDiaye, *La Sorcière* et *Rosie Carpe*, nous observons les récits de rêve qui se trouvent au même niveau narratif où sont rapportés les actions et les évènements principaux et y produisent une pause.

***Mots-clés*—** description, narration, pause, rêve, structuralisme, Marie Ndiaye

***Date de réception :** 2022/06/27 **Date d'approbation :** 2023/01/21
**Maître Assistant, Université Shahid Chamran d'Ahvaz, Iran. (auteur responsable), E-mail : m-nazridust@scu.ac.ir
***Docteure de la littérature française, chercheuse indépendante, Iran. E-mail : marzie_kordbache@yahoo.fr

Recherches en Langue et Littérature Françaises
Vol. 16, Issue 30, Fall & Winter 2023, pp. 172-183.
http://france.tabrizu.ac.ir/
University of Tabriz-Iran
DOI: 10.22034/RLLFUT.2023.52775.1375

RECHERCHES EN LANGUE ET LITTERATURE FRANÇAISES

The narrative pause in two novels by ;arie NDiaye : *The Witch* and *Rosie Carpe**

Mas'oud NAZRI-DOUST** , Marzieh KORDBACHEH***

***Extended abstract*—** From the outset of their activity, structuralism and formalism tend to break down texts to study their constituents. Decomposition begins with the separation of form and content and ends with the separation of time and space, the narrative side, and the descriptive side of the text. Thus, the description defines it as a temporal pause in the narrative. However, we are aware that the roles attributed to the constituents of the text are not absolute. Narration and description are two modes that are both distinguishable and mixed in the narrative. Since Genette finds the descriptive examples that do not pause in Proust, and Todorov notices the embedded narratives, we come to say that the role attributed to the various textual features is not absolutely fixed. A story can also insert a further story and suspend it and as we just said, according to Todorov the case is possible, although it is rare.

As far as our study goes, we want to show that even storytelling can take a temporal break in storytelling. Our idea is not entirely original, because we have just spoken of the embedded narratives which, by entering the main narrative, pause there. But we observe in Marie NDiaye's novels, stories of a different nature that have the same effect: the dream story, the narration of which pauses, but it is not distinguishable until the moment of awakening. We have chosen two examples that are very representative, of the two novels: *The Witch* and *Rosie Carpe*. The succession of events in Lucie and Rosie's dream does not advance the story. Neither like the analepses which return to a past event, nor like the prolepses which foresee an event of the future, these segments take place at the same temporal level of the main narrative: the events unfold one after the other, but we hesitate if they've really arrived or not.

We will then dwell on Genette's narratological theory to study how the narration can pause the narrative, like the description, without being inserted as an embedded narrative. We begin our discussion of the concept of time in literary studies. The question of time and the temporal peculiarities of narrative works were always the subjects of formalist and structuralist studies. In a way, these were concerned with verifying how the creator monetized the time of history and the time of the events told and the time of the narrative, therefore the question of the literary form. This, if it conforms well to the content, guarantees the survival of the work. In the case of these two novels, although the two narrative segments that we have chosen to show the narrative pause are the stories of the dream and therefore from a very similar thematic point of view, it should be noted that each story is represented in a way strongly significant concerning the structural set of each novel. Then we deal with the descriptive and narrative features of the text.

*** Received:** 2022/06/27 **Accepted:** 2023/01/21
** Assistant Professor, Shahid Chamran University, Ahvaz, Iran. E-mail : m-nazridust@scu.ac.ir
*** PhD of French Literature, Independant researcher, Iran. E-mail : marzie_kordbache@yahoo.fr

Like the two main modes of narrative representation, narration and description coexist in almost all stories: the figuration of actions and events constitute the narration, and the representation of objects or the character, is the fact of this. which we consider the description. To summarize their particularities, On the one hand, we can conceive a text entirely descriptive text that represents objects in their spatial existence, without inserting them into an event with the temporal dimension. Conversely, it does not seem easy to design a purely narrative text. We know that narration is where the events and actions represented by action verbs take place, and action verbs are not devoid of descriptive resonances. On the other hand, the description seems to us more essential than the narration, because we can describe without telling but it is almost impossible to tell without describing. On the other hand, the description cannot exist independently in a free state in the literature. We know the purely narrative genres, such as the epic, the tale, the short story, and the novel. Although description occupies a prominent place in these genres, we don't have a purely descriptive literary genre.

We will show how these two chosen scenes, despite their similar theme, are strongly attached, thematically and structurally, to the novel in which they are represented. This would mean that if the dream narrative can pause the initial narrative, it is because of its conformity to the novel as a whole. The same scene does not necessarily have this effect in every text.

The first case of the allusive dream with which we are concerned is found in the novel *The Witch*. This novel arises in the genre of magical realism, and the coexistence of supernatural elements in a realistic space-time situation can be accepted according to the pact of reading, from the title. The Animal Metamorphosis considers itself the most remarkable example of the novel's supernatural events, within the framework of a fairly realistic rural bourgeoisie. Lucie, the protagonist, is a witch who inherited her talent from her maternal origin, but she is not a talented witch. In general, a witch's dream can be like a forecast, a leading sign. But what is the line between dream and reality for a clumsy witch? In the scene in which we are interested, Lucie stays in Poitier with her mother-in-law and spends the night in her husband's room. In *The Witch*, whose author has never expressed concern for being real and has always deviated from the banality of reality, the allusion to a historical event has the same function as in realistic novels. Yet the point is that the allusion is made during a scene in which we cannot decide whether it is a dream or a reality.

