

La narration autothanatographique dans « Tropic de la violence » de Nathacha Appanah

DOI 10.46522/S.2021.01.17

Tarik ABOU SOUGHAIRE

Maître de conférences au département de français
Faculté de langues et de traduction, Université de l'Azhar, Egypte
tarekamine64@yahoo.com

Abstract: Autothanatographic Narration in Nathacha Appanah's "Tropic of Violence"
Treating the theme of death in such and such a fiction undoubtedly represents an archaic, recurrent subject that has already been addressed in the literature. What about when the narration is entrusted to a dead character? It is by this narratological modality that Nathacha Appanah built her novel entitled "Tropic of violence". The importance of this work is reflected in the fact that the author highlights a new poetics of narratology: "to make a dead man speak". In this context, it is not the words of the deceased which are reported by a living character, but the deceased himself takes charge of the narration while recounting an action specific to him, or events concerning other subjects in fiction. Our problematic aims to treat the Autothanatographic Narration in this novel distinguished by the alternation of the narrative voices and the diversity of the perspectives. Our essential objective is to implement a kind of applied narratology since we will try to approach what is called autothanatographic narration, to highlight its different criteria, to demonstrate to what extent it has effects on the other constituents of the diegesis, as well as on the voices telling.

Key words: *autothanatographic; death; narration; fiction; Nathacha Appanah.*

Aborder la thématique de la mort dans telle ou telle fiction représente, sans nul doute, un sujet archaïque, récurrent et déjà abordé dans la littérature. Mais, qu'en est-il, donc, quand la narration est confiée à un personnage mort ? C'est à partir de cette modalité narratologique que *Nathacha Appanah*¹ a construit son roman intitulé

¹ Née, à Mahébourg, le 24 mai 1973, Nathacha Appanah a passé les cinq premières années de son enfance au nord de l'île Maurice, à Piron. Journaliste et romancière francophone d'origine mauricienne, elle s'est installée en France en 1998, à Grenoble, puis à Lyon où elle a terminé sa formation dans le domaine du journalisme. En 2003, elle a publié son premier roman intitulé "*Les rochers de poudre d'or*". Cet ouvrage a été suivi par de nombreux autres romans dont on



*Tropique de la violence*². L'intérêt et l'importance de cet ouvrage se traduisent par le fait que l'auteure y met en valeur une nouvelle poétique de la narratologie : « faire parler un mort » (Weinmann 2018, 40). Dans ce contexte, il est à dire que ce ne sont pas les paroles du mort qui sont rapportées, au sein de la fiction, par un personnage vivant, mais en revanche c'est le défunt lui-même qui prend en charge le relais de la narration tout en racontant une action propre à lui, voire des événements concernant d'autres sujets dans la fiction.

Afin de mieux postuler cette technique narratologique singulière, inhabituelle ou extraordinaire, il fallait, en premier abord, nous pencher sur les prémices de ce néologisme « *Autothanatographie* » (Ibidem.) et mettre en évidence ce que l'on en entend. En fait, c'est en 1970 que ce néologisme émerge, pour la première fois, avec Henri Bouvarel qui l'a mentionné comme un sous-titre de son récit intitulé *La mort d'en face. Autothanatographie*. Ce romancier a créé de la mort une idée prépondérante dans la mesure où il l'a évoquée dans les deux parties de son ouvrage. Dans la première partie, intitulée « *Mort ici* », il affiche une mort métaphorique, voire allégorique dans la mesure où le protagoniste, le soldat Jean-Marie Le Kellec, raconte à sa fiancée un cauchemar dont il souffre lors de son expédition dans le désert, un cauchemar où il se voit mort : « Je voyais la mort d'en face, je voyais ma mort s'installer dans les mœurs et les habitudes de tous ceux que j'avais côtoyés depuis toujours » (Bouvarel 1970, 31). C'est ici que la mort n'est alors pas présentée au pied de la lettre, mais c'est plutôt le sens de l'expérience qui est raconté par un sujet encore vivant et non pas par un sujet mort, comme l'exige le genre autothanatographique.

A l'inverse, le statut de la narration devient, de plus en plus, complexe dans la deuxième partie ayant pour titre *Mort ailleurs*. Le protagoniste y évoque l'instant de son meurtre suite à une balle pénétrant le ventre. Ce qui est étonnant dans cette partie, c'est que le narrateur a posé, dans l'excipit, tant d'interrogations lors l'instant de sa mort, ou plutôt au moment de son agonie sans en aller plus loin puisqu'il dit :

Ai-je dormi ? Ai-je veillé ? Ai-je vécu ? Suis-je mort ? Suis-je ressuscité ? Incapable de distinguer la vie de la mort, je me replonge dans mes cauchemars !

Bouvarel 1970, 43

Tout en partant de l'idée communément admise affirmant que « la Mort désigne à la fois l'agonie et le néant » (Weinmann 2018, 29), nous ne pouvons pas prendre le récit

cite "*La noce d'Anna*, 2005", "*Le dernier frère*, 2007", "*L'étrange été de Tikoulou*, 2014", "*En attendant demain*, 2015", "*Petit éloge des fantômes*, 2016", "*Une année lumière*, 2018" et "*Le ciel par-dessus le toit*, 2019".

² Dans la même année de la publication de cet ouvrage, l'auteure en est devenue lauréate du premier prix « Femina des lycéens ». En 2017, elle a, aussi, remporté le prix « France Télévisions et le prix du « Roman Métis ». De même, elle a obtenu le prix des « Lycéens Folio » pour l'édition 2018-2019.



d'Henri Bouvarel pour « une fiction autothanatographique » (Ibidem, 32) à proprement parler. Dans l'extrait ci-dessus, le protagoniste souffre certainement l'agonie et il n'a pas survécu à l'étape du néant. Autrement dit, le protagoniste a prononcé ces énoncés lorsqu'il était sur le point de mourir, ou pour mieux dire dans ses derniers instants de la vie. Dès lors, le sujet racontant était encore en vie et il n'a pas été complètement mort. Cela nous exige, à son tour, de ne pas considérer le récit d'Henri Bouvarel comme une fiction autothanatographique, mais plutôt comme une fiction d'agonie.

Suite à Henri Bouvarel, le philosophe français Jacques Derrida a, en 1998, repris le terme « *Autothanatographie* » au sein de son ouvrage ayant pour titre *Demeure. Maurice Blanchot*. Lequel nous conduit à découvrir une analyse approfondie sur le récit intitulé *L'instant de ma mort*, paru par Maurice Blanchot en 1994. Même si ce récit est évidemment court et compté à peine en treize pages, ce philosophe l'a qualifié d'un « immense texte » (Derrida 1998, 50) qui appartient, selon lui, à l'autothanatographie. Pourtant, l'analyse de Derrida a été critiquée et réfutée par Frédéric Weinmann. Dans son ouvrage intitulé *Je suis mort. Essai sur la narration autothanatographique*, paru en 2018, Weinmann a affirmé que le récit de Maurice Blanchot, *L'instant de ma mort*, n'appartient nulle part au genre dit autothanatographique. C'est à ce propos qu'il a consacré une bonne partie de son ouvrage dans laquelle il dit :

Au fond, *L'instant de ma mort* de Blanchot constitue la chronique minimale d'une mort annoncée; ce n'est pas un récit autothanatographique au sens propre. D'ailleurs, cette mort qui, quoi qu'en dise Derrida, reste à venir et n'advient jamais, ne se conjugue pas à la première personne. Nulle part le narrateur n'écrit : « *je suis mort* » et lors de la reprise du titre (« *L'instant de ma mort* ») dans la dernière phrase, le possessif se noie dans le flou d'une généralité : il signifie moins l'expérience particulière du locuteur que le sort de toute l'humanité. Si l'on veut maintenir que le récit de Blanchot est une fiction autothanatographique, il faut donc moins préciser qu'on entend le participe passé ou l'adjectif éventuellement substantivé par métonymie.

Weinmann 2018, 39

De là, il est à mentionner que le récit de Maurice Blanchot n'a rien à part avec l'autothanatographie dans la mesure où les critères de ce genre narratif n'y sont pas articulés. En premier lieu, le romancier évoque l'histoire d'un jeune homme qui réussit à s'échapper à être fusillé par les Nazis pendant la guerre de l'Algérie : « Mais voici l'un d'eux s'approcha et il lui fit signe de disparaître » (Blanchot 1994, 2). La thématique de la mort n'est alors pas prononcée dans le récit. En deuxième lieu, l'histoire est racontée par un narrateur anonyme qui se souvient de ce moment où le protagoniste était en instance de la mort. Bien que l'intervention de la voix narrative apparaisse, d'une façon ou d'une autre, dans le récit où sont articulés de tels énoncés « Je sais – le sais-je – que celui qui visaient déjà les Allemands... » (Ibid., 4), le narrateur affirme sa distance par rapport à la diégèse dans laquelle il n'est pas présent comme protagoniste, mais plutôt comme un simple témoin des événements. Raison pour laquelle, le récit est raconté à la troisième personne du singulier : « il était peut-être tout à coup invincible. Désormais, il fut lié à



la mort, par une amitié subreptice. » (Idem). En dernier lieu, ce souvenir est rapporté par un sujet vivant puisque le narrateur dit : « Je me souviens d'un jeune homme – un homme encore jeune – empêché de mourir par la mort même » (Ibid., 2). La narration est, donc, confiée à un personnage vivant et non pas à un sujet mort, comme l'exige la fiction autothanatographique.

