

**JEUX REFLEXIFS ET PROCEDES METAFICTIONNELS DANS
KÉTALA DE FATOU DIOME**

**RÉFLEXIVE GAMES AND METAFICTIONAL PROCESSES IN
KÉTALE BY FATOU DIOME**

Ikram ZENATI^{*1}

¹Laboratoire de Sémiotique et Pratiques Discursives « SEPRADIS ». Université Mohamed Khider. Biskra. Algérie

Aziza BENZID²

²Laboratoire de Sémiotique et Pratiques Discursives « SEPRADIS ». Université Mohamed Khider. Biskra. Algérie

Résumé

Cet article ambitionne à relever les procédés métafictionnels qui impliquent une narration introvertie dans le roman *Kétala* de l'écrivaine africaine Fatou Diome. Il s'attache aussi à dépister leurs renvois en essayant, toutefois, de relier la performance textuelle de l'auteure à son expérience personnelle, pour voir l'investissement des jeux réflexifs que Diome relie à un véritable travail narratif, qu'elle appelle : le *mot-motage*.

Mot clés : métafiction, réflexivité, performance scripturale, *Kétala*, Fatou Diome

Abstract

This article aims to identify the metafictional processes that involve an introverted narration in the novel *Kétala* by Fatou Diome. It also tries to track down their references while trying, however, to link the author's textual performance her personal

* Auteur correspondant

experience in order to see the investment of the reflexive games that Diome links to a real narrative work, which she calls: the word-montage

Keywords : metafiction, reflexivity, scriptural performance, *Kétala*, Fatou Diome

La métafiction est une notion employée souvent dans la critique anglophone, et adaptée dans la sphère européenne sous le terme de métatextualité, et malgré la proximité des définitions, chacun de ces termes traduit un renvoi spécifique (l'un textuel et l'autre fictionnel) et rappelle une relation de réflexivité textuelle différente et souvent critique. Et pour mener cette analyse à sa fin, nous allons nous baser sur la précision qu'a donné l'écrivain et critique américain William GASS à la métafiction qui la définit comme l'autoréférentialité de la fiction qui se met en scène à travers des procédés textuels qui l'explicitent de plus belle.

Pour cette analyse, nous avons choisi *Kétala* de Fatou Diome où elle nous plonge dans la vie de Mémoria, une jeune danseuse dakaraise, qui décide d'immigrer et de faire sa vie en France. Mais, avant de partir, elle se trouve contrainte d'épouser Makhou, un homme qu'elle connaît à peine. Après quelque temps de leur mariage, arrangé par leurs parents, Mémoria découvre l'homosexualité de son mari Makhou. Ce qui pousse le couple à partir en France dans une tentative désespérée de sauver leur mariage. Après de longues années en France, Mémoria décide, dans ces derniers jours de vie, de retourner à son pays natal (le Sénégal). Laissant derrière elle des souvenirs mémorables, racontés par des narrateurs le moins qu'on puisse dire, étranges. Alors avant six jours exactement du « grand *Kétala* », c'est-à-dire « le partage de son héritage par les humains » (p.14), ses objets décident, tour à tour, de restituer les souvenirs de leur maîtresse.

C'est ainsi que *Kétala* produit sa propre fiction, plutôt sa métafiction.

Ainsi, dans cette contribution, nous tenterons de centrer notre analyse sur le caractère réfléchi de la métafiction qui intervient en commentaire intériorisé sur l'écriture, voir comment elle « théorise son propre fonctionnement » (RAYAN-SAUTOUR, Michelle, 2002 : 69.) au sein d'un roman qui peut être qualifié de métafictionnel par excellence.

Suivant cette optique, nous essayerons d'examiner les enjeux linguistiques dans *Kétala* de Fatou Diome qui émanent de son intention d'écrivaine soucieuse d'afficher la bonne formule narrative pour son récit, et de voir la métafiction comme unité textuelle à effet réflexif. De ce fait, la problématique qui nous préoccupe est la suivante : comment est bâtie, réfléchie, et représentée la fiction dans ce texte ? Et par quels moyens ? Autrement dit, comment *Kétala* organise-t-il sa métafiction et développe-t-il son propre fonctionnement ?

Optant pour une approche narratologique, nous essayerons de ressortir les différentes instances narratives relevant de la métafiction, pour voir comment est pensé le cheminement de ce roman distingué par la prosopopée, qui s'emploie comme la stratégie de donner la parole à des figures muselées, des entités abstraites, souvent muettes ; « un absent, un mort, un dieu, un être surnaturel ou une entité abstraite » (D. Bergez, & V. Géraud, & J.-J. Robrieux, 2001 : 182.) pour dire le passé de Mémemoria et enfin de montrer dans quel but Fatou Diome s'attache à bien choisir ses médiateurs discursifs (les personnages-objets), et de déceler à partir de la règle qui régissait le groupe d'objets engagé « solennellement » (p. 30) de façon à ce que, même tous dispersés, ils auront « l'histoire complète de [leur] défunte maîtresse » (p. 22). Cet investissement des enjeux métanarratifs Fatou l'appelle le *mot-motage*.

