

Réalisme magique ou fantastique ? - Stratégies narratives dans la réappropriation des traumatismes historiques

Liviu Lutas
Université de Linnaeus, Suède

Résumé

Cet article commence par une discussion théorique autour des différences et des similitudes entre le réalisme magique et le fantastique, particulièrement en ce qui concerne leur relation avec la catégorie du réel, et par conséquent la possibilité d'appliquer ces concepts à l'écriture sur le passé. Ces genres, ou ces modes, comme nous préférons de les voir, peuvent sembler incompatibles avec le but d'écrire sur des événements réels qui ont eu lieu dans le passé. Dans de telles tentatives, on préfère traditionnellement un style réaliste, dans lequel la réalité est considérée en accord avec les principes de la rationalité et de la logique. La fiction en général peut être vue comme inappropriée dans le contexte de l'historiographie. Or, plusieurs théoriciens ont essayé de montrer que la fiction, même quand elle est d'un genre qui semble antiréaliste, peut être utilisée pour écrire sur le passé réel, surtout quand ce passé est marqué par le trauma.

Sur la base de cette introduction théorique, nous analysons deux ouvrages littéraires écrits par deux auteurs francophones lauréats du prix Goncourt : *Biblique des derniers gestes* de Patrick Chamoiseau (2002) et *Trois femmes puissantes* de Marie Ndiaye (2009). Les deux ouvrages se présentent comme des manières originales de se réapproprier un passé traumatique et profondément caché, par l'emploi d'un style qui peut être vu comme proche du réalisme magique ou du fantastique.

Mots clés: le fantastique, le réalisme magique, trauma, Patrick Chamoiseau, Marie Ndiaye

Abstract

This article starts with a theoretical discussion about the differences and the similitudes between Magical Realism and the Fantastic, especially concerning their relation to the category of the real, and consequently the possibility to apply the two concepts to the writing about the past. These genres, or these modes, which I argue is a more useful way to see them, might seem incompatible with the goal of writing about real events having occurred in the past. A realistic style, in which reality is considered according to the principles of rationality and logic, is traditionally preferred in such endeavors. Fiction in general can be seen as inappropriate when dealing with historiography. However, it has been argued that fiction, even of the kind that seems antirealist, can be used to write about the real past, especially a past marked by trauma.

On the basis of this theoretical introduction, I analyze two literary works written by two francophone authors who have won the prestigious Goncourt prize: *Biblique des derniers gestes* by Patrick Chamoiseau (2002) and *Trois femmes puissantes* by Marie Ndiaye (2009). The two works appear as original ways of appropriation of a traumatic, deeply hidden past, using a style which can be seen as close to magical realism or to the fantastic.

Key Words: the Fantastic, Magical Realism, trauma, Patrick Chamoiseau, Marie Ndiaye

1. Introduction

Le point de départ de cet article est la distinction théorique entre le réalisme magique et le fantastique, surtout en ce qui concerne la relation de ces deux concepts avec l'écriture d'un réel de type rationnel et l'écriture de l'Histoire, en particulier une Histoire marquée par le trauma. À partir de cette distinction, nous faisons une analyse de deux ouvrages écrits par deux auteurs francophones couronnés par le prix Goncourt : le roman *Biblique des derniers gestes* de Patrick Chamoiseau (2002) et les deux premiers des trois récits dont est constitué le roman *Trois femmes puissantes* de Marie Ndiaye (2009). Ces deux ouvrages se présentent comme des tentatives originales de réappropriation d'un passé traumatique, difficilement accessible, à travers une écriture proche du réalisme magique ou éventuellement du fantastique.

Il faut bien noter déjà à ce stade que les romans abordent deux périodes historiques différentes : l'esclavage et la Traite dans le cas de Chamoiseau et la migration africaine vers l'Europe de nos jours dans le cas de Ndiaye. Au demeurant, il s'agit d'un passé collectif chez Chamoiseau, au contraire du passé individuel du roman de Ndiaye. Les frontières ne sont cependant pas si étanches : en effet, le passé collectif a des répercussions sur les individus chez l'un, et le passé individuel a des liens à un trauma collectif chez l'autre. On pourrait aussi insister sur les résultats néfastes du colonialisme français comme un autre aspect commun entre les deux cas étudiés, qui pourraient sûrement être analysés dans une perspective postcoloniale. Mais ce qui est le plus intéressant, c'est que dans les deux cas il y a des épisodes où le réel de type rationnel est problématisé par des événements surnaturels, qui peuvent être analysés sous la loupe des théories du fantastique et du réalisme magique. Dans l'analyse, nous abordons certains de ces épisodes surtout du point de vue des moyens narratifs par lesquels est problématisé le réel. La question principale sera de savoir comment une telle problématisation du réel contribue à la réappropriation de quelque chose qui est lié au réel : l'Histoire.

En effet, à un premier abord, il peut sembler que les deux concepts, ou les deux modes, le réalisme magique aussi bien que le fantastique, qui se définissent, chacun à sa manière comme nous le verrons, par leur relation problématique avec un réel rationnel, soient incompatibles avec l'écriture de l'Histoire, qui appartient a priori à ce réel. Mentionnons à ce propos la critique que doivent confronter certains auteurs qui ont recours à la fiction dans la représentation de l'Holocauste. Un exemple assez récent est le livre suédois *Och i Wienerwald står träden kvar* d'Elisabeth Åsbrink, qui a conduit à un débat violent dans la presse suédoise après un premier article négatif, par l'historienne Ingrid Lomfors dans le journal *Dagens Nyheter* du 12 octobre 2011, envers le style trop fictionnel du livre.

Nous ne nous lançons pas ici dans un débat pour défendre l'emploi de la fictionnalité dans des contextes non-fictionnels. Plusieurs théoriciens ont démontré, en effet, de manière convaincante, que la fictionnalité n'est pas uniquement réservée aux genres appartenant à la fiction (cf. Phelan et al. 2015). Ce qui nous intéresse est d'investiguer si les modes du réalisme magique et du

fantastique peuvent, malgré leur relation problématique avec le réel, être utilisés pour l'écriture des événements qui appartiennent à un réel de type rationnel. Notre hypothèse est que cela est possible, et même souhaitable dans certains cas, comme ceux qui abordent des événements traumatiques. En effet, c'est en déconstruisant les mécanismes d'une écriture réaliste et les attentes d'un lecteur habitué à ces mécanismes que l'on peut mieux rendre compte de certains événements appartenant à la réalité, mais d'une complexité qui les rend difficiles à comprendre et à transmettre au lecteur. Selon nous, aussi bien les techniques narratives, par le brouillage de la voix narrative et des limites entre différents niveaux, que les événements représentés, par leur appartenance à un régime surnaturel, peuvent être interprétés comme des moyens qui, bien qu'ils rompent avec l'écriture réaliste, ont pour but de décrire la réalité.

Comme nous avons mentionné, dans les deux cas abordés il s'agit d'événements traumatiques, que le courant psychanalytique lacanien définirait comme des événements que le sujet traumatisé n'arrive pas à rattacher à une chaîne signifiante de type rationnel (cf. Sauvagnat 2007). Dans le cas de Chamoiseau, il s'agit de l'esclavage, objet d'un refoulement collectif mais aussi d'un manque de documentation qui demande le recours à d'autres moyens que ceux de l'historiographie habituelle pour être comblé, surtout si on veut donner la voix aux victimes. Dans le cas de Ndiaye, il s'agit de la migration des Africains, à la recherche d'une vie meilleure en France, et des effets néfastes qu'un tel choix peut avoir sur les individus et sur leur famille. Dans des cas pareils, l'écriture de genre réaliste semble insuffisante. C'est sans doute ce qui explique que, malgré leurs relations complexes avec la catégorie du réel, le fantastique et le réalisme magique, en tant que représentants extrêmes de la fiction, semblent être en mesure de dire quelque chose sur une réalité traumatique. C'est ce que prétendent par exemple Eugene Arva et Hubert Roland, qui trouvent que « *Le magical realism* y est associé à la représentation d'événements 'extrêmes' via le concept de *traumatic imagination* » (Roland 2010 : 91. C'est Roland qui souligne.) C'est là une prise de position qui rappelle celle de la théoricienne du trauma Cathy Caruth, qui avait prétendu que la fiction en général peut être utilisée pour combler l'irreprésentabilité du trauma (1996 : 6)¹.

1.1 Réalisme magique et fantastique. Considérations théoriques

Commençons par quelques considérations théoriques autour des concepts qui sous-tendent notre analyse, et par une explication des raisons de leur emploi en liaison avec ces deux ouvrages. Comme nous l'avons déjà mentionné, nous abordons les concepts du fantastique et du réalisme magique (et en fait aussi celui du réalisme merveilleux, un autre concept important dans ce contexte), non pas en tant que genres mais en tant que modes, selon la terminologie d'Alastair Fowler et de Frederic Jameson. C'est ainsi que définit ce dernier le concept de mode :

¹Voir Pederson (2014) pour un résumé des théories littéraires du trauma, qui montre comment la théorie de Caruth a été mise en question après l'étude de Richard McNally (2003).

For when we speak of a mode, what can we mean but that this particular type of literary discourse is not bound to the conventions of a given age, nor indissolubly linked to a given type of verbal artifact, but rather persists as a temptation and a mode of expression across a whole range of historical periods, seeming to offer itself, if only intermittently, as a formal possibility, which can be revived and renewed (Jameson 1975: 133).