Another novel in which we see a time-break-type narrative is *Rosie Carpe*. But, we observe there a different temporal strategy than that of the dream scene in *The Witch*. Rosie, the protagonist, is a young pregnant woman who arrives in Guadeloupe with her son, to find her brother on whom she relies to reorganize her life. She has already spent horrible moments alone in France. One of those moments is in Antony, where she lives after the birth of her son, Titi. She works there in a hotel in a kitchen and then as a receptionist. Having settled there on a downstairs floor with her baby, one day Rosie suddenly meets her brother Lazare, who has become a vagrant type. He rapes the house of Max (Titi's father, who left Rosie to marry another woman) and makes himself at home there. All these events annoy Rosie and stop the flow of her milk. Rosie prepares a bottle for Titi, but he severely refuses the pacifier, screaming. In the excerpt we're studying, Aunt Rosie is exhausted from cooling the room by opening the window a crack, and we notice the same acts repeated three times.

To better understand the common characteristic of these scenes, let's imagine a film sequence representing a dream. Usually, directors tend to surprise viewers by deceiving them about what they are watching. Throughout the sequence of the dream, the viewer takes it as the truth and until the moment of awakening, he accompanies the character who is enjoying a dream or suffering from a nightmare. We can say that Marie NDiaye uses the same cinematographic strategy, by recounting the dreams of the character. In the pages devoted to the story of the dream, it arouses the illusion of the unfolding of the story, while the succession of events is broken by the succession of illusory events.

پژوهش زبان و ادبیات فرانسه
دورهٔ شانزدهم، شماره 30، پاییز و زمستان 1401، صص.183-172 (مقالهٔ پژوهشی)
http://france.tabrizu.ac.ir/
دانشگاه تبریز- ایران
DOI: 10.22034/RLLFUT.2023.52775.1375

RECHERCHES EN LANGUE ET LITTERATURE FRANÇAISES

توقف روایی در دو رمان ماری اندیای: جادوگر و رزی کارپ*

**مسعود نذری دوست/ ***مرضیه کردبچه

چکیده— روش‌های ساختارگرایی و فرم‌گرایی، متن را به اجزای تشکیل دهنده‌اش تجزیه می‌کنند. چنین رویکردی منجر به جدایی مفهوم ساختار از فحوا، زمان از مکان و در نتیجه جدایی بخش‌های روایی از بخش‌های توصیفی می‌شود. به این ترتیب، توصیف به عنوان شکلی از بازنمایی تعریف می‌شود که در روند روایت وقایع توقف زمانی ایجاد می‌کند. البته انواع روایی ای را نیز می‌شناسیم که با افزوده شدن به روایت اصلی در آن توقف ایجاد می‌کنند. اما این دست روایات در لایه زمانی متفاوتی از روایت اصلی قرار می‌گیرند، مانند تعریف خاطره‌ای در گذشته یا پیش‌بینی یا آرزویی در آینده. در دو رمان ماری اندیای، جادوگر و رزی کارپ، روایت خواب‌هایی را بررسی می‌کنیم که در خط زمانی وقایع روایت اصلی، توقف زمانی ایجاد می‌کنند. هدف این تحقیق نشان دادن ویژگی خاص روایت خواب‌هایی است که در همان لایه زمانی روایت اصلی قرار می‌گیرند و چنان با آن درآمیخته‌اند که خواننده در مورد خواب یا واقعی بودن آنچه می‌خواند دچار تردید می‌شود. این ویژگی با درون مایه سرگردانی در آثار اندیای تعریف می‌شود و معنا پیدا می‌کند.

کلمات کلیدی— توصیف، روایت، توقف در روایت، خواب، ساختارگرایی، ماری اندای

* **تاریخ دریافت:** 1401/05/05 **تاریخ پذیرش:** 1401/11/01

** استادیار گروه فرانسه دانشگاه شهید چمران اهواز، ایران, ایمیل: nazridust@yahoo.fr
*** دکتر ادبیات فرانسه، پژوهشگر مستقل، ایران، ایمیل: marzie_kordbache@yahoo.fr

I. INTRODUCTION

Dès le début de leur activité, le structuralisme et le formalisme ont tendance à décomposer les textes afin d'en étudier les constituants. La décomposition commence par la séparation de la forme et du contenu et aboutit à la séparation du temps et de l'espace, l'aspect narratif et l'aspect descriptif du texte. Ces décompositions peuvent rendre la tâche facile surtout dans l'enseignement scolaire. Ainsi, la description se définit-elle comme une pause temporelle dans le récit tandis que les parties narratives ont pour fonction de faire progresser l'histoire racontée. Néanmoins, comme nous allons le voir, les rôles attribués aux constituants du texte ne sont pas immuables.