1- QU'EST-CE-QUE LA METAFICTION ?

Le terme de métafiction offre un inventaire non exhaustif de définitions. Il désigne globalement « le renvoi du texte à son artifice littéraire » (LEPALUDIER, Laurent, 2002 : 09.) mais ces renvois « ne sont pas à mettre sur le même plan. Certains renvoyant à des procédés, d'autres à la nature du phénomène métatextuel lui-même, d'autres encore au contexte historique et culturel de leur production » (*Ibid.*).

La métatextualité s'accorde parfois avec la métafiction. Les deux concepts ont des renvois immédiats dans ou hors le texte, ils informent sur sa structure et exposent son développement, aussi les deux concepts ont des procédés textuels qui les caractérisent.

Commençant d'abord par la métatextualité, qui est un concept forgé par Gérard Genette en 1982 dans son ouvrage théorique *Palimpsestes*, et faisant partie des cinq catégories de la transtextualité que Genette met en garde pour expliquer les différents réseaux de « transcendance textuelle » et les différentes relations qui définissent un texte par rapport à d'autre(s) texte(s). Pour lui, la métatextualité est une « (...) relation, on dit plus couramment de "commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer (...) c'est par excellence la relation critique » (11.).

Dans un ouvrage collectif réalisé par le centre de recherches Inter-Langues d'Angers (CRILA), les concepts de Métatextualité et Métaficcion ont été parfaitement affinés par de nombreux chercheurs afin d'enlever l'ambiguïté autour de ces deux termes souvent confondus. Aussi ils ont essayé de tracer les différences entre métatexte et métatextualité, que sont aussi des termes à usage différent, ils estiment donc qu'« il convient d'inclure dans la définition de la métatextualité la relation d'un texte vis-à-vis de lui-même ou de son architexte » (10).

Souvent ces deux notions sont complémentaires, mais elles ont des écarts selon leur application sur le texte, précisément le texte de fiction. On y distingue donc deux acceptions qui pourraient éclairer la différence entre métatexte et métatextualité, « Le texte de fiction sera métatextuel s'il invite à une prise de conscience critique de lui-même ou d'autres textes. La métatextualité appelle l'attention du fonctionnement de l'artifice de la fiction, sa création, sa réception, et sa participation aux systèmes de signification de la culture » (*Ibid.*)

Mais le texte de fiction selon Austin Warren et René Wellek « impose un ordre, une organisation, une unité à ses matériaux » (34.).

De sa part, l'écrivain et critique américain William GASS a inventé en 1971 le terme de métafiction pour désigner l'autoréférentialité de la fiction qui se met en scène à travers des procédés textuels. Janet Paterson en déduit que la métafiction désigne « les romans dont l'objet thématique principal est celui de la production romanesque ou, plus précisément, la fabrication de la fiction aux niveaux de l'énonciation et de l'énoncé » (13.). On remarque que, cette notion, recouvre par sa polysémie un champ très vague et génère des confusions conceptuelles. Elle inclut des formes de réflexivité littéraire et interroge les modes de renvois de la fiction, autrement dit, le texte de métafiction « Se concentre sur de questions telles que celle de la possibilité de connaître la réalité de notre monde à travers le langage, d'échapper au piège d'un langage saturé par la culture et l'idéologie, de sortir de ce labyrinthe sans fin qui nous empêche d'accéder à la vérité » (RAYAN-SAUTOUR, Michelle, op. cit.: 70.).

Patricia Waugh dans *Métafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (WAUGH, Patricia 1984)[†], reprend la définition du terme d'un essai écrit par William GASS et précise que la métafiction renseigne sur la construction de la fiction au

[†] « *Métafiction : La Théorie et La Pratique de la Fiction Auto-Consciente.* » [Notre traduction].

long du texte « the lowest common dominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction » (02.)[‡]

Suivant ce volet théorique, nous nous intéressons donc à appliquer le sens qu'aborde la critique anglo-saxonne qui estime que la métafiction « Is a theory of fiction throw the practice of writing fiction » (WAUGH, Patricia, 1984 : 02.)[§] Donc, il s'agit de voir comment Diome peint les parcelles de la vie de Mémoria, indiquant la fonction des objets et le fonctionnement de leur discours, comme le disait Masque ; « On ne refait pas la vie de Mémoria, on la raconte : une biographie, c'est de l'archéologie, pas de la chirurgie esthétique » (p. 219).

Inscription métafictive et instances narratives dans *Kétala*

En matière de création littéraire, la fiction fait feu de tout bois, elle compulse les faits réels qui se mêlent au texte, renseigne sur la motivation du choix de l'auteur pour la figure qu'il décide pour son œuvre, et rappelle les écarts éventuels entre le réel et le fictif.