L'élimination de la limitation à une époque historique, un critère qui semble inhérent au concept de genre, présente l'avantage de permettre l'application du concept de mode en dehors du corpus des ouvrages canoniques, même si cela risque d'entraîner une certaine perte de précision. Selon Alastair Fowler, le mode est en réalité une extrapolation de certains des critères du répertoire générique : « Modes have always an incomplete repertoire, a selection only of the corresponding kind's features » (1982 : 107).

Une telle prise de position permet de contourner le débat, peu fructueux selon nous, sur la possibilité qu'un roman appartienne à plusieurs genres et également sur la question de savoir si le fantastique, qu'un bon nombre de définitions limite à une courte période du 19^e siècle, a encore une existence de nos jours. En effet, les deux romans abordés ne seraient sûrement pas classifiables comme appartenant à aucun de ces genres. Ils se caractérisent plutôt par une hybridité générique, sûrement causée, entre autres, comme le dirait Alfonso de Toro (2009), par leur appartenance à un contexte postcolonial. Comme l'exprime Carole Bougenot, ce monumental roman de Chamoiseau de plus de 800 pages « est à la fois un roman, une épopée, un mythe, un conte et une légende. En fait, le style de Chamoiseau mêle tous ces genres, toutes ces formes, écrites, orales ou primitives » (2004 : 23). Le roman de Ndiaye ne pourrait, lui non plus, être facilement classifié. Pour commencer, il y a certaines différences entre les trois récits dont il est constitué, entre autres en ce qui concerne la manière, justement, dont est perçu et représenté le réel. Mais ce qui compte le plus est, comme nous le verrons, que le surnaturel n'est pas employé très fréquemment, le réel restant la catégorie qui caractérise la diégèse de tous les trois récits.

Il faut constater, cependant, que dans les deux romans, le réel de type rationnel occupe une place importante. C'est la raison principale pour laquelle nous employons la théorie du fantastique dans l'analyse de deux romans qui, surtout par leur appartenance géographique (les Antilles et l'Afrique), seraient plutôt à voir comme des exemples de réalisme magique ou merveilleux. Au demeurant, non seulement le monde décrit, mais le style de ces romans les approche plutôt d'une écriture de type réaliste. Il y a cependant des éléments surnaturels qui apparaissent, et qui pourrait mener à classifier les ouvrages comme réaliste-magiques. Ce que nous tentons de voir dans notre analyse est cependant si ces éléments surnaturels sont mis en scène de telle manière qu'ils pourraient ou bien être mis sous le signe d'une hésitation fantastique, ou bien expliqués selon un registre réaliste.

Le fantastique est actuellement l'objet d'un intérêt étonnant, aussi bien dans le contexte éditorial que dans le contexte académique, qui nous intéresse le plus ici. Des thèses universitaires, des essais et des articles sont publiés régulièrement,

surtout en France et en Belgique², représentant les approches les plus diverses : structuralistes, thématiques, linguistiques, sémiotiques, sémiologiques, psychanalytiques, sociologiques, anthropologiques et féministes³. Des colloques sont organisés régulièrement par des universités et par des groupes de recherche. Or, nonobstant cet essor, c'est toujours l'essai de Tzvetan Todorov de 1970 qui fait autorité, constituant l'outil théorique et méthodologique principal dans le cadre de l'analyse générique. Ce n'est pas le lieu ici de dresser un bilan critique ou une liste des théories du fantastique avant et après Todorov car on retrouve de telles listes dans pratiquement chacune des études publiées ces trente dernières années. Ce n'est pas le lieu non plus de faire une mise au point théorique détaillée du concept de fantastique, puisque l'on peut retrouver plusieurs tentatives dans les travaux de Denis Mellier (1999 et 2000), de Kathryn M. Bulver (1995), de Valérie Tritter (2001) ou d'Andrea Castro (2002)⁴. Nous allons plutôt entreprendre un approfondissement théorique des éléments qui nous intéresseront dans les parties de l'analyse.

Malgré le grand nombre d'études qui y sont consacrées, le fantastique reste un concept relativement flou. Les synthèses théoriques mettent à jour ou bien une multitude de définitions divergentes – Jean-Baptiste Baronian constate par exemple que « chacun vient au fantastique comme dans une auberge espagnole: en n'y trouvant que ce qu'il apporte » (2000 : 24) et en formulant sa propre définition – ou bien une résignation, comme celle exprimée par Hélène Diaz Brown, qui affirme que « le fantastique ne se peut définir. [...] une définition du genre fantastique ne peut sans doute s'établir que dans une catégorie de la pensée qui échappe à la fixité d'une définition » (1996 : 2). Cette situation n'empêche pas le recours au concept de fantastique dans le discours théorique et critique, et encore moins dans le contexte de la lecture naïve et des pratiques éditoriales. Comme l'exprime Denis Mellier, « il existe une intuition dans les pratiques vives des lectorats et dont témoignent, par exemple, les publications spécialisées à visée non théorique et bien plus encore, les politiques éditoriales qui organisent la circulation et la promotion de ces textes » (1999 : 58).

Selon Todorov, pour qu'il y ait fantastique, il faut que les trois critères suivants soient remplis : l'hésitation de la part du lecteur implicite entre une explication rationnelle et une explication surnaturelle, l'incompatibilité avec une lecture allégorique et l'incompatibilité avec la poésie. Nous suivrons Todorov en partie en ce qui concerne le premier critère, considérant le fantastique comme un mode qui se caractérise par la juxtaposition de deux ordres donnés comme incompatibles :

²Les pays anglo-saxons ont abordé le sujet du fantastique d'un angle moins théorique, comme le remarque Rosemary Jackson (1982 : 2) en saluant l'approche plus scientifique des théoriciens français, en particulier celle de T. Todorov.

³Voir entre autres la bibliographie dressée par Tania Collani et Ana Pano Alamán. URL : <<http://en.calameo.com/read/0030868541e6ec8cc4e52>>.

⁴La thèse de Castro a en plus le mérite de faire converger les théories francophones et hispanophones, aussi bien que d'appliquer le fantastique sur un corpus littéraire autre que français, en l'occurrence argentin.

celui du réel rationnel et celui du surnaturel. Nous choisissons de ne pas voir l'hésitation du lecteur implicite comme impérative pour tout fantastique, étant donné les remises en question de ce critère de la part de plusieurs théoriciens. Mellier argumente par exemple de manière convaincante pour une reconsidération des récits où le surnaturel se manifeste de manière concrète, entendant regrouper certains d'entre eux sous une catégorie qu'il appelle « fantastique de la présence » qui se distinguerait du « fantastique de l'incertain »⁵. Nous souscrivons également à la remise en question de l'incompatibilité entre fantastique et allégorie. Certes, une lecture uniquement allégorique fait que le lecteur néglige le niveau de sens littéral, ne prenant pas les événements racontés au pied de la lettre. Or, c'est là une réaction de lecture, donc individuelle et arbitraire, non pas une donnée du texte⁶. L'allégorie « pure » dont parle Todorov, c'est-à-dire le cas où le sens allégorique efface le sens littéral premier (1999 : 68), semble une aporie, étant donné que l'allégorie dépend d'un sens littéral de base qui fonctionne de manière autonome.

Cependant, même dans le cas du premier critère, on peut se demander quelle serait la pertinence du fantastique pour une littérature où le réel rationnel est douteux. Le rapport complexe entre réel et surnaturel dans la littérature antillaise, dans laquelle s'inscrit l'œuvre de Chamoiseau, mais aussi dans la littérature africaine, qui a un lien plus complexe avec l'œuvre de Ndiaye, est sans aucun doute l'une des raisons pour lesquelles les concepts du réalisme magique et merveilleux viennent souvent remplacer le fantastique. Cependant, des voix critiques se sont élevées contre le manque de rigueur scientifique à la base de ces concepts. Roberto González Echevarría trouve par exemple que la conception du réalisme merveilleux introduit par Alejo Carpentier se différencie trop peu des théories avant-gardistes en général : « The concept has rarely gone beyond "discovering" the most salient characteristics of avant-garde literature in general » (1977 : 111). Stephen Slemon accuse le réalisme magique d'être trop proche des genres voisins comme par exemple le baroque, la métafiction, le fantastique, le merveilleux et les récits d'épouvante (1995 : 407). Charles Scheel affirme que « le domaine du *realismo mágico* s'est transformé en une espèce de jungle où foisonnent les illustrations souvent vagues et les définitions parfois contradictoires » (1988 : 44 ; c'est l'auteur qui souligne). Après un parcours de l'historique des concepts, Alicia Llarena conclut que ce sont l'ambiguïté et le laxisme méthodologiques qui ont mené à la suspicion actuelle de la part des

⁵Mellier (1999 : 105-158 et 2000 : 29-34). Voir aussi Ponnau qui fait une distinction similaire entre un fantastique ambigu, qu'il explique en le comparant à la figure de l'oxymore, et un fantastique « de monstration » ou de l'horreur, où l'événement impossible est mis en scène de manière ostensiblement expressive. Le deuxième type de fantastique équivaldrait selon Ponnau à l'hypotypose (1997).

⁶Ce que S. A. Barney appelle *allegoresis* (1979 : 43). Notons à ce propos une inconséquence dans l'emploi todorovien du terme. Ainsi, Todorov insiste-t-il sur le fait que le sens allégorique doit être explicité et non pas relever d'un acte d'interprétation (1999 : 68-69). Or, quelques pages plus haut dans le même ouvrage, Todorov parle d'une « interprétation allégorique » (1999 : 37) qui minerait le fantastique du roman *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jan Potocki.

critiques envers ces termes (1997 : 21). C'est aussi la conclusion de Roland qui affirme que « trop nombreux et surtout trop contradictoires se sont avérés les méandres de l'appellation à travers l'histoire de ses transferts successifs et appropriations multiples » (2010 : 85).