Suite à cet aperçu sur l'origine de l'autothanatographie, nous pouvons constater que ce néologisme a trouvé ses prémices dans *La mort d'en face. Autothanatographie* de Henri Bouvarel dans la mesure où la mort s'y présentait sur le point surtout dans la deuxième partie de ce récit; alors que le récit de Maurice Blanchot, *L'instant de ma mort*, n'appartient nulle part à ce genre narratif. Qu'en est-il donc de *Tropique de la violence* de Nathacha Appanah ? La narration autothanatographique s'articule-t-elle dans ce roman ? C'est à cette question nous allons essayer de répondre à partir de la présente recherche.

Notre problématique vise, alors, à traiter l'approche narratologique dite « *Autothanatographique* » dans le roman mis en question distingué, comme nous allons le voir, par la multiplicité des récits, l'alternance des voix narratives et la diversité des perspectives. A ce propos, il est à dire que l'objectif essentiel du présent projet est de mettre en œuvre une sorte de narratologie appliquée puisque nous tenterons d'aborder ce qu'on appelle *la narration autothanatographique*, de mettre en exergue ses différents critères, de démontrer jusqu'à quel point elle porte des effets sur les autres constituants de la diégèse (les personnages, l'espace et le temps), ainsi que sur les voix racontant.

Par conséquent, notre analyse nécessite une méthode analytique qui nous permet de mettre en relief les mécanismes internes du roman mis en question à la lumière des ouvrages récents portant sur le traitement et l'application de l'idée de la présente recherche. Raison pour laquelle, il nous paraît adéquat de recourir à Frédéric Weinmann avec qui le terme (Autothanatographie) a trouvé son apogée. C'est dans son ouvrage qu'il a consacré une partie majeure à l'étude de la narration autothanatographique. Aussi, nous allons tirer profit d'autres théoriciens, tels que Gérard Genette, Roland Burnouf, Tzvetan Todorov et Yves Reuter ; ceux qui ont esquissé dans leurs ouvrages critiques une approche narratologique répondant à certains axes de la problématique. D'autres narratologues feront, sans nul doute, partie de la bibliographie de ce traité.

Lire *Tropique de la violence*, c'est se lancer dans un vaste univers diégétique où s'articulent, d'une façon évidente, la multiplicité des récits, l'alternance des narrateurs, la diversité des perspectives, la réalité de l'espace, ainsi que l'émancipation des personnages. La structure de ce roman est, en effet, tissée d'une manière plus ou moins particulière dans la mesure où l'intrigue est étalée en vingt-deux chapitres. Chaque chapitre représente, en soi, un récit indépendant dont le protagoniste est l'un de ces cinq personnages : Marie, Moïse, Bruce, Olivier ou Stéphane. Même si les récits se multiplient, ils s'enchevêtrent, d'une façon ou d'une autre, par un fil conducteur qui conduit le lecteur à découvrir, enfin, qu'il est en présence d'une diégèse cohérente.



La structure diégétique se distingue, alors, d'une certaine dualité dans la mesure où Nathacha Appanah évoque, d'une part, certains récits individuels où chaque personnage apparaît comme le protagoniste, le narrateur, ainsi que le focalisateur, et d'autre part, elle met en communication tous ces récits de sorte que chacun représente le déclencheur de l'autre et s'intègre, en même temps, avec la globalité de la diégèse. Une harmonie s'articule, ainsi, du fait que le lecteur se sent lié à une histoire ordonnée dans laquelle Moïse est le seul protagoniste, tandis que les autres personnages y apparaissent comme des personnages secondaires, qu'ils soient adjouvants tels que Marie et Stéphane, ou opposants tels que Bruce et Olivier.

Dans la mesure où nous touchons une certaine pluralité des voix, nous pouvons prendre *Tropique de la violence* pour un roman polyphonique dans lequel ce sont les cinq personnages, déjà mentionnés, qui entrent en écho afin de raconter l'histoire. Outre les rôles qu'ils jouent dans l'histoire, Nathacha Appanah leur confie, chacun, la narration de quelques chapitres dont les titres jouent un rôle conducteur de sorte qu'ils mènent le lecteur à savoir celui ou celle qui raconte les événements dans tel ou tel chapitre. En d'autres termes, chaque chapitre est intitulé par le nom du personnage racontant. Ce qui nous étonne à ce propos, ce que la narration est partagée entre des voix vivantes et des voix mortes. Passer, donc, d'un récit à un autre, d'un personnage à un autre ou d'une voix à une autre est l'une des stabilités de ce roman.

Dans cette perspective, il est à dire que, d'entre toutes les voix, notre intérêt sera porté sur les récits racontés par *Marie* et *Bruce* puisque c'est à partir de ces deux narrateurs que la narration autothanatographique prend place importante dans *Tropique de la violence*. Notre concentration ne sera pas focalisée sur les rôles joués par ces deux personnages à tel point que nous porterons l'intérêt aux événements qu'ils racontent et dans lesquels ils affirment, d'une façon ou d'une autre, leur présence non pas en tant que des voix vivantes, mais plutôt en tant que des voix mortes. Alors, nous allons tenter de mettre en évidence les techniques narratives qu'ils adoptent afin de « transcender la frontière entre vie et mort » (Weinmann 2018, 26), ou pour mieux dire en vue de pouvoir continuer la narration malgré leur mort. En somme, nous essayerons de déchiffrer l'ensemble des critères visant à rendre leurs récits du type autothanatographique.

Avant d'entrer dans le vif du sujet et de mettre en évidence les critères de ce genre, une nuance, sinon une réserve, est à mentionner afin d'éviter toute confusion : une œuvre où des morts parlent n'est pas nécessairement une œuvre autothanatographique. Avant l'apparition du terme sous la plume d'Henri Bouvarel en 1970, plusieurs sont les auteurs qui ont osé de faire parler les morts dans leurs ouvrages, mais ils ont hésité de leur confier la narration. Même si la liste en est longue, nous ne pouvons pas nous empêcher de réfléchir, ici, aux ouvrages des fantômes et des fées, dont les racines sont aussi vieilles que la littérature, tels que (*La chute de la maison Usher*, 1839) d'Edgar Allan Poe, (*Les Hauts de Hurle-Vent*, 1847) d'Emile Brontë, (*La maison au sept pignons*, 1851) de Nathaniel Hawthorne, (*L'Ensorcelée*, 1854) de Jules Barbey d'Aureville, (*Le fantôme de Canterville*, 1887) d'Oscar Wilde et (*La maison hantée*, 1959) de Shirley



Jackson. Par recours à ces ouvrages, ou plutôt à la traduction française, puisque la plupart d'entre eux trouvent leur source dans la littérature anglaise, nous y trouvons enraciné le discours des morts, qu'il soit direct, indirect, ou libre. C'est là que se déchiffre la nuance entre une œuvre où un mort parle et celle où un mort contrôle la narration. Dire que tel ou tel récit mérite véritablement d'être qualifié d'autothanatographie, cela exige que la narration y émane d'un personnage déclarant, d'une façon ou d'une autre, sa mort et restant, jusqu'au fil de l'histoire, le responsable de ce récit, ou plutôt le régulateur de la narration. Alors, deux critères intrinsèques doivent s'identifier pour attribuer à tel ou tel récit la caractéristique autothanatographique : c'est qu'il implique une histoire de mort et que cette histoire est racontée par le mort. C'est dans ce sens que Frédéric Weinmann dit :

Quoique lourd et au premier abord déroutant, ce néologisme « autothanatographique » s'éclaire dès qu'on met le grec *thanatos* en lien avec le *bios* et qu'on pense à « autobiographie » : l'autothanatographie serait a priori [...] un écrit ayant pour objet l'histoire d'une mort particulière, racontée par le mort lui-même.

Weinmann 2018, 22-23

Une fois que nous nous familiarisons avec le terme, des interrogations se posent alors : les récits, racontés par Marie et Bruce, méritent-ils véritablement d'être qualifiés d'autothanatographie ? La mort y occupe-t-elle le devant de la scène ? Si oui, s'attachent-ils à leur configuration en tant que des narrateurs morts lors l'instant de la narration ? La réponse à ces questions nécessite, donc, que nous abordions tout séparément les récits de ces deux personnages et d'y voir jusqu'à quel point chacun d'eux s'attache intrinsèquement aux normes de la narration autothanatographique.