Le roman africain contemporain se voue le champ fertile de la fiction qui fraie le chemin critique en revenant toujours sur la notion de l'auteur. Ce dernier a été ressuscité maintes fois dans la littérature subsaharienne d'expression française contre sa mort proclamée par Roland Barthes^{**}. Cette littérature qui renonce à la mort de l'auteur, use des ressorts de la métafiction^{††} pour afficher

[‡] « Le moindre point commun de la métafiction est de créer une fiction et de faire une déclaration sur la création de cette fiction. » [Notre traduction].

[§] « Est une théorie de la fiction sur la pratique de l'écriture de cette fiction. » [Notre traduction].

^{**} En référence à la théorie de Roland Barthes « La mort de l'auteur ».

^{††} La métafiction médiatise souvent les discours, les récits, les imaginaires littéraires, elle adopte ainsi sous différentes formes les marques de subjectivité de l'auteur, et les écrivains de la diaspora usent beaucoup de ces techniques d'écriture (on cite à titre d'exemple : le dédoublement énonciatif, le détournement ironique, la polyphonie, et la réflexivité).

une médiation culturelle de type discursif et narratif. En reliant la performance textuelle à l'expérience personnelle, l'auteur peut facilement déjouer la rigidité critique de la théorie de Barthes, pour mettre en vue des modes d'écriture qui dénudent l'illusion de la fiction et orientent directement la réflexion vers l'auteur. Comme l'affirme Jean-Michel YVARD dans un article intitulé METATEXTUALITE ET HISTOIRE disant qu' « On peut penser, en effet, qu'une telle remise en cause des formes de la vie et de la représentation, remise en cause qui ne compta certainement pas pour rien dans l'émergence du roman, lui permit de s'engager dans la voix d'une expérimentation tout à la fois formelle et métafictionnelle. » (49.).

Les écrivains africains sont les plus marqués par une souffrance endurée due à leur histoire douloureuse, il leur est difficile de s'endosser à la théorie de Barthes et d'en passer par dessous. Bien que les écrivains contemporains ont réussi à dépasser cette tragédie historique, mais leurs discours mêlent toujours des réalités nationales et historiques qui racontent leur propre malheur en tant qu'individus exilés, immigrés ou simplement exclus.

Fatou Diome aborde dans ce roman le thème de la « disparition » en se prenant pour la défunte pleurée par ses objets. L'auteure met en scène une jeune Africaine talentueuse Mémoria, danseuse brillante, qui décide de partir en France dès son très jeune âge et ne revient à son pays natal (le Sénégal) que vers la fin de sa vie. Le récit de vie de Mémoria est intrigant car il se fait raconter par des personnages pas du tout ordinaires, que sont : son ordinateur, sa télévision, un coussin, un mouchoir, une table, un brin d'allumette, un oreiller, une porte, masque, collier de perles, canapé, assiette, marinière, montre, matelas ...etc. C'est en lisant sa vie à travers ces objets qu'il conforme de dire qu'elle n'a pas été aimée comme il le fallait de la part des êtres

humains : « Mémoria limita les invitations et les sorties, devient une parfaite femme d'intérieur » (p. 191)

Un récit imagé élaboré à sa mort par les objets et les meubles qu'elle possédait. Ce texte nous fait parcourir curieusement la métafiction inscrite dans l'énoncé romanesque qui est en train de se développer au long du texte sous forme de dialogues, « Frup, Frup, franchement, avec tous ces virages verbaux, nous n'allons pas terminer de tout reconstituer avant le Kétala » (p. 83). Et pour nous raconter la vie de Mémoria ses objets décident « tous ensemble de reconstituer le puzzle de sa vie » (p. 24) au cours d'une « assemblée du souvenir » (p. 24).

Mémoria est un personnage qui connote de par son nom un caractère de l'être humain, un être qui vit de la mémoire des événements afin d'honorer ses actes, qu'elle fait en sorte de les entendre de la part des objets. « Au nom du respect de sa mémoire, de notre éternelle fidélité à notre défunte maîtresse et en vertu des pouvoirs qui me sont conférés, je déclare ouverte la séance de reconstitution de la vie de Mémoria » (p. 32)

Ces allusions narratives ont le pouvoir d'amener le roman à réfléchir sur son propre déroulement, la strate narrative sur laquelle est bâtie l'œuvre puise dans une source de réflexion qui dresse un paysage métafictionnel fort remarquable ;

Le il ou le elle isole, retranche, éloigne. Le tiers soustrait n'est plus concerné par la subjectivité d'un je effrayé qui se protège du vide. Un vide créé par la mort et la désormais impossible interactivité du je avec un tu sans intention. On assiste donc à la levée du corps, entité indéfinie ou plutôt définie par sa préfiguration de notre fin à tous (p. 10-11).

Ce roman est désormais un excellent inventaire métanarratif où la métafiction est déclarée depuis l'incipit^{‡‡}, que l'auteure de

^{‡‡} « Jacques Allard a étudié l'étendue et la fonction générative de sens de l'incipit, notamment dans les « trois premiers paragraphes » (1978 : 12-15).