Nous sommes partiellement d'accord avec ces critiques en ce qui concerne le manque de rigueur des concepts du réalisme merveilleux et magique. Certes, nous venons de le voir, le fantastique est lui aussi un concept parfois flou. Le genre fantastique, lui, est par contre bien défini, et jouit, au contraire des autres concepts, d'une base théorique plus ferme, tout en ayant fait ses preuves dans de nombreuses études empiriques. Ce n'est cependant pas la raison de notre choix du fantastique comme outil méthodologique privilégié dans le cadre de cet article. En effet, malgré la polémique théorique, certains critiques, comme par exemple Alicia Llarena (1997), Amaryll Beatrice Chanady (1985), Jean-Pierre Durix (1998) et Charles Scheel (2005) ont montré que le réalisme magique et le réalisme merveilleux ont des statuts distincts, se différenciant aussi bien l'un de l'autre que du fantastique. Tout comme pour le fantastique, on aurait cependant intérêt à considérer ces deux concepts comme modes plutôt que genres. C'est entre autres la conclusion à laquelle arrive Chanady : « Magical realism, just like the fantastic, is a literary mode rather than a specific, historically identifiable genre, and can be found in most type of fiction » (1985: 16-17). C'est aussi la suggestion de Roland qui se propose comme but de « réhabiliter cette notion dans le sens plus général d'un mode d'écriture, voire d'une poétique » (2010 : 85).

À considérer les théories généralement, il apparaît que la pierre de touche en ce qui concerne la différence entre les trois modes est la relation entre le réel et le surnaturel. Dans le fantastique, ces deux registres restent irréconciliables. Dans le réalisme magique, selon Chanady (1985 : 23), le lecteur implicite se trouve aussi devant deux registres irréconciliables, comme dans le cas du fantastique, mais l'antinomie entre les deux est résolue sur le plan narratif : « What is antinomious on the semantic level is resolved on the level of fiction » (1985 : 31). Ni les personnages ni le narrateur ne réagissent devant l'événement qui ne cadre pas avec l'ordre réel. Comme le souligne Chanady dans sa comparaison des deux modes, « [t]he main distinction between the two modes is the manner in which the irrational world view is perceived by the narrator » (1985: 23).

La différence entre le réalisme magique et le réalisme merveilleux est sans aucun doute plus difficile à saisir, ce qui explique l'emploi souvent interchangeable de ces deux termes. Effectivement, le réalisme merveilleux se définit lui aussi par l'absence de réaction de la part des personnages et du narrateur devant l'événement. À la différence du réalisme magique, cependant, le réel et le surnaturel ne sont pas irréconciliables au niveau ontologique, les deux registres étant dans une symbiose totale, au point de se confondre. C'est ce qui ressort de la manière dont Chanady résume la réflexion de González Echevarría autour du réalisme merveilleux : « In his discussion of lo real maravilloso, whose practitioners represent the "ontological" manifestations of magical realism in that they consider the American continent to be marvellous in itself » (1985 : 23). Le

narrateur non seulement ne réagit pas devant le surnaturel, comme dans le cas du réalisme magique, mais y croit, ou plutôt le considère comme faisant intégralement partie du réel⁷. Une conséquence est que le réalisme merveilleux n'est finalement qu'une variante du réalisme, où le monde présenté se conforme à certaines lois de causalité différente ou « diffuse », selon le terme d'Irlemar Chiampi (1983). Nicolas Martin-Granel considère par exemple que l'appellation de « merveilleux réalisme » serait plus adéquate pour une littérature où le réel « annexe le merveilleux, c'est-à-dire le type de discours qui semblait jusqu'alors le plus réfractaire au traitement réaliste » (1998 : 106).

Dans ce travail, nous nous concentrons particulièrement sur des aspects où la relation entre le réel et le surnaturel est particulièrement problématique, notamment parce que la catégorie du réel est traitée de manière complexe. Cependant, la catégorie du réel ne nous semble pas entièrement subvertie, ce qui nous amène à donner priorité au fantastique dans les parties d'analyse.

2. *Biblique des derniers gestes* – Le passé collectif refoulé

Nous commençons par *Biblique des derniers gestes*⁸, un roman publié par l'écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau en 2002. Le roman s'inscrit d'emblée dans la lignée de *Texaco*, le roman chamoisien de 1992 qui a connu le plus grand succès, et pour lequel Chamoiseau a obtenu le prix Goncourt. C'est ce que donnent à croire les similitudes entre les romans : les deux romans sont longs, *BDG* atteignant 788 pages avec les annexes, et *Texaco* 498 pages, les deux tentent de couvrir une période longue de plusieurs générations et les deux prétendent écrire une Histoire de la Martinique à partir d'une vision intérieure, c'est-à-dire du point de vue des Martiniquais. Dans les deux romans figure aussi un personnage autour duquel se déploie toute l'action : Marie-Sophie Laborieux dans *Texaco* et M. Balthazar Bodule-Jules dans *BDG*. Par ces traits communs, le style des deux romans se différencie du néo-baroque qui caractérise les ouvrages des autres romanciers antillais contemporains, mais aussi les autres romans chamoisiens (cf. Dominique Chancé 2003 : 880). Dans *BDG* et *Texaco*, les personnages principaux ne sont, malgré leur rôle central, qu'un prétexte qu'utilise l'auteur pour formuler l'Histoire d'une collectivité marginalisée : celle du quartier Texaco dans le premier cas et celle de la Martinique dans le deuxième. Les deux romans pourraient donc être lus comme des allégories.

A la différence de *Texaco*, dans *BDG* il y a une voix narrative autoritaire, qui contribue à une homogénéité de style. La voix narrative appartient à un personnage, le « marqueur de paroles », qui participe à l'agonie publique de M. Balthazar Bodule-Jules pour en fournir un compte rendu. Ce narrateur homodiégétique adopte une perspective rationaliste, constituant ainsi un point

⁷Roberto González Echevarria a en effet montré qu'en l'absence d'une perspective exogène, en l'occurrence européenne, il serait incongru de considérer la réalité américaine comme merveilleuse : « sólo desde otra perspectiva podemos descubrir la alteridad, la diferencia. Toda maravilla es una distanciaci3n, una separaci3n » (1974: 39).

⁸Abrégé désormais en *BDG*

d'ancrage pour un lecteur habitué aux récits réalistes. Le narrateur se différencie de cette manière du reste de l'assemblée qui assiste à l'agonie, des personnages fantasques que le narrateur décrit comme des fantômes sortis d'un passé oublié. Sa présence parmi ces personnages n'est que le résultat de sa lecture du verso d'un journal où M. Balthazar Bodule-Jules avait annoncé sa mort prochaine avec une précision macabre.

Cet établissement d'un réel de type rationnel auquel appartient le narrateur et le contraste avec le monde des autres personnages est l'une des raisons pour laquelle le fantastique nous semble être un outil plus pertinent que le réalisme magique dans l'analyse de ce roman. Les analyses suivantes montrent cependant que les choses sont plus complexes que cela. En effet, même le réel établi par le narrateur est souvent mis en doute, entre autres par la fusion du narrateur avec M. Balthazar Bodule-Jules, mais aussi par d'autres moyens narratifs que nous soulevons dans les analyses ci-dessous.

Les données concernant le processus de l'écriture du récit contribuent de manière essentielle à l'établissement du style réaliste. Pour commencer, le récit de l'agonie de M. Balthazar Bodule-Jules est énoncé dans un présent qui coïncide avec celui de l'écriture du roman. Ce présent est celui du lecteur occidental d'aujourd'hui, avec des points d'ancrage qui lui facilite l'identification. Il y a par exemple de nombreuses références à des événements globaux d'actualité, et il y a surtout une logique rationaliste, avec un recours fréquent à des arguments presque de type scientifique, comme par exemple les notes en bas de page. Le narrateur, qui s'identifie, au moins par le nom, à l'auteur, prétend par exemple écrire le roman à partir des notes qu'il aurait prises au cours de l'agonie de M. Balthazar Bodule-Jules. Et cette agonie, qui est l'événement central du roman, est narrée chronologiquement et par une seule voix, comme dans les récits de type réaliste du 19^{ème} siècle.

Comme nous l'avons mentionné, le style réaliste ainsi établi est déstabilisé par différents moyens. L'énonciation est par exemple entrecoupée par les voix d'autres narrateurs : le narrateur principal qui réfléchit sur le processus de l'écriture en cours, le conteur Isomène Calipso, la mère et le père de M. Balthazar Bodule-Jules, Gasdo caca-dlo, qui prend soin de M. Balthazar Bodule-Jules après la mort de ses parents, d'autres personnages qui auraient connu M. Balthazar Bodule-Jules dans sa jeunesse et qu'interviewe le narrateur, et M. Balthazar Bodule-Jules lui-même dans des citations d'articles de journal ou des transcriptions d'entretiens à la radio insérées dans le roman. Par ailleurs, ce n'est qu'à partir de ces prétendus entretiens que l'on perçoit la voix de M. Balthazar Bodule-Jules. En effet, celui-ci n'ouvre pas la bouche une seule fois pendant son agonie. Pourtant, l'assemblée et finalement même le narrateur réussissent à partager de manière métasensorielle les souvenirs de M. Balthazar Bodule-Jules. C'est entre autres ce processus de l'ordre du surnaturel qui est au cœur des réflexions du narrateur, celui-ci semblant à la fin fusionner avec l'objet de son étude. Et ce processus contribue aussi la mise en question d'une analyse basée

uniquement sur le fantastique dans des cas où le réel semble envahi par le surnaturel.