1. Les récits de Marie :

C'est par le nom de Marie que Nathacha Appanah a intitulé les trois chapitres (I, V et XXII). Dans ces chapitres, Marie apparaît comme la protagoniste, elle prend le relais de la narration et elle adopte son propre « point de vue » (Todorov 1968, 56). En nous focalisant sur le premier récit, inclus dans le premier chapitre, nous trouvons qu'il commence par un « incipit dynamique » (Reuter 2009, 142), dit encore « *in media res* » (Bourneuf 1989, 46). A l'instar de la plupart des romanciers, Nathacha Appanah cherche à intriguer le lecteur via le début de ce chapitre dans la mesure où elle confie la narration à Marie qui, de sa part, met en œuvre l'action. La narratrice commence le récit par le fait de s'adresser directement au lecteur et de confirmer sa présence dans un univers bien différent que celui des personnages. Les énoncés d'entrée visent, d'une part, à dévoiler l'insistance qu'évoque la narratrice pour que le lecteur croie à sa parole, et d'autre part, à démontrer qu'elle se donne sur l'univers diégétique à partir d'un autre univers plus ou moins supérieur qu'elle qualifie de la vérité puisqu'elle dit :



Il faut me croire. De là où je vous parle, les mensonges et les faux semblants ne servent à rien. Quand je regarde le fond de la mer, je vois des hommes et des femmes nager avec des dugongs et des célacanthes, je vois des rêves accrochés aux algues et des bébés dormir au creux des bénitiers. De là où je vous parle, ce pays ressemble à une poussière incandescente et je sais qu'il suffira d'un rien qu'il s'embrase.

Appanah 2016, 11

Cette entrée en matière surprend pour plusieurs raisons, à commencer par l'énoncé « De là où je vous parle, les mensonges et les faux semblants ne servent à rien ». C'est à partir de cet énoncé d'entrée que Marie a pu se jouer de l'espace. Elle n'a donné aucune information ni sur l'espace où elle existe ni sur l'espace où se trouvent les personnages. Elle a débuté la narration par l'indication de la locution adverbale (*de là*) visant à rendre anonyme l'espace où elle se trouve et à articuler une certaine distance par rapport à l'espace focalisé. Comme si la narratrice voulait nous annoncer, dès le premier instant, qu'elle n'appartient pas au même monde des personnages. A cet égard, il est à dire que l'univers de la narratrice ne se prend pas pour objet de focalisation à tel point que sa propre perspective est concentrée sur un autre univers diégétique dont la description vise à en faire un monde anonyme dont le toponyme n'est pas mentionné, puisqu'elle dit « ce pays ressemble à une poussière incandescente », un lieu irréel qui se lit plutôt dans un roman de science-fiction et non pas dans un roman réel, en bref un « *lieu déguisé* » (Camus 2011, 33-34) où se réunissent des êtres humains et des êtres marins.

D'ailleurs, la distance qu'affirme la narratrice par rapport au monde focalisé, ainsi que son insistance exprimée dans le premier énoncé « Il faut me croire », cette combinaison vise à dérouter le lecteur et à le mettre en perplexité puisqu'il peut s'interroger sur la façon par laquelle Marie réunit, à la fois, entre la distance, qui exprime sa séparation par rapport au monde focalisé, et l'insistance, qui exige son intégration à ce monde afin de pouvoir le filtrer par sa propre vision pour que l'on puisse la croire. Cette combinaison nous met, quand même, dans l'embarras dans la mesure où nous ne pouvons pas distinguer si ce « *Je* » racontant est un « *Je* » vivant, ou bien un « *Je* » mort. Même si avons l'impression que Marie est une narratrice morte, ou plutôt du type autothanatographique, qu'elle révèle, dès le début, « son étrange condition d'existence » (Weinmann 2018, 185) en tant qu'une « voix d'outre-tombe » (Ibidem, 171) ayant la capacité de pénétrer l'univers diégétique des personnages, d'en rapporter tout, d'en savoir tout et d'y voir tout, telle Déesse, nul indice n'affirme cette hypothèse dans les premiers énoncés de ce roman sauf que nous prenions l'univers, où elle existe, pour celui de l'au-delà. Il nous fallait, donc, de feuilleter, dans le premier récit, voire dans les deux autres récits qu'elle raconte afin de trouver des indices renforçant l'hypothèse de la mort de la narratrice à l'instant de la narration.

Si nous avons le doute, dans l'incipit, à propos de la mort de la narratrice, c'est dans l'excipit que ce doute est levé et que « toutes les phrases ambiguës prennent alors sens » (Ibidem, 184). Autrement dit, si « l'évocation de la situation posthume » (Ibidem, 192) de Marie demeure minimale au début du premier récit, c'est vers la fin qu'elle devient



maximale dans la mesure où elle exprime, elle-même, d'une façon incontestable, son décès. C'est dans le dernier paragraphe de ce récit qu'elle a pu nous attirer par la mise en scène de deux étapes de la mort, à savoir l'agonie et le néant, dans la mesure où elle dit :

Il faut me croire. De là où je vous parle, les mensonges ne servent à rien. Je n'ai pas senti l'artère éclater dans mon cerveau, je n'ai pas senti le dernier spasme de mon cœur. Il faut me croire quand je dis que je n'ai pas eu mal quand ma tête a heurté le sol et que mon bras s'est tordu sous mon corps dans un angle bizarre. Il faut me croire quand je dis que je suis restée debout à côté de moi-même et que le pire est à venir.

Appanah 2016, 31-32

En nous focalisant sur cet excipit, nous y touchons une certaine fréquence narratologique émanée de la répétition de certains énoncés visant, d'une part, à balayer la frontière entre le lecteur et la narratrice, ou pour mieux dire à « faire l'économie de l'intermédiaire entre le lecteur et le personnage mort » (Weinmann 2018, 184) et d'autre part, à provoquer l'esprit du premier pour croire directement à ce que raconte ce dernier. Marie nous attire, d'un côté, par la relation qu'elle établit avec le lecteur afin de lui révéler les réflexions et les sensations qu'elle éprouve lors l'instant de son agonie. D'un autre côté, elle nous démontre que son premier récit ne s'arrête pas au moment de la déclaration de la mort, mais il se présente « comme des mémoires (littéralement) d'outre-tombe » (Ibidem, 193), ou pour mieux dire des mémoires du néant d'où elle a pu décrire la position de son corps même si elle « n'est plus en état de raconter » (Ibidem, 184-185). La voix de Marie n'apparaît, donc, pas comme « une simple voix acousmatique » (Ibidem, 193), mais plutôt comme une voix de l'au-delà qui vise à ne pas achever le récit, mais plutôt à le commencer dans la mesure où elle rend ouvert l'excipit du premier chapitre en annonçant que « le pire est à venir ».

C'est alors qu'une question se pose : si « l'existence post mortem » (Ibidem, 196), de la narratrice se borne aux deux cadres de son premier récit, l'incipit et l'excipit, qu'en est-il donc de l'entre-deux-côtés et des autres récits qu'elle raconte ? Outre le début et la fin visant non seulement à démontrer que la thématique de la mort y occupe une place primordiale, mais aussi à articuler que la narration est versée par une narratrice morte, celle-ci se contente d'insérer, au milieu de ces deux limites, un compte rendu chronologique renvoyant à sa vie antérieure. C'est à partir de ce compte rendu que Marie nous emmène à découvrir des aspects de sa vie passée tout en comptant sur une technique narrative visant à produire une sorte d'accélération, mais plutôt de la récapitulation, de manière qu'elle passe, d'une façon évidemment brève, d'un âge à un autre sans donner tant de détails, à savoir « le sommaire » (Genette 1996, 206).

Par le fait d'un « analepse, anaphore ou falsh-back » (Reuter 2000, 46) qui lui permet de faire des « retours en arrière » (Rullier-Theuret 2001, 51) lorsqu'elle avait vingt-trois ans, Marie nous permet, tout d'abord, de toucher ses caractères physiques en tant qu'une « petite chose faible et perdue, écrasée par les montagnes » (Appanah 2016, 11), et des caractères psychologiques en tant qu'un personnage furibond exprimant son



Tarik Abou Soughaire

irritation envers des phénomènes naturels telles que la noirceur de l'hiver et l'odeur moïse de l'air, voire envers des phénomènes humains telle que la folie de sa mère. C'est à ce propos qu'elle dit :

Je ne peux plus voir le noir de l'hiver dégouliner sur les maisons et les visages, je ne supporte plus l'odeur moïse dans l'air dès le matin, je ne supporte plus ma mère qui perd la tête, qui parle tout le temps et qui écoute Barbara à longueur journée.