Kétala^{§§} s'est intéressée dès « la prologue » de le charger d'une mine de réflexion très profonde, tant pesante sur sa relation critique qui réside dans le croisement de la métafiction avec la progression diégétique du récit (on se rappelle que le récit est une prise de parole bouclée entre les narrateurs que sont ; les meubles, les ustensiles de cuisine, bijoux et vêtements) cela ramène de l'intérêt de l'auteure à orienter la progression de son œuvre, cette volonté apparaît en filigrane tout au long de son texte, et va de pair avec son développement narratologique.

On comprend dès lors, comment l'auteur a fait de sorte que le texte soit fidèle et conforme à la vie de Mémoria, où trouver foi s'éprouve essentiellement comme une translation de sortie hors de « soi » pour se réinventer une « autre ». Donner une vision de la vie et d'attachement des objets à l'homme est ridicule, mais il fonctionne ici comme mécanisme important de la métafiction en se chargeant à représenter tous les avatars possible du « moi » ; « la foi console, les vivants se détachent, la mort débaptise : on n'est plus Alpha, Moussa, Abdou ou Astou, mais simplement *Niiwbi* ou *Odallolé*, c'est-à-dire *le corps* » (p. 10-11).

Fatou dans son récit insiste sur la « clarté nominative » (p. 33) pour décliner sa haute intention d'écrivaine souvent prise par l'obsession de *dire vrai* et juste. Elle donne une vision personnelle d'elle-même également de son roman. Elle précise une scène entrevue par la « vitesse de la narration » (p. 40), marquée aussi par des « virages verbaux » (p. 83), où « le verbe est créateur » (p. 41). Il s'avère important pour elle de s'entraîner donc à « la

D'autres critiques sont moins précis dans la délimitation de l'incipit. Louis Hay par exemple le ramène à « la rédaction des premières pages » (1993 : 79). ». Cité par : (MBAYE Diouf, *De Sow Fall à Fatou Diome : mécanismes d'une métafiction de l'immigration*, 2016 : 26. Disponible sur [<https://doi.org/10.7202/1039044ar>]).

§§ La graphie de *Kétala* en tant que titre diffère d'une édition à une autre, et l'italique ici est uniquement pour désigner le titre du roman, hors de toute reprise du texte, sauf désignation interne par l'auteure elle-même.

diligence du verbe » (p.97). Elle montre aussi le souci d'apercevoir Kétala comme « une longue argumentation sociologique » (p. 78), et comme « l'homme voudrait tout maîtriser » (p. 51) elle sollicite de lire cette histoire racontée par des « meubles en souffrance » (p. 51) qui se lamentent de sa mort alors qu'elle estime que « L'au-delà n'était plus qu'une fiction » (p. 11).

Plus important encore, l'auteure ne feigne pas de dénoncer la femme en la représentant comme l'absente, mais plus intelligemment, elle recourt à cette stratégie où le lecteur est invité à poursuivre l'enchaînement de cette fiction qui se joue en écho entre les personnages « objets ». Elle nomme d'abord son personnage principal Mémoria ayant pour effet d'interroger la relation entre Mémoria et l'auteure, aussi d'interroger sa relation à la fiction qui se joue dans le texte, vu que Mémoria est d'abord un nom choisi à l'intention de représenter et ressusciter sa mémoire « Bientôt, le jour du Kétala va arriver ; à ce rythme-là, nous serons dispersées avant d'avoir entendu la moitié de l'histoire de Mémoria. On ne sait toujours pas quel âge elle avait, ni quel genre de femme elle était. Bref, toutes ces choses indispensables pour garder l'image de quelqu'un en mémoire » (p. 39).

Pour l'auteure, la situation de la femme, particulièrement la femme immigrée, n'est pas à dénoncer, elle recourt à la mise en scène d'un personnage féminin souvent en difficulté de s'attacher aux gens, donc aux objets qui l'entourent, pour emmener le lecteur à réfléchir sur sa propre vie et deviner s'il ne s'agit pas implicitement d'une instance autobiographique.

Lorsqu'elle veillait, blottie contre sa mère, elle priait pour retarder l'heure où celle-ci s'en irait chercher dans la cuisine des braises avec lesquelles brûler de l'encens, car l'instant où les volutes s'échapper de la chambre de sa mère, remplissait toute la demeure d'effluves sucrés, signalait le coucher de la maisonnée et mettait provisoirement fin aux câlins maternels. Petite, elle en

arrivait à détester son père, surtout le soir, se demandant pourquoi lui avait le droit de dormir avec sa maman dans la chambre encensée et pas elle. En grandissant, elle avait fini par comprendre que ces herbes choisies avec minutie, longuement macérées dans un mélange de parfums rares, ne brulaient pas seulement pour agrémenter l'air ambiant. (p. 84).

Généralement, le personnage Diomien n'est jamais marqué par l'échec littéraire, ni par la lâcheté, il sert d'exemple pour une figure féminine engagée et affirmée par son talent quant à l'éloquence du verbe. Il n'est donc pas étonnant, suivant cette perspective, que l'auteure explicite ouvertement ses buts et ses expectations de ces mises en relief, précédemment cités, dont elle est sûre de leurs présupposés.