La manière dont est décrit et dont agit M. Balthazar Bodule-Jules contribue aussi à la déstabiliser le registre du réel rationnel. Il est décrit comme un personnage mythique, un « surhomme » ou un « demi-dieu » comme le dit C. Bougenot (2004 : 53 et 7). Il est né trois fois, à trois vies différentes. La première de ces vies se superpose à l'existence même de l'univers, M. Balthazar Bodule-Jules étant « né il y a de cela quinze milliards d'années [lorsque] l'univers n'était qu'un infime point rêveur » (Chamoiseau 2002 : 52). La deuxième vie est analogue à l'existence de la Martinique colonisée, le personnage se revendiquant « d'une Genèse autre » (Chamoiseau 2002 : 56), notamment celle dans la cale d'un bateau négrier il y a quatre siècles. La troisième vie, finalement, correspond à une existence individuelle humaine. Cette genèse multiple est sans aucun doute l'une des intertextualités bibliques par lesquelles s'explique l'allusion à la Bible dans le titre du roman. La première naissance, en même temps que l'univers, donne à M. Balthazar Bodule-Jules l'allure d'un dieu créateur. La troisième naissance, celle à l'existence individuelle, est une allusion encore plus transparente à la Bible en ce qu'elle correspond à l'incarnation de Dieu dans le corps humain de son fils, Jésus Christ. S'interpose la deuxième naissance, sur un bateau négrier en route vers les Antilles, qui fait que l'existence et le passé du héros se confondent avec ceux de la Martinique, ou à un niveau plus général, avec ceux de l'esclavage même. M. Balthazar Bodule-Jules devient ainsi, à l'instar de Jésus, le champion des opprimés, en l'occurrence des victimes de l'esclavage et du colonialisme.

Il y a cependant une différence par rapport à Jésus, par laquelle s'introduit l'élément postcolonial. En effet, M. Balthazar Bodule-Jules utilise la résistance armée pour combattre les oppresseurs. Lors de sa vie au temps de l'esclavage, il provoque des dégâts dans les plantations par des méthodes violentes, devenant finalement l'un des nègres marron qui harcelaient les Maîtres békés :

Il était capable de produire d'interminables récits sur les résistances qu'il mit en œuvre dedans les plantations, sabotant les outils, empoisonnant les chevaux et les bœufs de labour, déraillant les chaudières et moulins. Il prétendit s'être fait spécialité de l'incendie des champs juste avant les récoltes, ruinant ainsi bien plus d'un maître esclavagiste. Il prenait aussi un solennel plaisir à raconter comment il devint nègre marron, poursuivi pendant sept jours sept nuits par trois dogues sanguinaires qu'il parvint à semer (Chamoiseau 2002 : 66).

Dans son existence comme individu humain, il commence sa lutte contre les injustices coloniales déjà en tant qu'enfant, employant une violence voisinant la cruauté contre les békés et leurs cruels gégéurs :

Tout aux cruautés de son enfance, il attira vers le bassin deux-trois békés, six commandeurs et petits-nègres-chefs plus méchants que des chiens. Il mettait à cette tâche une frénésie cruelle, exerçant moins l'idée de venger les victimes que de confronter leurs agresseurs à une férocité qui surpassait la leur. Il était moins justicier que voyeur de violences. Moins redresseur de torts qu'amateur de combats (Chamoiseau 2002 : 296).

Cette violence se confirme lors des combats de guérilla qu'il mène dans un nombre de guerres anticolonialistes qui ont marqué le vingtième siècle.

C'est la narration de la vie de M. Balthazar Bodule-Jules en tant qu'individu qui occupe la place la plus importante dans le roman. C'est également cette vie qui est le plus clairement ancrée dans le réel, en premier lieu parce qu'elle couvre une durée vraisemblable du point de vue de la doxa rationaliste. Elle est au demeurant racontée chronologiquement, partant de la naissance du héros en Martinique, passant par son enfance, sa jeunesse, sa période de guerrier à l'étranger, sa vieillesse après son retour à sa terre natale, et s'achevant par son agonie et par sa mort. Ceci dit, le récit de cette vie n'est point mené dans un régime uniquement réaliste. Au contraire, la vie de M. Balthazar Bodule-Jules est fortement marquée par le surnaturel. Déjà avant sa naissance les forces surnaturelles interviennent pour s'approprier la vie de l'enfant à venir. Dans les récits énoncés par ses parents, Bodule-Jules Limorelle et Manotte, l'on apprend que le bébé refuse de quitter le ventre de sa mère jusqu'au treizième mois (Chamoiseau 2002 : 73). C'est alors que Limorelle fait appel à l'Yvonne Cléoste, une « matrone accoucheuse » (Chamoiseau 2002 : 72), qui s'avérera être la force du mal qui suivra M. Balthazar Bodule-Jules toute sa vie. Lors de l'accouchement, apparaît dans la case une créature bizarre, une belle femme aux allures d'un ange, que Limorelle interprète comme la mort, et qui semble vouloir s'emparer de l'enfant. Selon l'avis de Limorelle, l'Yvonne sauve l'enfant, mais il reste à se demander si cette apparition, cette « femme matador » (Chamoiseau 2002 : 78), n'est pas plutôt la force du bien, qui se cristallisera plus tard dans le personnage de Man l'Oubliée. En effet, toute la vie de M. Balthazar Bodule-Jules se déroulera sous l'empreinte d'une bataille entre l'Yvonne et Man l'Oubliée.

Après une vie de rebelle contre les injustices coloniales, M. Balthazar Bodule-Jules rentre, à l'aube de sa vieillesse, à sa terre natale pour la trouver tout à fait assimilée à la France, aliénée de ses racines, victime d'une forme nouvelle de colonialisme qu'il trouve impossible à combattre avec les moyens qu'il avait utilisés auparavant. Par conséquent, il fait appel à de nouvelles formes de résistance, tentant principalement d'éveiller les esprits endormis des nouvelles générations par les récits de ses combats anticolonialistes. Ses discours sont transmis à la radio, à la télévision, on peut les entendre dans les hypermarchés, les monuments mêmes de la nouvelle forme de colonisation, mais tout est en vain. M. Balthazar Bodule-Jules et le passé qu'il représente ne retrouvent plus leur place dans cette société de consommation : « le grand indépendantiste n'était même plus notre mauvaise conscience : nous n'avions plus besoin du juvénile de sa révolte » (Chamoiseau 2002 : 27). C'est le constat de cette colonisation réussie qui est à l'origine de la décision de mourir que prend le héros (Chamoiseau 2002:17). C'est par sa mort après l'agonie publique que se termine le roman, mais déjà au début du roman cette mort est comparée à une renaissance, le narrateur parlant d'« une agonie qui est en fait une genèse » (Chamoiseau 2002 : 33). Bougenot considère que cette mort est plutôt « propice à l'avènement du héros » (2004 : 56) qui

semble dépasser son statut de mortel pour s'élever lui aussi au rang du Mentô, que possédait Man l'Oubliée. Après un dernier combat contre l'Yvonne Cléoste, M. Balthazar Bodule-Jules arrive en effet à une paix intérieure, comme s'il avait accepté son échec. Il tape sur l'épaule de l'écrivain avec un sourire « en découvrant [s]es écritures » (Chamoiseau 2002 : 773), constatant qu'il a trouvé sa place dans la mémoire antillaise, ne serait-ce que par le biais du livre, qui se termine justement par une phrase où est évoquée la mémoire collective : « nous devinons [...] que ces déplacements empreints de majesté gravaient dans nos mémoires, comme pour l'ouvrir et l'achever, la démesure biblique de ses derniers gestes » (Chamoiseau 2002 : 773).

Ce qu'il ressort de ce résumé est la complexité de la catégorie du réel dans ce roman. L'existence d'une voix narrative autoritaire établit un réel de type rationnel au début, contre lequel se profilent les événements surnaturels, ce qui motive une lecture d'une perspective de la théorie du fantastique. Cependant, le réel étant problématisé de plusieurs manières, la pertinence du fantastique pourrait être mise en question. Déjà la déconstruction de l'autorité de la voix narrative, par l'intrusion de plusieurs voix mais surtout par la fusion du personnage du narrateur avec le personnage qu'il décrit, mène à une déstabilisation de la situation initiale. Un autre aspect important est la manière dont sont présentés les événements surnaturels, et les réactions du narrateur et des personnages devant ceux-ci. Or, il faut constater que les réactions sont contradictoires. Parfois, aussi bien le narrateur que les personnages réagissent par une surprise, ou un choc, tandis que parfois, le surnaturel est accueilli comme s'il faisait partie d'un réel qui inclut le surnaturel, et par conséquent ne choque pas, comme dans le cas du réalisme magique ou merveilleux. Décider de l'appartenance générique dans ce cas est, bien sûr, impossible, mais la discussion autour de ces aspects peut contribuer à une meilleure compréhension de ces épisodes, et notamment de la manière dont est traitée la catégorie du réel, et les implications pour l'interprétation.