En ce qui concerne notre étude, nous voulons montrer que même la narration peut faire une pause temporelle dans le récit. Nous connaissons bien les récits enchâssés qui en s'introduisant au récit principal y font la pause. Mais l'originalité de notre étude réside en ce que nous observons dans les romans de Marie NDiaye, les récits d'une autre nature qui exercent le même effet : le récit de rêve dont la narration produit une pause dans le cours de l'histoire, pause dont on ne prend conscience qu'au moment du réveil. Pour le démontrer, nous en avons choisi deux exemples qui sont bien représentatifs dans les deux romans de *La Sorcière* et de *Rosie Carpe*.

Au premier abord, nous allons nous attarder sur la théorie narratologique de Genette pour étudier comment la narration peut faire la pause dans le récit, sans être insérée comme un récit enchâssé. Notre discussion portera sur le concept du temps dans les études littéraires. Ensuite, nous nous occupons des particularités descriptives et narratives pour aborder enfin les deux exemples de la pause narrative dans *La Sorcière* et *Rosie Carpe*.

Nous tenterons de montrer comment ces deux scènes choisies, malgré leur thématique similaire, sont fortement attachées, de point de vue thématique et structurel, au roman dans lequel elles sont représentées. La même scène ne parvient nécessairement pas à exercer tel effet dans n'importe quel texte.

Enfin, il nous semble indispensable de noter que le schéma commun de l'œuvre narrative de l'écrivain est un schéma de quête : le personnage principal, souvent une femme, se met en route à la recherche d'un but et sans y arriver, il se perd sur son chemin. Le récit de rêve dans ces deux romans contribue en quelque sorte à l'élaboration et à la représentation du sentiment de l'égarement dans le texte.

II. REMARQUES PRÉLIMINAIRES SUR LA NARRATION ET LA PAUSE NARRATIVE

« Le mode d'existence d'une œuvre littéraire est essentiellement temporel » (Gérard Genette,1997, p.43), affirme Genette dont la théorie narratologique se base sur le concept du temps. (Cf. Mas'oud Nazri-Doust, 2013, p. 51) Il explique la temporalité littéraire par la virtualité du texte écrit qui se réalise par l'acte de lecture. Christian Metz, pour sa part, considère le récit comme « une séquence deux fois temporelle » (Christian Metz,1968, p.27) : il y a le temps de l'histoire et des évènements racontés et le temps du récit. Il va de soi que les distorsions sont inévitables entre ces deux temps, par exemple cinq ans de la vie du héros en prison se résume en deux paragraphes et cinq heures d'un voyage dans une douzaine de pages. Metz ajoute que « l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps » (Christian Metz,1968, p.27). La question du temps et les particularités temporelles des œuvres narratives étaient toujours le sujet des études formalistes et structuralistes. Celles-ci s'occupaient en quelque sorte de vérifier la manière par laquelle le créateur monnaye le temps de l'histoire, le temps des évènements racontés et le temps du récit, donc la question de la forme littéraire.

En ce qui concerne la forme du roman, il nous faut quelques remarques pour bien préciser ce que nous essayons de montrer. Au premier pas, nous nous référons à une citation de Jean Pouillon :

> « *Le roman est le genre où les contraintes formelles se font le moins sentir, beaucoup moins, par exemple qu'au théâtre, ou en poésie, ou même que dans des genres voisins comme la nouvelle ou le conte, précisément parce que le roman ne relève pas d'une esthétique formelle, parce que, même au point de vue de la forme pure, le romancier recherche non le style mais l'expression, au sens strict du mot* » (Jean Pouillon, 1946, p.21).

Cela rend alors difficile de trouver une définition exacte pour le genre du roman. Il ne faut pas considérer cette particularité formelle comme un défaut, mais comme une qualité, parce que le manque de l'exigence formelle prépare un champ libre dans lequel l'écrivain ne conçoit pas de limitation pour ce qu'il veut dire :

> *« Si en poésie, il est difficile de tout dire. C'est parce qu'il existe préalablement à cette volonté de tout dire des règles prosodiques qui tendent à déterminer ce qu'il doit dire par la façon dont on le dit ; dans le roman c'est l'inverse : s'il est difficile de dire, c'est précisément parce qu'on veut tout dire et qu'on ne sait pas toujours comment adapter la manière dont on dit à ce qu'on veut dire »* (Jean Pouillon, 1946, p.13).

Bien qu'il n'y ait pas de forme ni de règles précises pour le roman, comme pour la poésie ou le théâtre, chaque œuvre romanesque se présente sous sa propre forme. Il nous faut rappeler que Pouillon, lui aussi affirme que « la forme […] doit résulter d'une exigence du contenu ; c'est un moule qui se moule et non qui moule » (Jean Pouillon, 1946, p.13). En effet, c'est selon la forme qu'une œuvre déclare son originalité et quand la forme convient bien au contenue, la survivance de l'œuvre sera garantie.

En ce qui concerne notre sujet, bien que les deux segments narratifs que nous avons choisis pour montrer la pause narrative soient les récits de rêve et donc, de point de vue thématique, bien similaires, il faut remarquer que chaque récit est représenté d'une manière fortement significative par rapport à la structure globale de chaque roman.