Aussi, écrire et réfléchir sur l'écriture relève du bon travail du *mot-motage*, le néologisme s'encombre du sens qui émanent de l'effet réfléchi de l'acte de l'écriture ainsi des renvois sans cesse reconstruits dans le texte. Fatou le définit comme :

Une façon de donner du relief aux mots, ou plutôt au mot-motage. La parole n'est pas une course de vitesse mais une randonnée à travers des vallées, des pics, des pentes et des pistes sinueuses (...) Le mot-motage, c'est ainsi, un pas en appelle un autre jusqu'au point culminant de l'idée. [...] mot-moter c'est écrire ou parler, mais c'est surtout écrire : c'est tailler, raboter, enfiler des mots, les faire coulisser sur le fil conducteur de la pensée (p. 118).

Notons que la structure du roman ou de la fiction se dévoile au cours du texte, *Kétala* pense aussi son propre déploiement diégétique, elle fait sa métafiction en prétendant lire sa vie à travers les paroles des personnages « objets » qui se trouvent réunis pour relater toute « une vie en un soir » (p. 10).

L'auteure se trouve donc contrainte à renoncer aux instances narratives classiques, et pour le faire elle recourt à la

dépronominalisation *** (MBAYE, Diouf, op. cit.: 29.) « Le il ou le elle isole, retranche et éloigne » (p. 08). Alors on peut dire que

La métafiction peut ainsi prendre l'aspect d'une mise en abyme, d'un enchâssement, d'une duplication ou d'une réécriture auto diégétique avec variations internes. Mais cette métafiction emprunte souvent la forme d'un personnage d'écrivain qui s'interroge sur la production en train de se faire et associe le lecteur à ses préoccupations (GAUVIN, Lise, 2019 : 07.).

On peut donc valider ces propos, d'après cette longue scène, où l'auteure critique l'aisance du métier du livre à nos jours ;

(...) avec tous les logiciels de traitement de texte, certains font maintenant des romans sans avoir besoin de se doper au café, comme ce brave Balzac qui s'épuisait à forger des phrases, à tisser de complexes liens entre des êtres de papier auxquels il insufflait ainsi la vie. (...) Coupe-moi une tranche par-ci, que je colle une lamelle par-là ! Et voilà, ainsi va le roman high-tech et autrement écrivaient les maîtres de l'encrier (...). (p. 153).

Glissement auctorial de la figure de l'étrangère

Les écrivains contemporains mettent en relief des personnages migrants afin de déterminer les plans diégétiques de la narration du récit de l'immigration. Mais cette technique purement littéraire relève d'un parcours personnel en lien étroit avec une douloureuse expérience, qui est dans ce cas l'immigration.

*** Dans son article, Mbaye Diouf estime que l'auteure de *Kétala* prépare son lecteur à une prosopopée hors commun, et pour le faire, elle recourt à certaines formules narratives qui reposent essentiellement sur des jeux de modifications d'ordre grammatical, qu'elle trouve les plus convenables pour raconter la vie de *Mémoria*, dont la vie de l'auteure elle-même y est en filigrane.

En effet, la figure de l'étrangère est pour Fatou Diome le moyen d'expression à travers lequel elle arrive à élucider l'unicité d'une expérience qui inclut l'étrangeté en tout les sens.

À la place de Mémoria, même les frigides auraient déjà fait leur valise. Figure-toi que Makhou le lui avait proposé, une nuit où, déprimée, elle pleurait en me serrant dans ses bras. Moi, oreiller, j'ai bien entendu quand il lui a dit : « je te trouve si malheureuse ces derniers temps. Tu as peut-être le mal du pays ? Puisque tu ne travailles pas, si tu veux rentrer, je te payerai le billet, ça te fera du bien de revoir la famille. Je m'en veux de t'avoir emmenée si loin de chez nous. » Mais elle refusa : « je n'ai pas le mal du pays, ce n'est pas ça qui me rend triste. Tu sais bien ce que je veux, je veux rester, ici, avec toi, avec mon mari, rugit-elle, je n'irai pas là-bas sans toi.

_ Cette proposition de retour accentua l'abatement de Mémoria. Elle ne fit plus aucun effort pour égayer leur quotidien. (p. 181).

Le motif de l'immigration est évidemment le résultat d'une histoire individuelle complexe, qui n'est pas le même pour tous les auteurs négro-africains. Il y a différentes raisons qui poussent les écrivains à choisir cet itinéraire du continent en continent, et pour la majorité soit : une guerre civile, un exil forcé, un réfugié politique ou précarité sociale.

Pour Diome comme pour Mémoria dans ce roman, l'immigration est un choix personnel assumé sans regret. Un choix dont les motivations sont pour le moins très convaincantes d'un point de vue social, car elles encodent l'espoir de la réalisation d'un projet personnel tant rêvé, une réalisation en cours d'affirmation.