Appanah 2016, 11

Puis, elle nous conduit à découvrir ses souvenirs lors qu'avait vingt-quatre ans, le temps où elle s'installe dans une grande ville anonyme pour terminer ses études d'infirmière. Outre qu'elle annonce son faire, elle met en relief un autre caractère psychologique dont elle souffre, une schizophrénie plutôt, puisqu'elle dit : « J'ai plusieurs amants, je baise comme une femme que je ne connais pas et qui me dégoute un peu. Je prends, je quitte, je reprends et personne ne dit rien. » (Appanah 2016, 12).

Tout en passant à ses années de vingt-six et par une sorte d'ellipse remarquable frappant ses années de vingt-cinq dont elle n'a rien dit, Marie nous déclare sa relation avec Chamisdine dont le faire est infirmier comme elle. Même si elle prend toujours le relais de la narration, elle ne se prend pas ici pour objet de perspective. Mais, c'est plutôt ce jeune homme qui est focalisé. Une description physique de cet infirmier s'articule dans ce contexte :

J'ai vingt-six ans et je rencontre Chamisdine qui est infirmier comme moi. Chamisdine est large d'épaules et peut porter un homme adulte dans les bras sans grimacer. Toutes les infirmières se sont un peu entichées par ce grand noir qui vient d'une île appelée Mayotte mais je ne sais pas pourquoi c'est moi qu'il choisit, un soir de garde.

Appanah 2016, 12

Si Marie recourt au procédé narratif, dit le sommaire, afin de résumer son mariage qui a eu lieu à l'âge de vingt-sept ans et dont elle dit : « j'ai vingt-sept ans et je me marie » (Ibidem, 13), elle vise à ralentir cette accélération lorsqu'elle se souvient des événements de son âge de vingt-huit. La narration qu'elle consacre à cet âge se distingue d'un certain étalage focalisé sur son installation avec son mari dans une maison à louer qui se trouve dans la commune de Passamainti, dans l'île française de Mayotte. Outre l'indication toponymique de cette île visant, à la fois, à éliminer l'opacité de l'espace diégétique, déjà indiquée dans l'incipit, et à démontrer qu'il renvoie à la réalité, une articulation topographique, visant à déterminer les frontières de cette île, se lit également de sorte que le lecteur se sente en présence d'une carte géographique dessinée sous les yeux, ou plutôt devant une carte portant les toponymes d'« une géographie attestée » (Camus 2011, 33-34):

J'ai vingt-huit ans et je vis à Mayotte, une île française nichée dans le canal de Mozambique. Nous louons le premier étage d'une maison dans la commune de Passamain-



ti, à quelques kilomètres du chef-lieu Mamoudzou. Je travaille comme infirmière de nuit au CHR. Chamisdine, lui, est en poste à l'hôpital de Dzaoudzi.

Appanah 2016, 13

C'est là que « la géographie du monde zéro » (Camus 2011, 1-27) se fixe par le fait que Marie ne s'attache pas à désigner une unité spatiale simple, mais plutôt une entité complexe dont les constituants se multiplient et s'articulent, côte à côte, en rendant l'espace diégétique plus ou moins intime pour le lecteur. L'indication matérielle d'« un hydronyme » (Notter 2018, 17), qui est le canal de Mozambique, « des choronymes » (Ibidem, 19) tels que la commune de Passamainti et le chef-lieu de Mamoudzou, voire d'« un microtoponyme » (Ibidem, 19) qui est l'hôpital de Dzaoudzi, tout cela permet, ainsi, au lecteur de s'adapter et de se familiariser avec un espace inhabituel au fur et à mesure, puisque ce n'est pas, à titre d'exemple, l'espace parisien qui se lit dans le roman.

Par ailleurs, la perspective de la narratrice n'est pas seulement portée sur la description du milieu, mais aussi sur son entourage. C'est à partir de son propre point de vue paradoxal de l'étrangère que Marie nous esquisse, d'une façon évidente, la réalité des bidonvilles où s'entassent les clandestins arrivant à Mayotte par des bateaux sanitaires, qu'on appelle « *Kwassas* » (Appanah 2016, 15) en mahorais. Bien qu'elle soit française, elle arrive à s'intégrer dans ce département métissé où les mahorais prennent pour demeures des cases en tôle dans les bois. Tout en focalisant son optique sur la petite fille anonyme qu'elle rencontre lors de son retour de l'hôpital, Marie a pu pénétrer le monde intime de familles clandestines venues d'autres endroits et nous refléter clairement la dureté de leur vie. A cet égard, elle dit :

Peut-être qu'elle vit dans la case en tôle que j'aperçois entre les arbres maigres, sur la colline. Peut-être qu'elle vit cachée dans les bois, comme beaucoup de familles de clandestins. Peut-être que je lui donne va être partagé à plusieurs.

Ibidem, 14

L'antériorité des années vingt-neuf et trente de Marie est réservée à l'évocation de son espoir d'avoir un enfant. A cet égard, il est à dire qu'elle ne cesse d'illustrer sa passion profonde d'engendrer un enfant : « J'ai vingt-neuf ans et il faut me croire. Chaque jour monte l'attente, chaque jour gonfle l'espoir d'avoir un enfant » (Ibidem, 16), « j'ai trente ans et je ne fais que cela : attendre et pleurer » (Ibidem, 17). Mais, le rêve ne se réalise pas et cela a poussé son mari à la quitter quand elle avait trente-un an afin de se marier avec une autre femme d'origine comorienne :

J'ai trente et un ans et Cham m'a quittée. Il a déjà une autre femme, une Comorienne qu'il a rencontrée je ne sais où.

Ibidem, 18

Marie ne cesse d'accentuer l'accélération narrative à laquelle elle recourt, soit pour passer sous silence une durée de l'histoire, tel que l'ellipse concernant son âge de trente-



deux dont elle ne dit rien, soit pour résumer tel ou tel événement, tel que le sommaire qu'elle fonctionne afin de nous délivrer que Chamisdine est devenu père quand elle avait presque trente-trois ans : « J'ai bientôt trente-trois ans. Il m'arrive de croiser la pute de Cham qui pousse un landau dans les rues de Mamoudzou » (Ibidem, 19). A l'envers de cette vitesse remarquable, elle ralentit la narration en se rappelant de la veille de garde où elle a trouvé Moïse, son enfant d'adoption. Il s'agit, ici, de l'événement le plus considérable dans le passé de Marie, mais plutôt l'événement centripète dont la narration s'étend, en effet, sur cinq pages du roman (de la page 20 à la page 24). C'est par la description détaillée octroyée à cet événement que Marie a permis au lecteur de vivre ses instants du bonheur. L'événement commence par l'arrivée des deux kwassas qui transportent « plusieurs femmes enceintes, une veille unijambiste, [...] et elle, une très belle jeune fille avec un bébé dans les bras » (Ibidem, 21) et se termine par le fait que cette jeune fille saisit l'occasion de s'enfuir, lorsque Marie est allée à la nurserie pour rapporter un biberon du lait au bébé, en quittant ce dernier à l'hôpital. C'est alors que Marie prend le bébé et lui donne le nom de Moïse :

J'ai trente-quatre ans et il faut me croire quand je dis que je suis la maman d'un garçon appelé Moïse. La belle jeune fille n'était plus là quand je suis revenue avec le biberon de lait. Je me souviens de ce que j'ai fait. J'ai nourri le petit, je l'ai lavé, je l'ai habillé [...] je l'ai caché dans un berceau à la nurserie

Ibidem, 24

C'est ici qu'il fallait réfléchir et accorder notre intérêt à l'onomastique de Marie en essayant de déchiffrer les raisons pour lesquelles Nathacha Appanah a choisi d'accorder à ce personnage ce nom en définitive. D'après Marie-Claire Durand Guiziou, « le nom peut, dans le système clos de la fiction romanesque, acquérir plusieurs degrés de signification ; on parle alors de remotivation du signe » (Guizon-Durand 1998, 1673-1682). De ce principe, le choix du nom de tel ou tel personnage n'est pas archaïque dans le roman, mais plutôt il renvoie directement à une certaine signification. Marie, ce personnage qui rêvait avoir un enfant, pourrait donner allusion à la Vierge Marie, celle qui donné naissance à son enfant par une miracle divine. Par conséquent, Appanah choisit pour sa narratrice et protagoniste un nom qui est en rapport avec la thématique de son rôle. Dans ce contexte, il est à mentionner que, dans l'ensemble de *Tropique de la violence*, les noms des personnages représentent la clé à partir de laquelle le lecteur pourrait, même si avant de se mettre à la lecture de l'action, déchiffrer les rôles qui leur sont octroyés, comme c'est le cas de Moïse. Ce personnage, qui joue le rôle de l'enfant adoptif qui arrive à Marie via un Kassa, pourrait refléter l'histoire réelle du *Prophète Moïse*. Disons, donc, qu'Appanah ne laisse aucun détail au hasard. Derrière chaque nomination se retrouve un fil conducteur au rôle que joue tel ou tel personnage.