Quant à la notion de la pause narrative, arrêtons-nous d'abord sur les deux modes principaux de la représentation narrative : la narration et la description. Genette explique que tout récit comporte « d'une part des représentations d'actions et d'évènements, qui constituent la narration proprement dit, et d'autre part des représentations d'objets ou de personnages, qui sont le fait de ce que l'on nomme aujourd'hui la description » (Gérard Genette, 1997, p.56). Il ajoute que cette opposition est établie et accentuée par la tradition scolaire, car avant le XIX^{e} siècle, les écrivains faisaient introduire des passages descriptifs dans le roman, qui est un genre typiquement narratif. Ainsi, garantissaient-ils l'authenticité des ressources et les exigences du procédé du roman.

Mais quelles sont les particularités de ces deux modes de représentation ? D'une part, nous pouvons concevoir un texte totalement descriptif qui représente des objets dans leur existence spatiale, sans les insérer dans un évènement avec la dimension temporelle. À l'inverse, il ne semble pas facile de concevoir un texte purement narratif « car la désignation la plus sobre des éléments et des circonstances d'un procès peut déjà passer pour une amorce de description » (Gérard Genette, 1997, p.57). Nous savons que la narration c'est où se développent les évènements et les actions représentés et leur successivité par les verbes d'action, et les verbes d'action ne sont pas dépourvus de résonances descriptives. D'autre part, la description nous semble plus indispensable que la narration, car nous pouvons décrire sans raconter mais c'est presque impossible de raconter sans décrire « peut-être parce que les objets peuvent exister sans mouvement, mais non le mouvement sans objets » (Gérard Genette, 1997, p.57). En revanche, la description ne peut exister indépendamment à l'état libre comme un genre littéraire. Nous connaissons les genres purement narratifs, comme l'épopée, le conte, la nouvelle et le roman. Pourtant, bien que la description occupe une place importante dans ces genres, il n'existe pas un genre littéraire dénommé « descriptif ». Les nouveaux romanciers ont tenté de libérer la description de

la tyrannie du récit. Par exemple, Robbe-Grillet a essayé d'établir un récit par les descriptions qui se modifient de page en page. Cependant, il ne parvient pas à établir un genre purement descriptif.

La séparation entre la narration et la description réside donc sur les différences du contenu. Nous nous référons à un extrait de Genette qui explicite ces différences :

> *« La narration s'attache à des actions ou des évènements considérés comme purs procès, et par là même elle met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit ; la description au contraire, parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace. Ces deux types de discours peuvent donc apparaitre comme exprimant deux attitudes antithétiques devant le monde et l'existence, l'une plus active, l'autre plus contemplative et donc, selon une équivalence traditionnelle, plus " poétique". Mais du point de vue des modes de représentation, raconter un évènement et décrire un objet sont deux opérations semblables, qui mettent en jeu les mêmes ressources du langage. La différence la plus significative serait peut-être que la narration restitue, dans la succession temporelle des évènements, tandis que la description doit moduler dans le successif la représentation d'objets simultanés et juxtaposés dans l'espace : le langage narratif se distinguerait ainsi par une sorte de coïncidence temporelle avec son objet, dont le langage descriptif serait au contraire irrémédiablement privé »* (Gérard Genette, 1997, p.59-60).

Cette citation de Genette explique bien les particularités qui mettent la description et l'espace d'un côté et la narration et le temps d'autre côté des études littéraires.

En général, la description fonctionne comme une suspension dans l'histoire, une pause dans le récit. Surtout, dans les romans de cette romancière, en élaborant un espace de l'égarement (Nazri-Douste, 2020, p.149). En expliquant les descriptions comme « les pauses descriptives » (Gérard Genette, 1997, p.134), Genette a aussi montré comment la description proustienne n'arrête pas le récit. Pourtant, dans certains cas, nous remarquons que l'un des personnages se met à raconter son propre récit, parfois plus mouvementé et avec plus d'aventures que le récit principal.

L'extrait narratif qui suspend le récit n'est donc ni une nouveauté ni une rareté. Todorov considère l'« enchâssement » (Tzvetan Todorov, 1987, p.132) comme une particularité poétique du roman. Les enchâssements ont des fonctions différentes dans les divers romans. Mais selon Todorov, « ils ne sont qu'exceptionnellement narratifs. Souvent, […], ce sont des chants ou des réflexions abstraites qui se trouvent enchâssés » (Tzvetan Todorov, 1987, p.133).

La narration et la description sont donc deux modes à la fois distincts et incorporés dans le récit. Puisque Genette trouve les exemples descriptifs qui ne produisent pas de pause chez Proust, et que Todorov met l'accent sur les récits enchâssés (qui pénètrent dans un récit et en suspendent le déroulement), nous pouvons déduire que le rôle attribué aux divers modes textuels, ne sont pas donné une fois pout tout. Quant aux romans de Marie NDiaye, l'exemple le plus explicite de l'enchâssement, c'est le cas du récit de Lagrand qui occupe presque un chapitre entier dans *Rosie Carpe*. Pourtant, nous allons étudier un type particulier de l'enchâssement, où est inséré un récit de rêve avec le même point de vue narratif que le récit principal en sorte que s'y trouvent entremêlés le rêve et la réalité, et la pause ainsi produite au niveau du récit principal n'est pas sensible qu'à la fin de la scène racontée.