Dans ce roman, Mémoria décide d'immigrer avec son mari Makhou, dans l'espoir de faire revivre leur vie conjugale en crise, une sorte de réhabilitation sentimentale pour réussir leur mariage, ou plutôt le sauver

Aux bords des Champs-Élysées, du jardin du Luxembourg, des rives de la Seine où nul vent n'oserait disperser les pétales de rose qui

tomberaient de leurs lèvres lorsque Makhou, regrettant le temps perdu, lui murmurerait des je t'aime pathétiques en l'étouffant de baisers. (p. 129).

Mais ce projet fut avorté avant qu'il puisse être relancé. Makhou le mari de Mémoria n'éprouve réellement aucun plaisir pour sa femme, cette dernière le constata préalablement. Le mariage, ce « Sacrementum religieux » peut retourner en une malédiction même pour un couple qui vient d'un pays, dont la civilisation célèbre le mariage en cérémonie qui dure des jours, en croyant à sa sainteté et à son lien juridique sacré. En raison de ces événements, Mémoria réalise que vivre avec Makhou n'est qu'une autre solitude qui s'additionne à elle, et elle devait se composer avec l'étrangeté qu'elle la hante depuis son arrivée à ce Paris à l'accueil inhospitalier.

« _ Moi, montre, je puis vous dire que cette senteur donnait à Mémoria l'envie de plier ses bagages, de retourner en vitesse au domicile parental, car c'était dans cette direction que la fumée conduisait sa mémoire. Ces arômes distillaient la douceur de son enfance. » (p. 83).

En ce qui est de l'étrangeté, c'est un thème très récurrent dans les romans de Fatou Diome, c'est d'ailleurs le trait commun entre toutes ces œuvres. Elle refuse d'assigner sa présence en tant qu'auteure connue à l'échelle mondiale, sous une présentation stéréotypée.

Tressant d'un livre à l'autre un travail narratif et énonciatif marquant, la romancière puise sa réflexion dans une inscription métafictive marquante, accompagnée de jeux textuels et de processus de narration dont l'extension semble infinie.

L'implication d'un processus d'autoréflexivité dont « l'étrangeté » sert d'une assise fictionnelle, susceptible d'exprimer la complexité d'une réalité triste, Fatou retrace à travers le récit de vie de Mémoria, le projet d'écriture et elle délivre explicitement ses enjeux, sous des formes de références

culturelles fort appuyées qu'on lit surtout dans les passages suivants ;

À t'entendre, Mémoria devait réveiller François de Bourbon, s'en servir stimuler sa libido ou, plutôt, celle de Makhou. Figure-toi qu'il y a des ouvrages qui permettent de s'épargner tant de peine. Ce que nous savons de Crébillon nous vient des livres et sans La Princesse de Clèves^{†††}, nous n'aurions rien su des amours du duc de Guise. Mémoria n'avait reçu d'éducation sexuelle - chez elle, les bébés pullulent, mais nul ne sait comment on les fait. (p. 188).

La transition c'est fondamental ! C'est bien ce que disait Madame Logique, la prof du français de Mémoria : la fluidité de la narration dépend de la maîtrise des transitions entre les différentes étapes du récit, un maillon entraînant un autre (p. 155).

« _ Tirons notre courage de notre désespoir même ! clama Montre, en bonne lectrice de Sénèque » (p. 226).

Il s'agit ici d'une auteure qui ne manque pas d'envisager à travers son personnage féminin la morosité de sa vie de femme noire africaine, que dès le jeune âge, elle fait face aux plus grandes épreuves de la vie qui l'obligent aussi de se composer avec l'étrangeté, commençant par la difficulté de s'habituer au pays d'accueil, arrivant à l'échec de toutes ses aspirations sociales. Mémoria dans ce texte était au milieu de toutes ces agitations, perdue et triste, en manque de tout sens de partage même avec son mari, chez qui, elle découvre une homosexualité incurable. « Comme elle n'avait plus Makhou qui partageait une part de son histoire, elle sentait algue flottante sur la mer noire de la tristesse » (p. 121).

A partir de cette fiction, l'écrivaine glisse la figure de l'étrangère à travers des stratégies textuelles qui réfèrent à une période de sa vie, aussi à sa culture, et à sa société respective. Elle établit des procédés narratifs, qui renforcent l'enjeu linguistique

††† Les italiques sont conformes à la graphie du roman.

consacré à la mise en scène du récit de vie de Mémoria, et déclenche par la suite par son dénouement narratif exceptionnel, une vision critique sur cette scène. La même remarque soulève du choix du titre *Kétala* qui brouille les discours pour semer la curiosité du lecteur, qui reste attentif en face de l'affirmation au début du roman ; « Lorsqu'une personne meurt, nul ne se soucie de la tristesse de ces meubles » (p. 9-10).

Dans *Kétala*, Diome exploite d'emblée les procédés métafictionnels qui constituent une sorte de répertoire de référence commode à l'usage de la figure de l'étrangère comme un attribut de l'auteur.