De la poétique des noms des personnages, nous concentrons, du nouveau, sur l'évocation des souvenirs de Marie occupant une place primordiale dans son premier récit. Ce qui nous étonne lors de l'évocation de ces souvenirs, ce que la narratrice



fonctionne, de temps à autre, son astuce narratologique, ou plutôt les énoncés fréquents auxquels elle recourt afin d'inviter le lecteur à la croire et de le rappeler qu'il est toujours en présence de simples souvenirs qu'elle rapporte à partir de l'au-delà. Voyons ainsi lorsqu'elle met en scène son offre à Chamisdine de le divorcer envers un faux certificat de reconnaissance de ce nouveau-né :

Il faut me croire. Là d'où je vous parle, les mensonges ne servent à rien. En échange du divorce, je lui ai demandé de reconnaître cet enfant, de lui donner son nom, et dire à tout le monde que c'était un fils qu'il avait eu avec une clandestine et que, moi, son ex-femme, j'acceptais de l'élever. Un faux certificat de reconnaissance de paternité contre un vrai divorce. Il a accepté.

Appanah 2016, 24

A nouveau, une ellipse remarquable frappe les souvenirs de Marie dans la mesure où elle ne dit rien sur un laps compté en dix ans. Après avoir déclaré qu'elle était devenue Maman à l'âge de trente-quatre, Marie se lie tout directement à l'évocation de ses souvenirs avec son fils d'adoption quand elle avait quarante-quatre ans pour nous révéler le vœu de ce dernier : « J'ai quarante-quatre ans et Moïse, mon fils, me dit que son vœu le plus cher serait de goûter à la neige » (Ibidem, 25). Puis, elle saute à son âge de quarante-six dont elle évoque sa tentative d'écrire une lettre dans laquelle elle confie à son fils comment elle l'a trouvé : « J'ai quarante-six ans et j'essaie d'écrire une lettre mais je n'y arrive pas. Je suis penché, le haut du corps presque posé sur le papier, comme si j'espérais que ce ne soit pas juste ma main qui forme les mots, mais ma chère entière » (Ibidem, 29). Ensuite, elle a évoqué sa maladie qui l'a frappée lorsqu'elle avait quarante-sept ans avant d'en arriver, enfin, à la déclaration de sa mort dont nous avons déjà parlé : « J'ai quarante-sept ans et je me souviens de ce mal de tête, constant. Je sais que je devais aller voir un médecin mais je ne le fais pas » (Ibidem, 29-33).

De là, nous observons que la narration autothanatographique occupe une place remarquable dans le premier récit raconté par Marie. Nathacha Appanah a pu créer de la thématique de la mort de la narratrice le moteur essentiel des événements en octroyant, en même temps, le relais de la narration à la morte elle-même. Dans ce récit, Marie s'adopte toujours à sa figure en tant qu'une voix morte et fait rappel, de temps à autre, au lecteur qu'elle s'attache à la situation posthume et qu'elle retrace les événements à partir de l'au-delà. Ce procédé lui a permis de nous délivrer non seulement sa situation posthume, mais aussi sa situation anthume puisque des extraits de sa vie antérieure ont été mis en scène. Il est, donc, à dire que ce n'est pas un hasard que Nathacha Appanah recourt à cette technique narratologique. L'omniscience de la narration autothanatographique dans l'incipit, ainsi que dans l'excipit du premier chapitre tend à rendre la vie de la narratrice un récit encadré. En d'autres termes, bien que Marie se contente d'encadrer son existence, elle accomplit par ce procédé, comme l'exprime Frédéric Weinmann, « un pas considérable dans l'histoire de la narration autothanatographique dans la mesure



où ce n'est pas une vivante qui présente le récit d'une morte, mais une morte qui prend en charge le récit d'une vie » (Weinmann 2018, 192).

Si Marie vise, dans son premier récit, à faire de ses souvenirs, ou pour mieux dire de sa situation anthume, une fiction encadrée par sa situation post mortem, elle tend, dans son deuxième récit, inclus dans le cinquième chapitre, à balayer la frontière entre ces deux situations, ou plutôt entre la vie et l'au-delà, et à créer de ce dernier l'intrinsèque de l'histoire. Ce court récit, compté à peine en trois pages, donne lieu à des événements où nous pouvons remarquer que ce n'est pas seulement le passé de la voix morte qui est prise pour objet de focalisation, mais aussi son présent. Rapporter donc des extraits de sa vie antérieure ou faire des retours en arrière n'est qu'un moyen pour que la narratrice puisse insérer des extraits de son état posthume. C'est à partir de ce récit que la narratrice essaie, en bref, de comparer son passé avec son présent, ou plutôt elle tente de retracer une sorte de confrontation entre ce qu'elle faisait lorsqu'elle était en vie et ce qu'elle essaie de faire après la mort. A titre d'exemple, Marie commence ce deuxième récit par le fait de rapporter l'une de ses habitudes qu'elle faisait, quand elle était vivante, afin de se calmer puisqu'elle dit :

Avant, pour me calmer, j'aimerais compter les choses. N'importe que, le nombre de femmes sur la barge, les taxis qui attendent, les cocotiers sur le boulevard des Crabes. Avec l'ongle de mon pouce, je touchais les trois bandes intérieures de chaque doigt. Auriculaire 1 2 3; annulaire 4 5 6; majeur 7 8 9; index 10 11 12. Au besoin revenir à l'auriculaire 13 14 15. Je me souviens de ça, de ce ballet incessant et discret à l'intérieur de ma main, du sentiment d'apaisement que cela me procurait. Ça me manque mais je ne peux plus le faire.

Apanah 2016, 54

Dans cet extrait, nous pouvons toucher, de près, un certain enchevêtrement entre l'imparfait et le présent de l'indicatif, ce qui affirme incontestablement le recours de la narratrice à « la narration intercalée » (Genette 1996, 349) afin de mettre en œuvre, côte-à-côte, son passé et son présent. C'est ici que la narration autothanatographique augmente et arrive à son apogée de sorte que la voix racontant ne s'arrête pas au seuil de la mort et ne se contente pas seulement d'évoquer des événements de sa vie antérieure, mais elle met en cause la frontière entre avant et après la mort. Dès que le lecteur finit de lire l'une des habitudes de Marie, il se livre tout directement à sa situation post mortem où elle annonce son incapacité de toucher les bandes intérieures de ses doigts afin de compter les choses. Bien que la narratrice morte continue de narrer, elle affirme, d'une façon évidente, qu'elle n'arrive plus à reproduire ses habitudes du passé. De telle précision est, donc, d'une importance majeure dans la mesure où nous nous interrogeons sur la nature de cette voix racontant : Est-elle vivante ou plutôt morte ? Autrement dit, est-elle immortelle ou mortelle ?

Répondre à cette question nous emmène, en fait, à comprendre la nature paradoxale de la voix autothanatographique. Dans les récits racontés par Marie, celle-ci « souffre de



dédoublément » (Weinmann 2018, 200) et se voit tantôt vivante, ou plutôt immortelle dans la mesure où elle a la capacité de continuer la narration même si après qu'elle a annoncé sa mort, tantôt mortelle du fait qu'elle exprime, de temps en temps, son incapacité de se bouger à l'instar des vivants. Dans cette perspective, il est à dire que Marie est d'une nature distincte puisque son apparition n'est pas liée à la production de telle ou telle action, à l'exception de l'évocation de ses souvenirs où l'action est toujours articulée, mais surtout elle apparaît justement afin de prendre en charge la narration ou pour focaliser son regard sur tel ou tel sujet ou objet dans l'histoire. C'est là qu'il fallait séparer entre l'identité de Marie en tant qu'un personnage jouant un rôle dans l'histoire et son identité en tant qu'une narratrice et focalisatrice affirmant les deux fonctions essentielles du processus, « la fonction proprement narrative » (Genette 1996, 400) et « celle de régie » (Ibidem, 401), et réglant la narration selon sa propre perspective. Quand elle se donne de l'au-delà, nous ne pouvons pas remarquer qu'elle se bouge comme les autres personnages, qu'elle aille d'ici jusqu'à là, ou qu'elle fasse n'importe quel événement, mais elle affirme toujours qu'elle est là seulement pour raconter, se prendre pour objet de focalisation, ou fixer, en définitive, son propre point de vue sur tel ou tel personnage. Prenons, à titre d'exemple, lorsqu'elle affirme que sa construction physique, ainsi que celle de Bruce, celui que Moïse a tué, ne deviennent plus pareilles à celle des autres personnages, et qu'ils deviennent plutôt comme une image, ou pour mieux dire un souvenir qui subsiste puisqu'elle dit :

Je le vois, le garçon-là, celui que Moïse a tué, il essaie de faire quelque chose avec ses cheveux mais ça ne marche plus. De là où je vous parle. On croit qu'on a des doigts, des mains, des bras, un corps mais ce n'est pas tout à fait cela, c'est comme une image, un souvenir de nous-mêmes qui subsiste.