III. PREMIER CAS DE PAUSE NARRATIVE : RÊVE DE SORCIÈRE

Le rêve ou la rêverie prépare un domaine dans lequel tout paraît possible. La différence entre le rêve et la rêverie réside en ce qu'il y de la volonté pour la rêverie, tandis que le rêve est dépourvu de volonté consciente. Le récit du rêve peut aussi se représenter dans le roman, comme dans tous les autres écrits littéraires. A cet égard, Todorov dit : « Souvenir et rêve ont ceci en commun qu'ils déplacent le récit sur

un autre niveau, qu'ils ouvrent une nouvelle ligne narrative et par là même suspendent le récit initial » (Tzvetan Todorov,1987, p.133). Quant à ces deux scènes desquelles nous nous occupons dans cette recherche, le premier point à souligner est le fait que ces scènes (suspendant le récit initial) se trouvent au même niveau temporel que celui du récit initial.

Le premier cas du rêve se trouve dans le roman *La Sorcière*, _ roman porteur des critères de réalisme magique (Mercier Andrée, 2009, p. 190) _, où la coexistence des éléments surnaturels dans une situation spatio-temporelle réaliste peut être acceptée selon le pacte de la lecture, dès le moment où on lit le titre. Lucie, le protagoniste, est une sorcière qui a hérité son talent de son origine maternelle, mais elle n'est pas une sorcière talentueuse. Elle ne peut que prévoir les évènements quotidiens et sans importance, en versant quelques gouttes de larme saigneuse. Elle essaie d'initier ses filles jumelles à son talent mystérieux. Lucie comprend très tôt que ses filles sont beaucoup plus talentueuses qu'elle, de même que sa mère et sa grand-mère l'étaient toujours. Ainsi, se connaît-elle comme la plus faible sorcière dans les générations des sorcières talentueuses de sa famille. Cette faiblesse domine tout le roman, et nous n'y remarquons nul acte surnaturel de la part du protagoniste. En fait, ce sont ces filles qui se transforment aux corneilles et sa mère au serpent. Le protagoniste, à l'instar d'une sorcière, n'accomplit aucun acte surnaturel. Lucie qui se voit soudain quittée par son mari et ses filles, décide de réconcilier la relation de ses propres parents afin de réorganiser sa vie conjugale. Elle n'arrive pas à se servir de son talent de sorcellerie tout au long de l'histoire.

En général, le rêve d'une sorcière peut avoir la nature d'une prévision, un signe qui la conduit. Mais quelle est la frontière entre le rêve et la réalité pour une sorcière maladroite ? Dans la scène à laquelle nous nous intéressons, Lucie séjourne à Poitier chez sa belle-mère et passe la nuit dans la chambre de son mari. Pendant la nuit, elle rêve que sa mère entre dans la chambre et lui pose un baiser. Sa mère lui manque beaucoup et quand elle se réveille, elle se sent péniblement seule :

> « *J'avais du mal à croire, sortant des visions si claires et si douces de mon rêve, que la réalité n'était pas telle. J'attendis un moment, les yeux fixés sur la porte. Quand je me levai enfin, déçue, fatiguée, un soleil gris émergeait au-dessus de la maison d'en face, dans le triste ciel de Poitiers* »
> (Marie NDiaye,1996, p.109-110).

Nous dégageons de cet extrait la lucidité du rêve de Lucie, un rêve qui se montre comme une réalité. Cela nous prépare à la scène suivante. Bien que nous soyons sûrs que Lucie est déjà réveillée, nous hésitons, selon le contenu narré, s'il s'agit d'un rêve ou d'une réalité. S'étant réveillée, Lucie descend à la cuisine et y rencontre sa mère. Il est étrange de voir sa mère dans la maison de sa belle-mère à qui elle n'a rendu visite qu'à la cérémonie du mariage de Lucie et Pierrot. Mais sa mère fait comme chez elle-même : « Stupéfaite, il me sembla alors que ma mère était morte et que je n'avais devant moi que son apparition » (Marie NDiaye,1996, p.110). Mais, tout de suite, « l'imperceptible odeur, rance, corrompue, qui était celle de son appartement de Paris et dont elle ne pouvait se défaire » (Marie NDiaye,1996, p.110) et « les os de ses épaules » (Marie NDiaye,1996, p.110) qui étaient frêles et saillants sous les doigts de Lucie au moment de l'embrasser, prouvent la véritable présence de la mère.

La présence de la mère de Lucie et son amant chez sa belle-mère est tellement étrange que nous le prenons, avec Lucie, comme un rêve. Cependant, les deux sens, l'odorat et le toucher, interviennent et donnent un aspect réel à la scène de la rencontre. Les comportements et les paroles aussi sont si ordinaires que nous ne pouvons les prendre que comme une réalité. Un dialogue s'engage entre Lucie et sa mère qui boit le café que celle-ci a servi. Quelques instants plus tard, Robert, l'amant de la mère, entre dans la cuisine, venant de la salle de bain tandis que le savon à barbe mousse lui est resté sur les joues. La présence matinale et ordinaire de Robert n'a rien d'étrange, pourtant on lit dans la suite : « Les voilà tous deux chez la maman de Pierrot comme chez eux, pensai-je, et elle dort encore à huit heures

passées » (Marie NDiaye,1996, p.113). Le verbe introducteur « penser » s'est employé au même niveau temporel que celui du récit initial.