L'humour où le génie métactif de *Kétala*

Tourner en dérision et évoquer le sujet de la mort est très récurrent chez Diome, et celui qui lit *Kétala* peut apercevoir les grands (en)jeux narratifs voués à la mise en rapport de ces deux composantes. Par le biais de l'humour, on constate que l'auteure montre que la figure de « la défunte » est un double d'elle-même, pour cela, elle emploie une stratégie narrative fondée sur le fait de se cacher à la vue et prêter sa langue aux objets, ce qui inspire à ces compagnons-objets de retracer sa vie. L'intelligence réside ici dans la façon de prêter la parole à des objets silencieux et unanimes (parole d'esprit), mais témoin des joies et des tristesses de leur propriétaire. Cette position de se retirer, permet de voir l'expérience de l'auteure en tant qu'immigrée et en tant qu'auteure, elle se plaît donc à jouer l'image dissimulée d'elle-même et chercher au même temps à la révéler, plutôt, la montrer au monde correctement.

« Mémoria soupçonnait tous ses professeurs : ces virtuoses du verbe étaient également des seigneurs de l'escamotage qui ne livrait qu'une part infime de leurs connaissances et en réservaient l'essentiel à leur usage personnel. (...) Elle en était là lorsque le professeur de français entreprit de leur faire étudier L'Amant de

Marguerite Duras. Elle admira sa générosité et se proposa pour le premier exposé, pendant que ses camarades jouaient les fausses timorées. (...) Des œuvres qui ne figuraient pas dans son programme scolaire lui donnèrent de parfaits exemples, poussant le bouchon encore plus loin que l'Amant. Voilà pourquoi, désespérée devant la froide présence de son mari, elle orienta loisirs vers la lecture. » (p. 189-190).

Pendant l'évolution narratologique du roman, nous avons remarqué que l'auteur se rattache et se détache tour à tour de l'humour. On constate qu'au long du récit, l'humour génère dans une tension modérée le sujet de la mort, on peut donc dire que le détournement de la mort de *Mémoria* a été effectué avec succès. Le collier de perle déclare que : « Ça n'a rien d'exceptionnel une petite fille africaine qui danse bien. C'est ça le rythme dans le sang, le sens du rythme, et patati-patata... les gènes de Mozart viennent peut-être de Ouagadougou ? Des « sornettes » qui visent à « garder à Monsieur Banania son sourire Félix Potin » » (p. 42).

La narration est rompue, entre temps, par le rire, les paroles d'esprits abritent « d'hilarantes causeries » (p. 62) et les établissent pour déclarer « l'hilarité générale » (p. 38) du texte, aussi pour évoquer le travail d'humoriste apte à maîtriser cette forme d'« *art d'exister* » (ESCARPIT, Robert, 1994).

L'humour naît du besoin de sociabilité, il repose sur des idéologies sociales que prône l'auteur qui trouve dans la plaisanterie un rituel paisible à son cœur, il incarne autour des illusions une fausse innocence, et ne gêne point à se montrer sujet de sarcasme pour dire tout ce qu'il pense réellement.

L'écrivaine de *Kétala* accentue le ton de l'humour pour faire allusion à la gêne de se voir comme « la bénédictine en minijupe » (p. 77). Ces objets qui n'ont rien trouvé de plus drôle que d'affubler leur maîtresse d'un tel surnom, « la bénédictine ».

Les allusions aux stratégies textuelles et narratives ne sont jamais terminées, elles reviennent en boucle de façon à ne pas avoir fin, et constitue l'instrument de dénaturalisation de la figure de l'auteur, en se jouant de ces connaissances.

« - Mouchoir ! T'as vraiment une intelligence de chiffon, toi ! Éruccta Montre, tu ne comprends rien à l'ironie !

_ Lire honnie ? Lire au nid ? Ou lire Hony ? » (p. 100).

Nous remarquons ici, que l'auteure insiste lourdement sur l'ironie, en la donnant de différentes graphies hilarantes du côté de leur sémantique, où intelligemment sont posées les majuscules.

Cette scène n'est en vérité drôle que par le fait que ses objets qui se croient piqué de culture ne s'attardent pas d'octroyer le droit de se moquer de leur propriétaire. La montre évoqua en long et en large sa raison, qui n'échappe pas à certaines confusions sémantiques en évoquant Proust :

- *Je crois le savoir, intervient Montre, c'est sa madeleine de Proust.*

- *Madeline de quoi ? fit l'assistance.* —

- *Sa madeleine de Proust, martela Montre.*

- *D'où sort-elle, celle-là ? Grogna Canapé, je ne connais personne de ce nom dans l'entourage de Mémoire. Jamais entendu non plus une ville ou un village appelé Proust.* (p. 82).

Cette grande habileté de détournement relève de la capacité de l'auteur à conduire l'aspect réfléchi du texte ainsi que sa fiction. Le lecteur est amené à porter un regard critique sur cette forme réfléchie de part de son énonciation, sa narration et sa fiction, constituant systématiquement le caractère général du texte.