Le fantastique pourrait également être incompatible avec le caractère allégorique du roman, si on accepte le deuxième critère qui doit être rempli selon la théorie de Todorov. En effet, aussi bien M. Balthazar Bodule-Jules que certains des personnages du roman, dont surtout l'Yvonne Cléoste et Man l'Oubliée, représentent des détails problématiques du passé martiniquais. Problématiques, nous disons, parce qu'ils sont liés à ce qu'il y a de plus douloureux, de plus traumatique, dans ce passé : l'esclavage. En effet, le passé mythique de M. Balthazar Bodule-Jules, né sur un bateau négrier, fait de ce personnage un symbole du passé esclavagiste. Ce passé qui, exactement comme le héros lui-même, est en train de disparaître de la mémoire collective. Ce passé qui, comme le héros aussi, ne peut pas être exploré avec les outils et les méthodes de l'historiographie scientifique.

Comme nous voyons, il n'est pas facile de donner une réponse définitive à la question de l'appartenance générique de *BDG*. L'allégorie est à l'œuvre dans certains cas, surtout dans des cas où apparaît le surnaturel, mais, comme nous l'avons mentionné dans l'introduction théorique, la possibilité d'une interprétation

allégorique n'efface pas le sens littéral premier. Le fantastique n'est par conséquent pas effacé par l'allégorie postcoloniale, surtout étant donné certaines réactions d'hésitation dans les cas d'intrusion du surnaturel. L'autre critère nécessaire du fantastique, le réel de type rationnel, n'est pas non plus établi de manière indiscutable, ce qui pourrait être un argument en faveur du réalisme magique ou merveilleux. Cependant, bien que la voix narrative autoritaire soit mise en doute par différents moyens, elle a le mérite d'avoir mis la base d'un réel rationnel au début, contre lequel se profilent les événements surnaturels, et qui sera déconstruit peu à peu. C'est par conséquent le mode fantastique qui est, selon nous, plus pertinent que le réalisme magique dans un roman qui, somme toute, veut surtout compléter la version officielle de l'Histoire. L'ajout des éléments surnaturels, outre d'instiguer une lecture allégorique, est surtout une stratégie pour montrer que l'on a donné la voix à ceux qui, à cause de la répression coloniale, n'ont pas eu la possibilité de laisser leur version du passé.

3. *Trois femmes puissantes* – Le passé individuel refoulé

En comparaison avec *BDG*, le roman *Trois femmes puissantes* de Marie Ndiaye contient moins d'éléments surnaturels. En effet, à un premier abord, le roman semble plutôt réaliste, puisqu'il met en scène une réalité contemporaine connue par les lecteurs, aussi bien à travers leurs propres expériences qu'à travers les médias : la migration africaine et la situation difficile des immigrants africains en Europe. Pourtant, comme nous le verrons, il y a certains éléments qui déjouent les attentes du lecteur en problématisant de différentes manières le réel représenté dans ce roman. Dans la partie qui suit, nous analysons les éléments surnaturels et les autres éléments, principalement narratifs, qui donnent l'impression que le réel dans ce roman n'est pas uniquement du type rationnel qu'attend un lecteur habitué au registre réaliste.

Le roman est constitué de trois récits, sans titres et sans lien narratif apparent entre eux. Nous choisissons de nous concentrer sur les deux premiers de ceux-ci, pour la simple raison que le troisième récit ne contient qu'un seul épisode surnaturel, très court et très semblable à celui, plus développé, du deuxième récit. Nous soulevons cependant cet épisode aussi, mais uniquement à titre de comparaison dans l'analyse du deuxième récit.

Ce qui lie les récits, outre le choix de l'auteur de le réunir dans le même roman, est surtout la thématique, puisque chaque récit met en scène une femme qui a des rapports plus ou moins étroits avec l'Afrique et la France, et qui lutte contre différentes formes d'oppression. Une lecture attentive montre cependant qu'il y a des liens entre ces femmes, mais ces liens ne sont que superficiels et ne sont mentionnés que très peu de fois, sans véritable incidence pour l'intrigue. En effet, Khady Demba, le personnage principal du troisième récit, travaille comme bonne dans la maison du père de Norah, héroïne du premier récit, et est censée habiter chez sa cousine Fanta, héroïne du deuxième récit, après sa migration en France, que d'autres gens planifient pour elle. Or, la complexité de la narration cache plutôt que met en évidence ces liens. En effet, c'est là un autre aspect commun

entre les récits, notamment la technique narrative, qui peut mettre en difficulté un lecteur qui s'attend à un récit réaliste traditionnel.

Il faut souligner que la complexité de la technique narrative n'est aucunement destinée à des buts expérimentaux, mais plutôt à rendre compte de la complexité de la réalité. Parce que la réalité décrite n'est pas simple : elle est marquée par la souffrance, par le trauma, elle conduit à de graves problèmes aussi bien physiques que psychiques pour les personnages, à travers qui elle est perçue. Une représentation simple d'une telle réalité semblerait une trahison.

Pour commencer, on peut souligner l'emploi, dans tous les trois récits, d'une focalisation interne en liaison avec une narration hétérodiégétique/extradiégétique. Alors qu'une telle technique ne déstabilise sans doute pas un lecteur contemporain, qui y reconnaît le monologue intérieur du personnage rapporté par un narrateur autre que ce personnage, on peut toutefois constater qu'elle ne donne pas accès direct à la réalité, mais filtre celle-ci à travers la perception des personnages, qui sont tous, en plus, incertains de leurs sens et de leurs souvenirs. Le discours indirect libre, employé fréquemment dans les trois récits, n'a sans doute pas, lui non plus, un effet déstabilisateur pour le lecteur, mais peut contribuer à une certaine ambiguïté quant à l'instance énonciatrice, qui pourrait jouer un rôle dans l'interprétation du roman. En effet, comme nous le verrons, une telle ambiguïté peut contribuer à la sensation de fusion entre les personnages, qui caractérise surtout le premier récit. Le but de ces techniques est, entre autres, de montrer la difficulté qu'éprouvent les personnages à comprendre ce qui leur arrive, et à savoir ce qui est arrivé réellement dans leur vie dans le passé.

Il faut noter que ces techniques narratives sont employées comme dans un puzzle, à savoir pour encourager le lecteur à démêler les fils narratifs et reconstruire la réalité. Or, cette réalité, bien que complexe de plusieurs points de vue, n'a que rarement, comme nous le verrons, quelque chose de manifestement surnaturel. Au demeurant, ces cas d'emploi du surnaturel sont marqués par une hésitation quant à leur véritable essence, pouvant éventuellement être ou bien une mauvaise interprétation de la réalité de la part des personnages, ou bien avoir, comme dans le cas de *BDG*, une possible signification allégorique.

3.1 Norah – la fusion avec l'Afrique

On peut ainsi constater que le premier récit, qui occupe 83 pages, est principalement raconté dans un régime réaliste par un narrateur hétérodiégétique/extradiégétique en focalisation interne, notamment à travers les yeux de Norah. Âgée de trente-huit ans et avocate à Paris, Norah accepte une invitation de son père pour aller le voir dans son pays. Le pays n'est jamais mentionné explicitement, mais le lecteur peut déduire à partir du lien déjà mentionné avec le troisième récit, mais aussi des données biographiques de l'écrivaine (ce premier récit étant celui qui a les traits autobiographiques les plus marqués), qu'il s'agit du Sénégal. Arrivée chez son père, sans aucune idée quant à la raison pour laquelle il l'aurait invitée, Norah retrouve un homme complètement changé depuis la dernière fois qu'elle l'a vu – selon Norah elle-même – une

vingtaine d'années plus tôt. Cet homme, autrefois viril, brillant, soigné, même vaniteux, se montre maintenant dans un état lamentable : sale, mal vêtu et en tongs de plastiques.

Après avoir émigré et passé quelques années en France, le père de Norah avait quitté sa famille, la mère de Norah, Norah et sa sœur, emmenant le fils cadet, Sony, avec lui en Afrique. Cela cause un trauma dans le sein de la famille, une immense douleur qui marquera toutes leurs vies. Sony est traité comme un prince par son père tandis que les deux filles, abandonnées en France chez une mère paralysée par la douleur, grandissent dans une atmosphère morose. Norah réussit pourtant aussi bien dans sa vie professionnelle que dans la vie familiale, au moins en apparence. Au moment où se déroule l'intrigue du récit, elle vit avec sa fille, Lucie, et avec un homme, un Allemand du nom Jakob, et la fille de celui-ci, Grete. Or, grâce à la technique de la focalisation interne, le lecteur a accès aux pensées de Norah, qui s'avère insatisfaite de sa situation dans la vie. La raison en est probablement le grand trauma d'avoir été abandonnée par son père, mais cela n'est jamais constaté explicitement, restant à l'état inconscient chez Norah.

Tout aussi inconscient reste chez la protagoniste le souvenir d'un voyage qu'elle est censée avoir entrepris au Sénégal, chez son père, quand elle était très jeune. Après avoir trouvé plusieurs preuves de son séjour là-bas, Norah, et par conséquent le lecteur aussi, commence à douter de la fiabilité de sa mémoire. Une hésitation s'introduit ainsi dans le récit, mais ce n'est pas une hésitation d'ordre fantastique, puisqu'elle est causée par des raisons psychologiques, et reste ainsi dans le cadre d'un régime rationnel. Mais, étrangement, cette hésitation se propage, et affecte aussi l'instance énonciatrice. En effet, à trois reprises, il y a un changement de statut du narrateur. Le narrateur hétérodiégétique/extradiégétique devient homodiégétique, ce qui donne une impression bizarre de fusion métalectique des niveaux narratifs. Regardons de plus près le premier exemple :

Tout le monde sursauta, même Norah qui avait pourtant reconnu la sonnerie de son portable [...] le portant à son oreille avec gêne dans le silence de la chambre qui semblait avoir changé de nature et, de calme, lourd, léthargique, était devenu attentif, vaguement inamical. Comme dans l'attente de paroles définitives et claires qui leur feraient choisir de **me** tenir à l'écart ou de **m'**accepter parmi eux (Ndiaye 2009 : 28-29. C'est nous qui soulignons.).