Le dialogue interrompu entre Robert et la belle-mère contient un indice temporel qui dénote un évènement réel. Robert qui tient un petit transistor contre l'oreille annonce que Robine est assassiné. La belle-mère le tient pour un monsieur Rabine qui habite la rue Vaillant-Couturier à Poitiers. Mais en effet, Robert parle de Yitzhak Rabine, le premier ministre d'Israël, donc on est le 4 novembre 1995.

Il est intéressant à noter que NDiaye évite généralement de marquer une date précise dans son ensemble romanesque. Mais dans ce roman, nous arrivons à dégager une date exacte par un évènement historique.

Dans *La Sorcière* dont l'auteur n'a jamais manifesté le souci d'être réel et s'est toujours écarté de la banalité de la réalité, l'allusion à un évènement historique a la même fonction que dans les romans réalistes. Pourtant l'intérêt réside en ce que l'allusion se fait pendant une scène dont nous ne pouvons pas décider s'il s'agit d'un rêve ou d'une réalité. Cette remarque historique nous assure que Lucie est sans doute réveillée et la présence de sa mère et de son amant est une présence assez inattendue mais possible. Pourtant, nous nous demandons en même temps si cette scène n'est l'une des prévisions futiles de Lucie.

Tout de suite, après le dialogue de la maman et Robert sur l'assassin de Rabine, Lucie et sa belle-mère montent dans la chambre pour vérifier si les jumelles (les filles de Lucie) et leur tante Lili sont revenues. Les filles ne sont pas revenues et quand Lucie redescend, elle ne voit personne : « Je me détournai, gênée, et redescendis l'escalier. Ma mère n'était plus dans la cuisine. La vaisselle était rangée, la table essuyée, seul l'odeur du café et de la mousse à raser de Rober demeurait. La salle d'eau était vide, propre et embuée » (Marie NDiaye,1996, p.116).

Comme au moment de l'apparition de la mère, le moment de sa disparition s'est mêlé à la présence d'une odeur. L'odeur rance de la mère, l'odeur du savon et du café qui restent après la disparition de la mère prouvent aussi cette présence inattendue, et lui donnent un caractère plus réel. Mais comment la cuisine est-elle rangée si rapidement et par qui ? S'il s'agissait d'un rêve, d'où vient la buée dans la salle de bain ?

La disparition soudaine de la mère et de Robert, comme apparition soudaine de ceux-ci, nous met de nouveau en doute sur la réalité de la scène passée. Dès le moment où Lucie se réveille et retrouve sa mère dans la cuisine jusqu'au moment de sa disparition, nous avons autant de preuves de prendre ce qui s'est passé pour une réalité authentique que pour un rêve. Cela peut être l'une de ces prévisions, ou une allusion provoquée par la force de sorcellerie de sa mère. Les filles entrent et le récit reprend l'histoire de Lucie. Egarée entre le rêve et la réalité, Lucie elle-même ne parvient pas à se décider de l'authenticité de ce qu'elle a vu**.** Ainsi le récit principal du roman se trouve marqué d'une pause grâce à, non pas une description ou un récit décalé comme souvenir ou retour au passé, mais d'une narration qui se trouve au même plan temporel que le récit principal.

IV. SECOND CAS DE PAUSE NARRATIVE : RÊVE DE FEMME ÉGARRÉE

Un autre roman dans lequel nous retrouvons un récit qui produit le même type de pause temporelle, c'est *Rosie Carpe*. Mais, nous y observons une disposition temporelle différente de celle de la scène du rêve dans *La Sorcière*.

Le protagoniste, Rosie, est une jeune femme enceinte qui débarque en Guadeloupe avec son fils, afin de retrouver son frère sur qui elle compte pour réorganiser sa vie. Elle a déjà passé, seule, des moments horribles en France. L'un de ces moments, c'est à Antony, où elle habite après la naissance de son fils, Titi. Elle y travaille dans un hôtel comme cuisinière, puis comme réceptionniste. S'y étant installée au

rez-de-chaussée avec son bébé, un jour Rosie rencontre soudainement son frère Lazare, qui est devenu un type vagabond. Celui-ci s'empare de la maison de Max (le père de Titi, qui a quitté Rosie pour se marier avec une autre femme) et s'y installe comme chez lui. Tous ces évènements énervent Rosie et font arrêter la montée de son lait. Un jour, Rosie prépare un biberon pour Titi mais il hurle et refuse sévèrement la tétine. Dans l'extrait suivant que nous citons en entier, Rosie, épuisée, tente de faire rafraichir la chambre en entrebâillant la fenêtre. Il ne faut pas y négliger l'effet de « la focalisation interne » (Nazri-Douste, 2021, p. 156.) :