Appanah 2016, 54

La tension narrative repose essentiellement sur cette idée dans la mesure où Nathacha Appanah ne cesse de jouer avec le procédé d'aller-retour qui permet à la narratrice de faire un retour à son passé, où son activité est toujours marquée, et de le comparer avec son présent, où s'articule évidemment son impuissance d'agir comme les êtres vivants. C'est ainsi que ce personnage ne cesse de révéler son expérience particulière dans l'au-delà et de démontrer que le présent n'est certainement pas le passé. Marie, qui n'hésitait jamais de prendre dans les bras son enfant quand il se réveille, reste maintenant immobile et ne peut rien faire. C'est dans ce sens qu'elle prend Moïse pour un sujet de ses observations en vue de nous permettre de voir sa présente incapacité à l'égard de ce personnage focalisé :

Je regarde Moïse sur le sol de la cellule. Il dort et rêve d'une île-volcan. Toute l'île est recouverte de cendres et, dans tout ce gris, il y a une case en tôle épargnée. [...] A côté de la case, il y a un arbre sont aussi vertes que l'œil de Moïse. Un bébé pleure, sa mère crie. On ne voit pas la femme mais je la connais, c'est la même qui m'a tendu son enfant. Moïse se réveille et me regarde. Avant, quand il faisait ça, je sursautais, j'es-



sayais de lui faire signe, de faire tomber quelque chose, de foncer vers lui, mais maintenant je reste là, je ne fais rien il n'y a rien à faire.

Appanah 2016, 54-55

Cependant, c'est dans l'incipit du deuxième récit raconté par Marie, ainsi que dans son dernier récit, inclus dans le vingt-deuxième chapitre du roman mis en question, que le statut de la narration autothanatographique se complique ; l'imagination de Nathacha Appanah va plus loin du fait qu'elle « *brouille les états de conscience et tous les niveaux narratifs* » (Weinmann 218, 36). L'auteure n'a pas seulement octroyé la narration à Marie, qui est un personnage mort, mais elle lui a également attribué certaines caractéristiques afin de la rendre, au fur et à mesure, identique aux personnages vivants. Voyons, ainsi, la citation ci-dessous dans laquelle Marie exprime son rapprochement de Moïse et son chuchotement à ses oreilles :

Parfois quand il dort comme ça, je m'approche de lui et je lui parle à l'oreille. Je lui dis combien je l'aime, combien il est courageux et combien je suis désolée de l'avoir abandonné. Je me dis que mes paroles de morte peuvent se mêler aux vapeurs de ses rêves et qu'en se réveillant pour de bon, tout à l'heure, il pourra peut-être s'en souvenir.

Appanah 2016, 55-56

Dès le premier regard tombé sur cet extrait, nous pouvons penser que c'est un présent de la narration qui est fixé et que la narratrice se souvient de son passé, mais ce n'est pas le cas. La dernière proposition de cet extrait affirme qu'il s'agit du statut d'une morte et non pas d'une vivante : « Je me dis que mes paroles de morte peuvent se mêler... ». C'est là que l'imagination de Nathacha Appanah a transgressé toutes les limites de la narration dite archaïque. Dans l'ensemble de récits racontés par Marie, l'auteure ne se contente pas seulement de lui accorder les fils de la narration ou de la faire parler, comme nous l'avons déjà attesté, mais plutôt elle lui a donné une certaine flexibilité extraordinaire qui lui permet, parfois, de se traiter comme les personnages vivants, de se mettre en parole avec eux, d'avoir des sentiments envers eux et de balayer, en somme, les barrières entre la vie et la mort de sorte que les paroles des défunts se mêlent avec les rêves des vivants en prenant place dans leurs mémoires. Laconique, la fiction ne s'est pas arrêtée au pied de la mort de la narratrice, mais elle s'est esquissée en constituant un vaste univers diégétique où Marie avait le pouvoir de passer de sa situation anthume à sa situation posthume ou vice-versa et, de plus, de créer de l'au-delà son univers intime à partir duquel elle pouvait faire irruption dans le monde des vivants.

- **Les récits de Bruce :**

La même analyse vaut pour les récits racontés par Bruce dont le nom est indiqué dans les titres des chapitres (III, VII, IX, XI, XV, XVIII et XXI). Dans le troisième chapitre du roman, où est inclus le premier récit raconté par ce personnage, celui-ci nous emmène à découvrir, dès le début, qu'il appartient au même univers que Marie, à l'au-



delà d'où il déclenche et contrôle la narration des événements, voire il prend pour objet de focalisation l'univers de ceux qui sont encore en vie. A l'instar de Marie, Bruce a débuté la narration de son premier récit par l'indication d'une certaine distance par rapport au monde focalisé dans la mesure où il dit :

Han. Derrière Mo, il y a une femme qui pleure. Je dis *Hé derrière toi*, mais Mo fait rien, il fixe le sol à mes pieds. [...] Je regarde la femme qui continue de pleurer et je lui dis *Casse-toi!* Mais elle bouge pas, comme si elle m'entendais pas.

Appanah 2016, 44

Dans cet extrait, le narrateur fait allusion à la distance, qui le sépare de ses narrataires, par le fait que ces derniers ne peuvent pas entendre les cris qu'il émet à partir de l'au-delà. Il tente, tout d'abord, d'avertir Moïse de la femme qui pleure derrière lui, mais le dernier ne l'entend pas. Puis, il adresse la parole tout directement à cette femme, mais elle ne l'entend pas non plus. L'impossibilité de la communication entre le destinataire et ses destinataires émane ici de l'incohérence entre leurs deux univers, l'au-delà auquel appartient Bruce et l'univers terrestre où existent Moïse et la femme anonyme pleurante.

Outre cette distance, le narrateur provoque, aussi, une certaine désarticulation entre le matériel ou le spirituel, ou pour mieux dire entre son corps et son âme. Même si Bruce n'annonce pas sa mort dans le passage précédent, l'énoncé « *il fixe le sol à mes pieds* » nous permet de le prendre pour un cadavre dont la vie a été arrachée. Si nous imaginons que l'esprit de Bruce qui rapporte les événements depuis l'au-delà, son corps est encore par terre. Cette désarticulation entre le corps et l'âme du narrateur occupe une place primordiale non seulement dans le premier récit qu'il raconte, mais aussi dans tous ses autres récits. C'est plus d'une fois que Bruce a émergé le désenchaînement entre le matériel et le spirituel. Voyons ainsi les deux passages suivants :

Mo ne répond pas. Il s'assied par terre, il continue de regarder à mes pieds, là où il y a ce corps qui est mon corps mais qui est rouge et qui n'est plus le mien parce que moi j'aime bouger j'aime pas rester comme ça les yeux ouverts, les yeux jaunes, j'aime pas, il faut que je me réveille.

J'essaie de rentrer dans mon corps, je me penche vite, je veux sauter dans ma propre chair comme ça comme dans une flaque et que je sois éclaboussé de moi-même, c'est à moi ce corps, c'est moi là, par terre, et chaque fois que je si j'étais aspiré à l'extérieur. J'essaie de courir, de m'enfuir et je traverse les bois, je traverse le lac mais, à un moment, il y a toujours cette force qui me tire jusqu'ici, là, aux pieds de Bruce. Non, à mes pieds puisque c'est moi, Bruce.

Appanah 2016, 46-47

C'est dans ces deux passages que s'expriment, d'une façon à la fois claire et indubitable, les tentatives du narrateur de réinsérer l'esprit à l'intérieur de son propre corps. Bruce, ce jeune homme tué par le protagoniste, adopte ici la perspective de son meurtrier en vue de nous rapporter l'état de son cadavre et ses essais visant à redonne la vie à



ce cadavre, ou plutôt à coincer de nouveau son âme dans son matériel. Bien que l'acte du meurtre du narrateur a été raconté par l'intermédiaire d'un sujet vivant, puisque c'est son meurtrier, Moïse, qui raconte cet événement dans le deuxième chapitre du roman lorsqu'il dit :

Je l'ai tué. Il s'est écroulé avec ce ban sorti de sa gorge comme un souffle étranglé et puis, dans les bois, pendant de longues minutes, il n'y a rien eu d'autre le matin qui se levait et cette lumière rose qui traversait les branches et qui tombait telles des lames sur Bruce.