On pourrait négliger de telles transgressions, ou les mettre sur le compte d'une inattention de la part de l'auteur, comme semble l'avoir fait le traducteur anglais, John Fletcher, qui change les deux pronoms soulignés à la troisième personne (Ndiaye 2012 : 18-19). Or, comme nous le verrons dans l'analyse de la partie intitulée « Contrepoint » de la fin du récit (Ndiaye 2009 : 93-94), de telles fusions entre les différents types de narrateurs pourraient refléter un des thèmes de ce récit, qui est celui d'une fusion de type surnaturel avec un passé traumatique.

Mais quel est ce passé ? Et pourquoi est-il traumatique ? Une possible réponse serait que c'est le souvenir du départ du père avec le petit Sony qui constitue cet événement que Norah n'arrive pas à rattacher à la chaîne signifiante de sa vie. Son incapacité de se souvenir confirmerait le caractère amnésique et irréprésentable

qui caractériserait le trauma selon Caruth. Ce trauma expliquerait donc le refoulement de certains événements du passé, mais aussi les rapports difficiles qu'entretient Norah avec les hommes de sa vie et même avec sa fille et la fille de Jakob, et surtout la relation extrêmement froide avec son père. Mais, avec la prise de conscience progressive de son passé, Norah se dirige vers une réconciliation avec son père. Ou au moins c'est ce que donne à croire le « contrepoint » de la fin, ou la focalisation change, et c'est à travers le père qu'est présentée l'histoire. En effet, dans le flamboyant, l'arbre où il a l'habitude de passer les nuits, le père sent la présence de sa fille sans avoir besoin de la confirmer par sa conscience, comme si les deux avait fusionné : « Il percevait près de lui un autre souffle que le sien, une autre présence dans les branches » (Ndiaye 2009 : 93). Au-delà de tous les désaccords d'antan, le père sent, dans cet acte de fusion, que la réconciliation est probablement arrivée, enfin : « pourquoi serait-elle venue se nicher dans le flamboyant si ce n'était pour établir une concorde définitive ? » (Ndiaye 2009 : 94).

Pendant, certains détails donnent à comprendre qu'il s'agit, dans ce récit aussi, comme dans le cas de *BDG*, d'un événement qui dépasse le cadre individuel, et même le cadre d'une famille. Ce récit aussi peut, en effet, être lu comme une allégorie : l'allégorie de la migration africaine. Dans une telle perspective, le refoulement de la visite antérieure qu'avait entreprise Norah dans le pays d'origine de son père refléterait le drame des émigrants, surtout des émigrants de la deuxième génération, qui se retrouvent souvent dans la situation ingrate de refoulement de leurs origines. Regardons par exemple l'extrait suivant, lorsque Norah commence à se rendre compte du processus de refoulement qu'elle avait employé inconsciemment vis-à-vis de ses origines africaines :

Pourquoi se refusait-elle à regarder attentivement la maison ?

Confuse vis-à-vis d'elle-même, elle jeta un coup d'œil aux murs d'un **rose passé**, à la galerie étroite qui courait devant, aux modestes maisons voisines devant lesquelles jouaient des enfants.

Puisqu'elle avait vu la photo, elle ne pouvait plus empêcher, songeait-elle, son esprit de reconnaître les lieux.

Mais le souvenir ne venait-il pas de plus loin ? (Ndiaye 2009 : 84. C'est nous qui soulignons.).

Après avoir noté l'emploi du discours indirect libre dans la question qui ouvre cet extrait, la phrase étant plutôt à envisager comme une question rhétorique que se pose Norah à elle-même, à la première personne, mais reprise par un narrateur hétérodiégétique, on peut se demander d'où le souvenir viendrait dans ce cas-là. Du passé individuel de Norah, c'est-à-dire de sa visite antérieure ? Ou encore de plus loin ? N'est-ce pas ce que donne à croire la mention du rose, associé explicitement au passé, dans la partie soulignée ? Au demeurant, comme le rappelle Jacqueline Bardolph, « jusqu'au début des années soixante, les Français contemplaient encore une carte du globe où l'empire colonial était marqué en rose » (2002 : 7). Serait-ce donc la situation postcoloniale qui serait à l'origine de

la crise personnelle de Norah ? Certes, uniquement la mention du rose ne serait pas suffisante pour tirer une telle conclusion. Mais la fusion finale, entre Norah et le père, n'est-elle pas plutôt une fusion avec le pays d'origine ? En effet, Norah semble se dissoudre dans le flamboyant, sa robe, de la même couleur que les feuilles et les fleurs de l'arbre, étant mentionnée explicitement pour donner à comprendre cette unification : « elle était là sombre dans sa robe vert tilleul » (Ndiaye 2009 : 94). La robe avait en fait été comparée au flamboyant déjà dans les premières pages du récit : « Elle portait une robe vert tilleul, sans manches, semée de petites fleurs jaunes assez semblables à celles qui jonchaient le seuil tombées du flamboyant » (Ndiaye 2009 : 15).

Dans une telle lecture, la fusion qui s'opère, et la réconciliation avec le souvenir de son pays natal et avec son passé colonial, sont de l'ordre du surnaturel. La question qui nous intéresse dans la perspective de ce travail et de savoir si ce surnaturel est intégré dans le réel du monde décrit, l'élargissant au-delà des limites du rationnel, ce qui légitimerait une perspective réaliste magique, ou s'il est en relation conflictuelle avec ce réel, ce qui cautionnerait un mode fantastique.

Du point de vue de la technique narrative, il faut conclure que les cas de fusion des niveaux narratifs sont trop peu fréquents et trop peu saillants, comme nous l'avons vu, pour déconstruire totalement le réel de type rationnel sur lequel se base le récit. La partie du texte le plus clairement surnaturelle, à savoir le « contrepoint » de la fin, est focalisée sur le père de Norah, et donc sur sa vision du réel, qui ne fait que marquer la différence par rapport au reste du récit. Au demeurant, l'appel à la perspective d'un autre personnage introduit une hésitation quant à sa véracité. Et l'hésitation est, cette fois, d'ordre fantastique, puisque elle s'opère entre une explication naturelle (le père croit ressentir la fusion avec sa fille) et une explication surnaturelle (Norah se dissout dans le flamboyant et fusionne avec son père).

Nous sommes donc en mesure de conclure que le mode fantastique, plutôt que celui du réalisme magique, est celui qui est à l'œuvre dans ces cas. Or, aussi bien la fusion finale entre Norah et son père, présagée par les transgressions des frontières entre les niveaux narratifs, que la dissolution de Norah dans le flamboyant, peuvent être perçues, nous l'avons vu, comme ayant un sens allégorique. On pourrait conclure que le fantastique est utilisé comme un chemin vers un passé collectif refoulé, d'une manière pas si différente de celle que nous avons mise à jour dans *BDG*. La connotation biblique est au demeurant présente dans le roman de Ndiaye aussi, dans les toutes premières lignes, d'une manière qui devrait sans doute être lue proleptiquement comme un indice du fait que le père de Norah n'est pas du tout le vilain qu'elle croit. En effet, sa première description fait penser au Jésus de certains tableaux religieux : il parut « dans une intensité de lumière soudain si forte que son corps vêtu de clair paraissait la produire et la répandre lui-même » (Ndiaye 2009 : 11).

3.2 Fanta – Le rappel des difficultés de la migration

Le deuxième récit, le plus long des trois (151 pages), se caractérise par des techniques narratives semblables à celles du récit précédent. En effet, le narrateur est hétérodiégétique/extradiégétique et le récit est focalisé sur un des personnages. La grande différence par rapport au premier récit est que ce personnage n'est pas la femme, Fanta, mais son mari, Rudy Descas. De plus, Fanta n'est vue qu'une seule fois dans le récit, notamment la seule fois que la focalisation est différente : dans le contrepoint de la dernière page du récit (Ndiaye 2009 : 245), où c'est la voisine, Madame Pulmaire, qui regarde. Par contre, Rudy entend Fanta une fois, lorsqu'il lui téléphone, le matin, d'une cabine téléphonique, pour contrôler si elle est toujours à la maison, ou si elle est repartie en Afrique (Ndiaye 2009 : 116-118). Car on comprend des monologues intérieurs de Rudy, rapportés par un narrateur hétérodiégétique/extradiégétique, que Rudy avait probablement (il n'est pas certain en fait) dit à Fanta de rentrer en Afrique, où elle était née, et où elle avait rencontré Rudy lorsque celui-ci enseignait la littérature française au même lycée où enseignait Fanta. Bien que Rudy ne soit plus certain d'avoir dit cela, la phrase « Tu peux retourner d'où tu viens » (Ndiaye 2009 : 109) apparaît dans le récit de manière frappante, sans guillemets ou tiret ou autre signe d'un discours direct d'un personnage. C'est là l'un des exemples des puzzles des voix narratives qui déstabilisent momentanément le lecteur, mais qui peuvent être résolus par déduction, comme dans ce cas-ci, quelques lignes plus tard, quand le narrateur rapporte encore une fois ce que pensait Rudy : « Il était impossible qu'il lui eût dit cela » (Ndiaye 2009 : 109).