> *« Fatiguée, soudain, Rosie s'allongea sur le lit. Elle avait l'enfant contre elle, la bouche hurlante de l'enfant tout près de son oreille. Bien que ce fût inutile, elle lui donna son sein à téter. Elle reconnut en elle-même qu'elle ne voulait, pour l'instant, que le faire cesser de crier. " Dix minutes, cinq minutes, se dit-elle, l'esprit souffrant, et on verra après. Même une minute, que je puisse réfléchir. " Elle se sentait épuisée. La chambre était étouffante. Rosie savait qu'elle aurait dû se lever pour entrebâiller la fenêtre, qu'il n'était pas bon pour Titi d'avoir trop chaud. Elle se voyait très distinctement quitter son lit et aller jusqu'à la fenêtre, puis revenir se coucher, et elle voyait même si bien Rosie effectuer ces gestes simples qu'elle crut l'avoir fait. Mais pourquoi, alors, songea-t-elle, faisait-t-il toujours aussi chaud, aussi pesamment chaud ? Elle n'entendait plus Titi hurler. Au léger pincement qu'elle éprouvait à son sein droit, elle présuma que l'enfant tétait. Elle pouvait le vérifier en soulevant légèrement ses paupières à demi baissées, et c'était si peu de chose qu'elle le fit certainement comme elle s'était probablement levée pour ouvrir la fenêtre, et certainement, se dit-elle, elle vit Titi enfin apaisé contre sa poitrine, elle le vit téter malgré l'absence de lait et s'endormir paisiblement ainsi. Mais pourquoi, songea-t-elle, portait-il le pyjama jaune qu'elle ne lui mettait plus depuis quelque temps déjà ? Si c'était le cas, alors, se dit-elle, elle ne l'avait pas vu réellement, elle n'avait pas encore ouvert les yeux et ni aéré la chambre. Cela n'avait aucune importance puisqu'elle allait effectuer ces deux actes élémentaires tout de suite. Elle allait, dès maintenant, regarder Titi, puis se lever rapidement, trottiner jusqu'à la fenêtre, coincer l'un des battants dans la crémone pour laisser filtrer un peu l'air sans être assourdie par le bruit de la circulation, ensuite revenir au lit où Titi, sans doute, s'était déjà endormi. Elle allait le faire sans tarder. Titi ne criait plus et elle pouvait reprendre ses esprits. Il était bon d'être soi-même de nouveau, Rosie Carpe entière, calme, le corps tranquille. Il faisait atrocement chaud, mais Titi ne criait plus et c'était, cela, une bonne chose »* (Marie NDiaye, 2001, p.113-114).

Puis Rosie qui supplie Titi de se taire pour une minute, se lève et comprend qu'elle s'était allongée depuis presque trois heures, qu'il fait chaud encore dans la chambre, et que la fenêtre est encore fermée tandis que, comme nous l'avons constaté dans l'extrait, Rosie a ouvert la fenêtre à deux reprises. La première fois, le temps verbal de la subordonnée « Rosie savait qu'elle aurait dû se lever… », au conditionnel passé suscite l'hésitation sur l'authenticité de ce qui est narré en détaille du point de vue de Rosie. Pourtant, l'adverbe « distinctement » qui vient ensuite pour expliquer le verbe « voir » produit un effet opposé. Ainsi remarquons-nous que l'adverbe « certainement » renforce l'authenticité des actions de Rosie. Les deux questions que Rosie se pose sur la chaleur de la chambre et le pyjama jeune de Titi, augmentent l'incertitude. Lorsqu'enfin Rosie se rend compte qu'elle n'a rien fait, les actes qu'elle devait réaliser se répètent : cette fois au futur proche dans le passé. Le récit reprend les actions l'une après l'autre, les actions qui ont été déjà une fois racontées.

Jusqu'à ce moment du récit, nous prenons le premier segment de l'extrait comme un rêve et le deuxième segment comme une réalité. La vitesse du récit est assez lente dans cet extrait : les actions sont racontées de manière successive et les phrases avec des adverbes qui modulent les actions. Les mêmes faits se répètent deux fois dans le récit pour nous assurer de la certitude de ce qui s'est passé.

Mais, en fait, rien ne s'est effectué. Quand Rosie se lève enfin, après trois heures, « Titi dormait toujours à plat ventre sur le drap mouillé de leur transpiration à tout deux » (Marie NDiaye, 2001, p.114).

Mais Rosie, a-t-elle fait ce qu'elle voulait ? La manière répétitive de cet extrait, garantit-elle l'accomplissement des actes racontés ? La passivité de Rosie par rapport à ce qui se passe autour d'elle, et le caractère répétitif des actes rapportés, vont à l'encontre de la personnalité du protagoniste qui en général, ne respecte pas ses résolutions. Alors, dans cette scène est-ce que nous nous trouvons vis-à-vis d'un rêve ou des faits rapportés ?

Il est encore à noter que dès l'incipit du roman, le narrateur extradiégétique/hétérodiégétique raconte les observations du protagoniste par une focalisation interne. Rosie acquiert ses connaissances plutôt par les voix qu'elle entend et les odeurs qu'elle sent. Sa vue est souvent troublée par l'obscurité de la nuit, par la clarté aveuglante du jour, ou par les vitres mats ou embués. Quand elle se souvient d'un évènement du passé, son souvenir est recouvert d'un voile jaunâtre. Nous avons constaté que chez Lucie, la sorcière, l'odorat et le toucher aident le protagoniste à vérifier son alentour et à distinguer le rêve et la réalité, en même temps qu'ils augmentent chez elle le doute et l'incertitude. Quant à Rosie, ces deux sens ainsi que l'ouïe constituent ses principaux moyens de perception. Mais, dans la scène citée, les verbes « voir » (4 fois), « regarder », « vérifier » et « entendre » sont la preuve de l'authenticité, tandis qu'il n'y a aucun élément qui trouble la vue.