Appanah 2016, 34,

L'état de l'après-mort est raconté par le mort lui-même ; c'est Bruce qui nous décrit l'état effrayant de son cadavre rouge avec les yeux jaunes et ouverts. Il nous évoque, de même, l'incapacité humaine devant le pouvoir divin : chaque fois qu'il tente de parler, de bouger, d'ouvrir les yeux ou de redonner, en bref, la vie à son propre cadavre, il n'y arrive pas. Laconique, bien que la voix autothanatographique affirme, de temps à autre, sa capacité imaginaire de continuer la narration, cette capacité est réduite, voire minuscule par rapport à la force divine, celle qui empêche l'esprit, toujours à proximité du corps, de pénétrer à l'intérieur et qui l'aspire, en revanche, à l'extérieur.

Malgré l'émergence de son incapacité de se redonner la vie, le narrateur ne cesse d'exprimer, tout au long de l'histoire, son pouvoir de se traiter aussi pareil que les vivants. Il regarde, il déteste, voire il entend les mots prononcés par les personnages vivants. De surplus, il déclare que sa capacité dépasse celle des humains dans la mesure où il a le pouvoir de se communiquer avec les esprits tout en entendant, à titre d'exemple, les pensées de son meurtrier, Moïse. Voyons, ainsi, lorsqu'il dit :

Je regarde et je te déteste comme quand j'étais vivant. J'entends tous tes mots, même quand tu as la bouche close, les yeux fermés, je les entends et moi aussi je vais raconter.

Appanah 2016, 14

Outre les caractéristiques poignantes de cette voix autothanatographique, celle-ci nous attire par sa capacité de sauter de l'au-delà à la vie terrestre, ou pour mieux dire son pouvoir de détruire les barrières entre l'univers post-mortem et celui pré-mortem. Le dernier énoncé dans le passage précédent – *Je vais raconter* – nous démontre une certaine coupure temporelle que le narrateur fait pour nous ramener de son présent envers son passé, à vrai dire afin de nous raconter sa vie avant qu'il ne soit la victime du protagoniste. Par son retour en arrière, le narrateur a évoqué certains aspects de sa vie antérieure tels que sa formation pédagogique, sa nationalité, sa religion, son vrai nom, ses préoccupations enfantines, ainsi que ses aventures adolescentes.

C'est par un énoncé portant un écho énorme dans l'histoire, Bruce commence à feuilleter son passé puisqu'il dit : « Je pense à ces années-là » (Ibidem, 81). Outre que



cet énoncé articule évidemment la capacité du narrateur défunt de penser aussi bien que les êtres vivants, comme il l'affirme de temps à autre, il représente l'échappatoire, mais plutôt le moyen qui permet au lecteur de jeter un regard sur l'autre monde dans lequel il était vivant et de se porter, en définitive, sur sa formation scolaire. En adoptant la technique du sommaire, Bruce débute la narration de son passé par la mise en scène de son enfance lorsqu'il avait huit ans, neuf ans, dix ans, comme il l'exprime dans le passage suivant :

Je pense à ces années-là. J'ai huit ans neuf ans dix ans, je vis dans la maison de mon père sur la colline de Mamoudzou je n'ai jamais faim je vais à l'école française dans la journée et je vais à la madrasa le soir. A l'école française [...] les maîtresses sont fines et blanches et elles disent vous êtes français, allons enfants de la patrie, elle n'utilisent pas de bâton pour taper quand tu fais une bêtise mais elles te caressent les cheveux en disant petit coquin. A la madrasa on s'habille de blanc et on récite le Coran et si on se trompe *fachak* on se prend un coup de branche de manguier mais c'est pas grave c'est comme ça la vie et on nous dit vous êtes des musulmans et moi je vis comme ça mahorais français musulman.

Ibidem, 81

Dans cet extrait, le narrateur nous évoque jusqu'à quel point il était gâté pendant son enfance dans la mesure où il vivait à l'abri de son père et il n'a jamais souffert ni le faim ni la pauvreté dont souffre la majorité des habitants de Mayotte, comme nous l'avons déjà attesté avec la fille anonyme à qui Marie donnait à manger. En outre, il déclare la formation hybride qu'il a acquise à cet âge puisqu'il allait, à la fois, à l'école pour apprendre le français et à la madrasa pour retenir le Coran. Cette double formation vise à articuler le conflit ethnique dans lequel vivait le petit Bruce. D'une part, né sur une île française, il doit s'attacher à une école française pour apprendre le français, et d'autre part, il adopte la religion islamique, le fait qui l'exige à se lier à la madrasa afin de mémoriser le Noble Coran. Vers la fin du passage, Bruce indique des informations sur sa nationalité, voire sur sa religion : il est mahorais de race, titre octroyé à tous ceux qui sont nés à Mayotte, français de nationalité, puisque Mayotte représente un département de la France depuis 2011, et musulman de religion dans la mesure où il a la même religion que ses parents.

De même, le narrateur recourt à la fréquence narrative en vue d'affirmer et de réaffirmer la vie de luxe qu'il a vécu tout au long de son enfance. C'est plus d'une fois qu'il répète cet énoncé « J'ai huit ans neuf ans dix ans et je n'ai jamais faim ». La relecture de cet énoncé, plus qu'une fois tout au long des récits racontés par Bruce, nous a poussé à réfléchir sur la raison de cette technique narrative : pourquoi le narrateur s'attache-t-il à la répétition de cet énoncé ? En fait, la répétition de cette phrase pourrait être justifiée par le fait que le narrateur voulait déclarer que la raison de sa méchanceté n'est ni la faim ni la pauvreté, comme le croyait le protagoniste et comme c'est le cas de la plupart des jeunes-hommes de Mayotte, ceux qui quittent leurs familles en préférant la vie de rue. A l'inverse, c'est lui qui a choisi cette vie de jungle en refusant d'aller à l'école malgré



toutes les punitions qu'il a acquises de la part de ses parents afin de l'empêcher de continuer à ce chemin ; le fait qu'il affirme dans un autre passage puisqu'il dit :

J'ai huit ans neuf ans dix ans et je refuse d'aller dans cette école pour handicapés je pleure je crie mon père me bat ma mère me bat mais je refuse d'aller avec ceux qui ba-vent et qui dessinent toute la journée.

Ibidem, 85

Par ailleurs, le narrateur nous informe de son vrai nom : « J'ai huit ans neuf ans dix ans et je m'appelle Ismaël Saïd » (Ibidem, 83). Non loin l'indication de son système appellatif, le narrateur indique sur-le-champ ses préoccupations enfantines déchiffrant, à leur tour, d'où vient le pseudonyme (*Bruce*). Lui, il avait des imaginations bizarres dans la mesure où il aimait écouter les chauves-souris dans les arbres et s'imaginait voler comme elles. Aussi, il avait l'habitude de regarder les films étrangers en imitant leurs héros. C'est à partir de cette habitude qu'il a acquis son pseudonyme (*Bruce*) après avoir regardé le film (*Batman*) en imitant la voix et la colère de son héros (*Bruce Wayne*) :

J'aime écouter les chauves-souris dans les arbres et je m'imagine voler comme elles, être tête à l'envers et voir un autre monde c'est peut-être stupide mais c'est comme ça mes pensées. Un jour dans une association montée par les muzungus qui s'appelaient « Les enfants de Mayotte » ils nous ont fait voir le film Batman et je comprends alors que je suis Bruce Wayne, je le sens en moi, j'imité sa voix et sa colère et je veux tout peindre en noir et avoir une cape et ces conneries-là.

Ibidem, 83-84

Sur un autre côté, le narrateur nous déclare ses aventures tout en mettant en scène le premier vol qu'il a commis à l'âge de dix ans et la punition qu'il avait reçue de tous les membres de sa famille à cause de cette bêtise. C'est à ce propos qu'il dit : « J'ai dix ans onze ans et je vole un euro dans le porte-monnaie de ma grande sœur. Mon père m'attache à une chaise et chaque membre de ma famille vient me donner une gifle ou doux » (Ibidem, 85). Puis, il a évoqué son deuxième vol qu'il avait fait, à l'âge de douze, en faveur d'une aventure amoureuse dans la mesure où il annonce : « J'ai douze ans treize ans, ma bite me gratte et je veux une fille mais pour une fille il faut des euros et un jour je vole la montre de mon père et je vais voir les sousous³ » (Appanah 2016, 86). Pour mettre un terme à ses souvenirs et pour qu'il fasse un retour narratologique de la vie pré-mortem à celle post-mortem, Bruce, ce narrateur qui est tué dans la forêt et dont le corps est encore là parmi les arbres, nous ramène à découvrir ses interrogations sur l'endroit où il sera enterré, voire sur le moment où l'on informe son père de son meurtre. Dans ce contexte, il est à dire que même si le nom (*Bruce*) a été

³ Le mot (*Les sousous*) désigne (*Les prostituées*). L'auteur a défini le terme dans un glossaire annexe comprenant un certain nombre des mots utilisés par les mahorais qui vivent à Mayotte.



connu pour tous les habitants de Mayotte, son père l'ignorait. Il ne connaît que le vrai nom de son enfant, à savoir Ismaël Saïd.