Il n'y a pas beaucoup de cas de discours direct non marqué dans ce récit. Les cas de discours indirect libre sont en revanche encore plus fréquents que dans le premier récit. Donnons-en un exemple très tôt dans le récit, mais qui en est représentatif, notamment par l'emploi de l'interjection « Oh », qui ne peut être qu'un signe qu'il s'agit là de la pensée de Rudy exprimée par les mots du narrateur : « Oh, comme il aspirait à la quiétude, à la clarté » (Ndiaye 2009 : 96). Ceci se confirme par la suite, dans la question que se pose le narrateur, mais qui ne peut être que la question que se pose Rudy, comme le faisait Norah dans le cas de discours indirect libre analysé dans le cas du récit précédent : « Pourquoi, le temps passant, pourquoi, la belle jeunesse s'éloignant de lui, avait-il l'impression que seule la vie des autres, de presque tous les autres autour de lui, progressait naturellement ? » (Ndiaye 2009 : 96).

Au contraire du premier récit, ce deuxième récit se déroule en France, quelques années après que le couple a choisi de quitter l'Afrique à cause d'une dispute que Rudy avait eue avec trois de ces élèves, et que le lecteur doit reconstruire à travers les monologues intérieurs diffus de Rudy qui semble avoir refoulé ce souvenir. Or, cette dispute avait été provoquée par une autre dispute, d'un passé encore plus lointain, entre le père de Rudy, Abel Descas, qui avait déménagé avec sa famille au Sénégal (qui est en fait mentionné dans ce récit, à la page 167) pour bâtir un village de vacances, et son compagnon africain, Salif, qui l'aidait à gérer ses affaires. De manière encore plus intriquée, le lecteur apprend qu'Abel Descas

avait tué Salif, puisqu'il le soupçonnait de vol, et que ce meurtre avait probablement eu lieu devant les yeux de Rudy quand celui-ci n'était qu'un enfant. Cependant, comme dans le cas de Norah qui n'est jamais certaine d'avoir rendu visite à son père quand elle était petite, Rudy n'est jamais certain d'avoir vraiment assisté à la scène du meurtre. Cette incertitude est exprimée explicitement par le narrateur : « Ce qu'il n'arrivait pas encore à discerner, c'était s'il avait assisté à la scène entre son père et Salif ou si maman la lui avait racontée si précisément qu'il avait cru ensuite avoir tout vu » (Ndiaye 2009 : 208). Et puisque la mère de Rudy n'y était pas présente, et que son père a commis suicide dans la cellule de prison peu de temps après, cet événement reste comme une lacune dans le passé de Rudy, et semble l'affecter terriblement. Indirectement, cela affecte Fanta aussi, qui n'arrive jamais à s'intégrer en France, où elle est forcée à déménager à cause de Rudy.

La fin est pourtant optimiste, puisque Rudy arrive à se libérer de l'emprise qu'a ce trauma sur lui, après avoir parlé avec sa mère. À l'instar de Norah, qui accepte son passé et se réconcilie avec son père, Rudy se libère du joug de son passé, ce qui influence Fanta, qui apparaît souriante, la première fois depuis des années, lorsque la voisine la regarde dans le contrepoint de la fin. Ce qui nous intéresse particulièrement dans le contexte de cette étude est la manière dont est suggéré le moment précis de ce changement d'attitude chez Rudy. En effet, un événement apparemment surnaturel a lieu en même temps que ce changement : Rudy écrase une buse avec sa voiture (Ndiaye 2009 : 244). Certes, un tel événement n'a rien de surnaturel a priori. La buse peut, en effet, n'être qu'un simple oiseau qui attaque la première fois la voiture de Rudy par hasard, l'ayant peut être confondue avec une proie. Cependant, la manière dont est présenté l'épisode de cette première attaque suggère qu'il peut s'agir d'une étrangeté. Regardons de près comment est décrite la réaction de Rudy au volant de sa voiture :

[...] il remarqua le ventre clair, les vastes ailes brunes d'une buse volant bas, face à lui.
Il leva le pied de l'accélérateur.
La buse fonçait sur le pare-brise.
Elle crocha ses griffes aux essuie-glaces, plaqua son abdomen à la vitre.
Rudy eut une exclamation de surprise et freina brutalement.
La buse ne bougea pas.
Ses ailes déployées sur toute la largeur du pare-brise, tête tournée vers le côté, elle fixait sur lui son œil horriblement sévère et jaune.
Rudy klaxonna.
La buse eut un frémissement de tout son poitrail, cependant elle sembla affermir encore la position de se serres et, sans quitter de son regard froidement accusateur le visage de Rudy, elle poussa un cri qui parut à celui d'un chat furieux (Ndiaye 2009 : 183).

C'est par l'association entre cet oiseau et une punition surnaturelle, suggérée ici par son regard « accusateur » et par sa ténacité et son acharnement contre Rudy, que s'introduit le surnaturel dans le récit. Cette association se confirme dans la manière dont réagit Rudy, dans une partie qui rend ses pensées en discours direct marqué par deux points. En effet, Rudy voit l'oiseau comme un signe envoyé de

manière surnaturelle par Fanta : « Il songeait, effrayé, évaluant prudemment d'un doigt la blessure de son front : Il n'était plus besoin, Fanta, de m'envoyer cet oiseau punisseur – vraiment, il n'en était plus besoin » (Ndiaye 2009 : 184). Notons cependant que rien n'est dit explicitement à ce propos. Le surnaturel s'introduit uniquement par la perception et par les pensées de Rudy, restant ainsi marqué par une hésitation fantastique.

Une comparaison avec la fin du troisième récit pourrait cependant confirmer l'interprétation que suggère Rudy de cet oiseau comme un élément surnaturel. En effet, à la fin du dernier récit, le plus court des trois (70 pages), dans le seul épisode qui comporte la moindre trace d'un éventuel surnaturel, la protagoniste, Khady Demba, a l'impression de se transformer en un oiseau au moment exact de sa mort, quand elle tombe du grillage qu'elle doit escalader dans sa tentative vaine de migrer en Europe :

C'est moi, Khady Demba, songeait-elle encore à l'instant où son crâne heurta le sol et où, les yeux grands ouverts, elle voyait planer lentement par-dessus le grillage un oiseau aux longues ailes grises – c'est moi, Khady Demba, songea-t-elle dans l'éblouissement de cette révélation, sachant qu'elle était cet oiseau et que l'oiseau le savait (Ndiaye 2009 : 316).

Certes, ici aussi le surnaturel est filtré par la conscience d'un personnage, qui est en plus mourant. Or, l'association entre Khady Demba et un oiseau se répète après la mort de celle-ci, en liaison avec un autre personnage. C'est Lamine, un jeune homme qui, après avoir été aux côtés de Khady Demba une grande partie de la route de celle-ci vers la France, lui vole toutes les économies et part seule en Europe. Arrivé là, il est rongé par la mauvaise conscience, et pense souvent à la fille, comme ici, dans la dernière phrase du roman, dans le « contrepoint » qui est focalisé sur lui, après la focalisation sur Khady Demba tout au long du récit jusqu'alors :

Et quand, à certaines heures ensoleillées, il levait son visage, l'offrait à la chaleur, il n'était pas rare qu'un demi-jour tombât soudain inexplicable, et alors il parlait à la fille et doucement lui racontait ce qu'il advenait de lui, il lui rendait grâce, un oiseau disparaissait au loin (Ndiaye 2009 : 317).

L'association ici n'est pas faite à travers la conscience de Lamine, mais indirectement suggérée par le narrateur, qui ne fait que mentionner un oiseau. Ce n'est que par rapport à l'association faite juste avant que le lecteur (et non pas Lamine) soupçonne un caractère surnaturel chez cet oiseau, qui pourrait être Khady Demba, arrivée finalement de cette manière en Europe.

Même si le surnaturel ici n'est pas uniquement le résultat d'un filtrage par la perception d'un personnage, mais également suggéré par le narrateur, il n'est pas pour autant établi sans signe d'hésitation, et ne fait pas partie indubitable du réel. On n'est par conséquent pas dans un régime réaliste magique ici non plus. Or, le fantastique ne peut, lui non plus, être constaté de manière indiscutable, notamment à cause d'une possible interprétation allégorique de cette transformation

surnaturelle d'un être humain en un oiseau. En effet, cet oiseau peut être vu comme un rappel des difficultés de la migration. Or, encore que de manière moins nette, la buse du deuxième récit pourrait, elle aussi, être interprétée allégoriquement comme une incarnation des difficultés que traverse le couple après leur migration en France. C'est ce que donne à croire le soulagement que ressent Rudy quand il écrase l'oiseau à la fin du récit, après avoir été suivi de loin par celui-ci à partir de ce premier incident. Le contrepoint, où l'on retrouve Fanta d'une bonne humeur qui pourrait signifier que sa souffrance dans ce pays où elle se sent perdue s'est terminée, corroborerait une telle interprétation.

4. Conclusion

Ce parcours de deux romans écrits dans deux contextes différents de beaucoup de points de vue, mais similaires en ce qui concerne le rapport à la France comme pays colonisateur, nous a surtout montré comment des modes comme le fantastique et le réalisme magique peuvent être employés pour écrire sur un passé traumatique. Les deux romans sont, au demeurant, de bons exemples pour mettre à l'épreuve les critères sur lesquels se base la classification de ces modes. En effet, nos analyses ont souligné la difficulté de trancher univoquement la question de savoir lequel de modes s'appliquerait le mieux, l'hybridité qui caractérise ces romans affectant également leur relation avec les concepts du réel et du surnaturel.