Les particularités que nous avons énumérées pour ce segment narratif, par rapport à l'ensemble du roman, montrent l'authenticité des actions racontées. Comme dans le cas de Lucie, la nature de cette scène reste voilée, jusqu'au dernier moment, le moment du réveil où nous constatons que tout ce qui s'est passé n'était qu'un rêve raconté au même niveau temporel que celui du récit initial. Rosie, elle-même, est égarée entre le rêve et la réalité. Elle prend pour réalité ce qu'elle a rêvé. Dans ce roman également, le récit de l'égarement du personnage entre le rêve et la réalité fait une pause temporelle dans la succession des évènements.

Pour mieux comprendre la particularité commune de ces scènes, imaginons une séquence filmique représentant un rêve. Généralement, les metteurs en scène ont tendance à surprendre le téléspectateur, en le trompant sur ce qu'il regarde. Tout au long de la séquence du rêve, le téléspectateur prend pour réalité ce que rêve le personnage : il l'accompagne dans ce dont il jouit ou ce dont il souffre, et cela dure jusqu'au moment du réveil. Nous pouvons dire qu'en racontant les rêves du personnage, Marie NDiaye se sert du même procédé cinématographique. Dans les pages consacrées au récit du rêve, il suscite l'illusion du déroulement du récit, tandis que la succession des évènements est rompue par la succession des évènements rêvés.

V. Conclusion

Selon la théorie narratologique de Genette, on considère généralement la description comme un mode de la représentation qui arrête la succession temporelle des évènements dans le récit. Nous connaissons aussi certains types narratifs qui s'introduisent dans le récit, comme un récit enchâssé, et y produisent la pause temporelle. Ceux-ci se trouvent dans un autre niveau temporel que les évènements du récit principal. Mais chez Marie NDiaye, nous observons une forme particulière de pause temporelle : il s'agit des récits de rêve qui se situent au même niveau temporel que celui des actions et des évènements principaux et y crée la pause.

Dans deux romans de *La Sorcière* et *Rosie Carpe*, la succession des évènements dans le rêve de Lucie et de Rosie, ne fait pas avancer le récit. Ils ne sont ni comme les analepses qui renvoient à un évènement passé, ni comme les prolepses qui prévoient un évènement futur ; ces segments se situent au même niveau temporel que celui du récit principal : les évènements se déroulent les uns après les autres, tout en laissant le lecteur dubitatif sur la nature rêvée ou réelle de se qui se passent dans le récit. L'écrivain

profite de cette capacité souvent ignorée du mode narratif pour implanter et mélanger le récit du rêve à celui de la réalité dans son roman, à l'instar d'un cinéaste qui fait la même chose dans son film, afin de produire et de représenter l'hésitation chez le personnage aussi bien que chez le spectateur.

Comme nous avons remarqué, le personnage ndiayen est définitivement égaré sur son chemin de la quête. Ce sentiment de l'égarement se propage dans toutes la structure spatio-temporelle des romans. Il va de soi que le personnage s'égare quelque part, dans un lieu, mais dans notre recherche c'est plutôt l'égarement temporel qui est visé.

BIBLIOGRAPHIE.

[1] TODOROVE, Tzvetan. *La notion de littérature*. Paris : Le Seuil, 1987.
[2] GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris : Le Seuil, 1997.
[3] _ . *Figures III*. Paris : Le Seuil, 1972.
[4] MERCIER, Andrée. « *La Sorcière* de Marie NDiaye : du réalisme magique au banal invraisemblable », in *Analyses*, vol. 4, N° 2, printemps-été 2009, p. 176-193.
[5] METZ, Christian. *Essais sur la signification au cinéma.* Paris : Klincksieck, 1968.
[6] NDIAYE, Marie. *La Sorcière*. Paris : Minuit, 1996.
[7] _ *Rosie Carpe*. Paris : Minuit, 2001.
[8] NAZRI-DOUST Mas'oud, KHANYABNEJAD, Adel, KORDBACHEH, Marzieh, « Paysage flou et Thème de l'égarement dans trois romans de Marie Ndiaye » in *Plume*, Seizième année, N° 31, Printemps – Été 2020.
[9] NAZRI-DOUST, Mas'oud, KHANYABNEJAD, Adel, KORDBACHEH, Marzieh. "Rosie Carpe, un roman poétique » in *Recherches en Langue et Littérature Françaises*, 2021; 14(26): 149-161.
[10] NAZRI-DOUST Mas'oud, « Etude de la structure narratologique dans *Carnet d'assurance maladie* de Jalāl Al-é Ahmad » in *Revue des Études de la Langue Française*, Cinquième année, N° 8, Printemps-Été 2013.
[11] POUILLON, Jean. *Temps et roman*. Paris : Gallimard, 1946.