Je me demande où ils vont m'enterrer et quel nom ils vont me donner. Je me demande s'ils vont avertir mon père en lui disant *votre fils Ismaël Saïd est mort* ou s'ils vont lui dire *Bruce est mort* et lui va rien y comprendre et c'est à cause de toi toute cette merde.

Appanah 2016, 87

En continu, les articulations interrogatives affichée dans le passage précédent nous assurent, d'une façon ou d'une autre, que le savoir de la voix autothanatographique est effectivement délimité. Ce narrateur, qui vient d'être tué, n'arrive à prévoir ni le lieu où son corps sera enterré ni l'effet de la nouvelle de sa mort sur son père. De telles interrogations ne cessent de s'articuler tout au long des récits de Bruce. Voyons ainsi lorsqu'il se demande sur son existence à l'intérieur de sa tombe, voire sur les sentiments qui le frappent à cet endroit :

Il est quelle heure ? Ici, ce n'est pas la vraie vie n'est-ce pas ? Hé Mo, réponds. Je vais me réveiller, n'est-ce pas, je vais pouvoir à nouveau ressentir quelque chose n'est-ce pas, ce mur-là que je vois que je touche mais je peux pas le toucher pour de vrai, ça va s'arrêter bientôt, cette affaire, Mo, dis-moi, je suis toujours le roi de Gaza hein ?

Appanah 2016, 99

Le tableau dessiné, ainsi que les termes utilisés dans cette citation pourraient, pour un instant, nous faire redouter à propos de l'identité du narrateur et nous exiger à nous demander : s'agit-il affectivement d'une voix autothanatographique qui décrit l'intérieur de sa tombe, ou bien d'un simple rêveur qui se voit mort ? En d'autres termes, Bruce rêve-t-il de la mort ou bien est-il mort ? Même si le narrateur a eu recours à l'usage du verbe « *réveiller* » dans le passage précédent, l'utilisation de ce verbe ne gâche pas son statut en tant qu'un narrateur autothanatographique. La description donnée, voire les interrogations que Bruce pose à son destinataire, Moïse, à propos du temps qu'il n'arrive pas à délocaliser et des objets matériels qui deviennent, de plus en plus, immatériels pour lui telle que le mur de la tombe qu'il ne peut plus toucher, tout cela vise à expliciter que ce narrateur n'accepte pas l'idée de la mort, ou pour mieux dire il ne croit pas qu'il est mort et qu'il ne peut pas venir encore une fois à sa propre vie terrestre. Il est donc à dire que c'est plus d'une fois que Bruce exprime le dégoût, la colère, la peur, voire le refus de l'idée de la mort, non pas durant sa vie, mais plutôt après sa mort, en définitive suite à son enterrement dans la mesure où toutes ces thématiques sont transmises de l'intérieur de sa tombe. Voyons, quand-même, la citation ci-dessous :

Je sais que je suis mauvais. Même ici dans cet endroit un peu gris, comme si la nuit allait tomber à tout moment, je ressens la colère et le dégoût et toujours ce goût bizarre dans ma bouche, comme si j'avais des dents qui pourrissaient. Mais, je voudrais



m'en aller maintenant, j'en ai assez vu, je voudrais retrouver la poussière et l'odeur de Gaza, je voudrais revoir la peur et l'admiration dans les yeux de tous dès que je franchis le seuil de Gaza.

Ibidem, 150

C'est ici que nous pouvons affirmer que Bruce s'attache non seulement à annoncer sa mort, comme nous l'avons déjà vu, mais aussi à déclarer, pour conclure, que « les signes de décomposition, l'odeur implicite de putréfaction, bref la laideur sont les traits distinctifs de la mort » (Weinmann 2018, 32-33). Malgré tout cela, le refus l'idée de la mort reste le trait distinctif de ce narrateur autothanatographique dans la mesure où il l'émerge, d'une façon ou d'une autre, non seulement dans les chapitres qu'il raconte, mais aussi dans les chapitres racontés par Marie. C'est par une sorte de enchevêtrement entre les deux voix autothanatographiques que Nathacha appanah donne l'opportunité à Marie de prendre Bruce pour un objet de sa narration en affirmant, dans le dernier chapitre qu'elle raconte, que ce jeune-homme n'arrive pas à croire qu'il est mort. C'est dans ce sens qu'elle dit :

L'autre garçon, celui qui ne tenais pas en place, celui qui ne pouvais pas croire qu'il était mort, veut partir mais il ne peut pas. Il n'a pas compris que ce n'est pas lui qui décide.

Appanah 2016, 166

Pour conclure, contrairement aux nombreux ouvrages qui semblaient pouvoir entrer dans la catégorie des narrations autothanatographiques et dont nous avons donné un échantillon au début de notre recherche, *Tropique de la violence* nous attire par une certaine audace dans la mesure où Nathacha Appanah y confie la narration de certains chapitres à deux personnages morts, Marie et Bruce. Dans le roman mis en question, les récits autothanatographiques constituent, entre autres, une expérimentation narratologique chez une romancière obsédée par l'idée. Quand nous nous interrogeons sur les causes d'une telle audace, nous tentons de la mettre en rapport avec le métissage qui s'articule, d'une façon évidente, dans le roman et qui porte des effets sur les constituants de l'univers romanesque (les personnages-narrateurs, l'espace, ainsi que le temps).

Il est, donc, frappant de voir que le dédoublement reste la source de la création romanesque d'Appanah dans le roman mis en analyse dans la mesure où elle a pu réunir entre deux catégories des personnages-narrateurs : des personnages-narrateurs vivants tels que Stéphane et Moïse et d'autres morts tels que Marie et Bruce. Aussi, l'espace évoqué a évidemment souffert un métissage spatial dans la mesure où l'auteure a fonctionné des lieux réels comme l'île de Mayotte et d'autres irréels comme les espaces dont se portent les deux narrateurs morts sur le monde des vivants. De même, l'indication temporelle articulée dans le roman, surtout via les deux narrateurs abordés, ne vise qu'à démontrer une certaine dualité dans la mesure où Marie et Bruce arrivent à détailler leur vie antérieure an par an et parfois jour par jour, mais ils n'arrivent à préciser ni l'heure ni le jour où ils sont morts et enterrés. Puisque l'indication temporelle a pour objectif d'accréditer les événements racontés, la délocalisation des



dates de la mort de deux narrateurs rend leurs récits déraisonnables et les qualifie d'emblée du côté de réalisme magique.

En bref, Nathacha Appanah a pu, dans *Tropique de la violence*, créer une sorte de création incomparable dans la mesure où elle a mis en scène un univers romanesque qui englobe les noirs et les blancs, les bons et les méchants, l'abandon et la rencontre, les mères biologiques et celles adoptives, la capacité et l'incapacité, le pré-mortem et le post-mortem, le spirituel et le matériel ; un univers où la vie et la mort se côtoient et s'approchent beaucoup l'une de l'autre à tel point que le lecteur n'arrive à comprendre les circonstances des vivants qu'à partir de l'initiation à la narration et à la focalisation d'un personnage mort..

BIBLIOGRAPHIE

- APPANAH, Nathacha, 2016, *Tropique de la violence*. Paris : Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice, 1994, *L'instant de ma mort*. Paris : Gallimard.
- BOURNEUF, Roland, OULLET, Réal, 1989, *L'univers du roman*. Paris : PUF, 5ème édition.
- BOUVAREL, Henri, 1970, *La mort d'en face. Autothanatographie*. Bouvarel : Paray-le-Monial.
- CAMUS, Audrey, 2011, *Espèces d'espaces : vers une typologie des espaces fictionnels*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- CAMUS, Audrey, 2011, *Imperceptibilité de l'espace et transiitivité du texte fictionnel*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- DERRIDA, Jacques, 1998, *Demeure. Maurice Blanchot*. Paris : Galilée.
- DURAND-GUIZIOU, Marie-Claire, 1998, L'onomastique, l'onomatourge et le roman, in *Actas do XX Congreso Internacional de Ciencias Onomásticas. La Coruña, Bibiloteca Filolóxica Galega/Instituto da Lingua Galega*.
- NOTTER, Jean-Cyrille, 2018, *Toponymie des îles créoles de l'océan Indien* : La Réunion.
- REUTER, Yves, 2009, *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Armand Colin.
- TODOROV, Tzvetan, 1968, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*. Paris : Seuil.
- WERBER, Bernerd, 2017, *Depuis l'au-delà*. Paris : Albin Michel.
- WEINMANN, Frédéric, 2018, *Je suis mort. Essai sur la narration autothanatographique*. Paris : Seuil.