Nous avons pourtant conclu, dans tous les deux cas, que le mode fantastique est plus fréquemment utilisé dans les épisodes où s'introduit le surnaturel. En effet, dans *BDG*, et encore plus nettement dans *Trois femmes puissantes*, le surnaturel se profile contre un réel rationnel établi de différentes manières, et n'a pas vraiment l'effet d'élargir ce réel au-delà des limites du rationnel. Au contraire, ce qui caractérise les épisodes où apparaît le surnaturel est une hésitation qui pourrait être celle que Todorov établit comme le premier critère du fantastique : l'hésitation de la part du lecteur implicite entre une explication rationnelle et une explication surnaturelle.

Une hésitation de la part du lecteur est à l'œuvre dans les deux romans aussi en ce qui concerne l'instance énonciatrice. Nous avons montré comment sont utilisées des techniques narratives complexes pour donner une impression surnaturelle de fusion, entre le narrateur et l'objet d'étude dans le cas de *BDG* et entre le personnage focalisé et le personnage perçu dans le premier récit de *Trois femmes puissantes*. Dans les deux cas, cette fusion peut être lue allégoriquement, notamment comme des moyens de réappropriation d'un passé traumatique. Dans le cas de *BDG*, il s'agit d'un passé lointain, celui de la Traite, qui est très difficilement accessible à cause de plusieurs raisons, dont les plus importantes sont le manque de traces des esclaves et la distance temporelle. Les liens individuels avec ce passé sont perdus, son caractère étant uniquement collectif. Le roman de Chamoiseau montre cependant que ceci n'est pas une raison pour tout abandonner, et pour oublier ces racines. Des traces sont là, derrière la version officielle de l'Histoire, pour ceux qui veulent les voir, et elles sont accessibles par différents moyens. L'un de ces moyens est de garder le contact avec le passé

collectif, où l'on trouve les versions alternatives de l'Histoire. Dans *Trois femmes puissantes*, le passé est proche dans le temps, et surtout individuel, mais refoulé à cause de son caractère traumatique. Cependant, l'une des raisons qui a provoqué le trauma dépasse le cadre individuel, s'inscrivant dans le contexte de la migration africaine, et les souffrances individuelles acquièrent par conséquent un caractère collectif. Le surnaturel contribue de manière essentielle à ce processus, par exemple en y ajoutant un élément mythique.

À part ces épisodes de fusion de voix narratives ou de fusion entre les personnages, le surnaturel s'introduit aussi par une série d'événements, de personnages ou d'animaux qui dépassent le cadre d'un réel rationnel. *BDG* abonde en tels exemples, et même le personnage principal, M. Balthazar Bodule-Jules, possède des qualités surnaturelles. Or, comme nous l'avons vu, ces détails sont principalement abordés sous le signe d'une hésitation fantastique. Au demeurant, ils peuvent être interprétés dans un registre allégorique, comme traces d'un passé refoulé en train de disparaître pour toujours. Dans *Trois femmes puissantes*, il n'y a que peu d'exemples de ce genre, le surnaturel étant beaucoup plus fréquemment produit par les techniques narratives. Nous avons pourtant vu l'exemple de la buse dans le deuxième récit, qui semble être un signe envoyé de manière surnaturelle. Bien que l'oiseau du troisième récit, qui est décrit comme l'incarnation de Khady Demba après sa mort, semble confirmer le caractère surnaturel de ces oiseaux, nous avons noté que l'hésitation qui caractérise la perception de ces événements fait qu'il est difficile de donner de réponses définitives à ce sujet.

Ce qui compte le plus, dans les deux romans, est cependant moins de donner des réponses définitives ou des versions complètes et irréfutables du passé. Le but est plutôt de montrer que les versions actuelles ne sont pas suffisantes dans des cas marqués par un trauma et par un refoulement. Certes, le refoulement est différent dans les deux romans : collectif dans le cas de *BDG* et individuel dans le cas des *Trois femmes puissantes*. Pourtant, le détour par le surnaturel est employé de manières semblables dans les deux cas, notamment pour montrer les limites des démarches uniquement rationnelles. Un autre aspect commun aux deux romans est que ce sont les effets de la colonisation et du règlement de comptes actuels avec celle-ci qui sont décrits, plus ou moins directement. Et dans tous les deux cas, la réconciliation avec le passé traumatique passe par un processus individuel.

Références bibliographiques

Sources primaires :

Chamoiseau, Patrick (2002), *Biblique des derniers gestes*. Paris: Gallimard.

Ndiaye, Marie (2009), *Trois femmes puissantes*. Paris: Gallimard.

Ndiaye, Marie (2012), *Three Strong Women*. London: MacLehose Press. Traduit du français par John Fletcher.

Sources secondaires :

- Arva, Eugene L. (2008), "Writing the Vanishing Real: Hyperreality and Magical Realism", *Journal of Narrative Theory*, 38(1):60–85. Eastern Michigan University.
- Bardolph, Jacqueline (2002), *Études postcoloniales et littérature*. Paris: Honoré Champion.
- Barney, Stephen A. (1979), *Allegories of History, Allegories of Love*. Hamden, Connecticut: Archon Books.
- Baronian, Jean-Baptiste (2000), *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Tournai: La renaissance du livre. Collection "Les maîtres de l'imaginaire".
- Bougenot, Carole (2004), *Écriture de l'Histoire et essor du genre épique dans Bibliothèque des derniers gestes de Patrick Chamoiseau*. Mémoire de DEA. Paris: Université de Paris IV Sorbonne.
- Bulver, Kathryn M (1995), *La femme-démon. Figurations de la femme dans la littérature fantastique*. New York, Peter Lang.
- Caruth, Cathy (1996), *Unclaimed Experience*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Castro, Andrea (2002), *El encuentro imposible : La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*. Thèse de doctorat. Göteborg, Göteborgs universitet.
- Chanady, Amaryll Beatrice (1985), *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*. Thèse de doctorat. New York: Garland publications in comparative literature.
- Chancé, Dominique (2003), "De Chronique des sept misères à Bibliothèque des derniers gestes, Patrick Chamoiseau est-il baroque ?", *MLN*, 118(4):867–894. Baltimore, The John Hopkins University Press.
- Chiampi, Irlemar (1983), *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Avila.
- Diaz Brown, Hélène (1996), *L'effet fantastique ou la mise en jeu du sujet*. Stanford, ANMA Libri.
- Durix, Jean-Pierre (1998), *Mimesis, Genre and Post-Colonial Discourse, Deconstructing Magic Realism*. London: MacMillian Press Ltd.
- Fowler, Alastair (1982), *Kinds of Literature: an Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.
- González Echevarría, Roberto (1977), *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*. Ithaca: Cornell University Press.
- González Echevarría, Roberto (1974), "Isla a su vuelo fugitiva: Carpentier y el realismo mágico", *Revista iberoamericana*, 40(86):9–64.
- Jackson, Rosemary (1982), *Fantasy: the Literature of Subversion*. New York and London: Methuen.
- Jameson, Frederic (1975), "Magical Narratives: Romance as a Genre", *New Literary History*, 7(1):133–163. Baltimore: The John Hopkins University Press.

- Llarena, Alicia (1997), *Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud*. Las Palmas, Hispamerica.
- McNally, Richard J. (2003), *Remembering Trauma*. Cambridge: Harvard University Press.
- Martin-Granel, Nicolas (1998), "Le réalisme « tropical » de Sony Labou Tansi : un discours doublement contraint ?", in Bonn C. & Joubert J-L. (éds), *Le réalisme merveilleux*. Paris: L'Harmattan, Collection « Itinéraires & contacts de cultures », 105–127.
- Mellier, Denis (1999), *L'écriture de l'excès, fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris: Honoré Champion.
- Mellier, Denis (2000), *La littérature fantastique*. Paris, Seuil.
- Pederson, Joshua (2014), "Speak, Trauma: Toward a Revised Understanding of Literary Trauma Theory", *Narrative*, 22(3):333–353.
- Phelan, James, Skov Nielsen, Henrik & Walsh, Richard (2015), "Ten Theses about Fictionality", *Narrative*, 23(1):61–73.
- Ponnau, Gwenhaël (1997), *La folie dans la littérature fantastique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Roland, Hubert (2010), "La catégorie du réalisme magique dans l'Histoire littéraire du XXème siècle. Impasses et perspectives", in Roland, Huert & Vanasten, Stéphanie (éds.), *Cahier voor Literatuurwetenschap. Les nouvelles voies du comparatisme*. Gent: Academia Press, 85–99.
- Sauvagnat, François (2008), *Le trauma psychique*. Paris: L'Harmattan.
- Scheel, Charles W. (2005), *Réalisme magique et réalisme merveilleux: des théories aux poétiques*. Paris: L'Harmattan.
- Scheel, Charles W (1988), "Les romans de Jean-Louis Baghio'o et le Réalisme Merveilleux redéfini", *Présence africaine*, 147:43–62.
- Slemon, Stephen (1995) "Magic Realism as Postcolonial Discourse", in Faris, Wendy & Parkinson Zamora, Lois (éds), *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 407–426.
- Todorov, Tzvetan (1999), *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil. (Première édition: 1970).
- Toro, Alfonso de (2009), "Introduction à la pensée hybride", in Toro, A & Bonn, C (éds), *Le Maghreb writes back. Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébines*. Olms : Passagen, 69–122.
- Tritter, Valérie (2001), *Le fantastique*. Paris: Ellipses-Marketing.