On jette un autre regard critique sur l'esthétique romanesque de Diome où la réflexion est appuyée sur la fabrication de l'œuvre, donc une autre façon de l'humour à médiatiser en travers. « Oh !

Franchement ! Se déchaina Montre. Entre ceux qui se croient sous l'arbre à palabres et ceux qui rouspètent sans cesse, je ne sais plus qui nous fait plus perdre du temps. Arriver au bout de l'histoire qui nous intéresse à une telle vitesse de narration, autant tenter une traversée de l'Atlantique dans une calebasse. » (p. 39).

Notre temps étant limité, chaque orateur est donc prié d'aller à l'essentiel, précisa le président de séance. Parler, encore et encore, c'est une façon de en pas pleurer (...) Je ne comprends que trop votre désir de prendre la parole ou de la garder. Puisque le verbe est créateur c'est à lui de ressusciter celle qui est ravie à notre affection. (...) La parole est maintenant à vieux collier de perles. (...) J'en ai marre ! Je parie qu'il va commencer au temps de Lucy, celui-là ! S'il a l'éloquence d'Yves Coppens, il lui faudra un siècle d'audience. (p. 39-40).

Ce roman trouve dans l'humour qui présente et constitue cette esthétique, des modèles pour sa propre pratique discursive, nettement humoristique. Et après avoir invité le lecteur à soupçonner l'énonciation de ce récit de vie, on peut enfin renvoyer cette agilité d'esprit de ses conteurs à une mise en rapport de deux discours de fiction qui s'élaborent parallèlement, l'un appartenant à la diégèse (la narration), et l'autre à la mise en place par le roman par l'auteure lui-même, pénétrée entre-autre par l'humour, qui fait que l'on prend le faux pour le vrai, comme le désigne l'expression « Je parie qu'il va commencer au temps de Lucy, celui-là ! S'il a l'éloquence d'Yves Coppens, il lui faudra un siècle d'audience » (p. 39-40). Ou comme le montre le passage suivant :

« _ Moi montre, qui était à son poignet, sentait les variations de ses émotions aux battements de son poulx, je sais ce qui l'animait. Puis, il faut dire qu'à force d'être collée à leur chair, j'en arrive à décrypter les états d'âme et la philosophie des hommes. [...] la *philoshommie*. » (p. 124).

Ces expressions sont en vérité des illusions qui permettent de saisir leur mécanisme d'élaboration en revenant vers leur

désignation à référence culturelle. Pareillement pour le mot « cataplasme » (p. 125) dans la page suivante qu'on le saisit qu'à travers l'expression qui le succède « les humains appellent ça une catachrèse » (p. 125), une scène cocasse qui étouffe l'étrangeté pour laisser voir le ridicule.

Kétala est un roman qui tient compte des réalités atroces qu'affrontent les femmes noires africaines en tant qu'immigrées. Ce discours social d'ancrage narratif est développé à deux plans conjoints ; il crée un univers de fiction au même temps fait en sorte qu'il informe de son organisation à travers des mécanismes de fonctionnement d'énonciation plus cohérente et plus précise encore avec le choix d'une psychologie convaincante pour les personnages. C'est en cela que *Kétala* est absolument métafictif de fond et de forme.

Les écrivains de la diaspora noire se tournent souvent vers l'humour pour faire face aux différents défis qu'ils affrontent. Souvent en lien avec le sujet de la patrie de rêve, ils sentent l'envie de tourner aussi le regard vers la patrie d'origine. Pour tracer l'ensemble de ce sujet, ils articulent le travail de la création littéraire sur le ton amplifié de l'humour ; une démarche qui vise à instaurer une sorte de dialogue sinon une vision interne et externe sur la situation de l'entre-deux.

Il est à mettre en lumière que la figure de l'étrangère est pour Diome un atout incontournable, c'est grâce à elle, qu'elle a pu accéder à son ascension sociale, à savoir la facilité de faire l'intermédiaire entre deux sociétés différentes à partir desquelles elle essaie vainement de rapprocher les convergences culturelles à travers la littérature qui entend traduire l'âme africaine.

BIBLIOGRAPHIE

DIOME, Fatou., *Kétala, J'ai vu*, Paris, 2007.

BERGEZ, *et al.* *Vocabulaire d'analyse littéraire*, Nathan, Paris, 2001.

ESCARPIT, Robert., *l'humour*, PUF, Coll. « Que sais-je », Paris, 1994.

GAUVIN, Lise., *Le roman comme atelier, La scène de l'écriture dans les romans francophones contemporains*, KARTHALA, France, 2019.

GENETTE, Gérard., *palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Seuil, Essais, 1982.

LEPALUDIER, Laurent (dir.), « *Métatextualité et Métafiction. Théorie et analyses* », dans CRILA (CENTRE DE RECHERCHE INTERLANGUES D'ANGERS), PUR, Rennes, 2002.

MBAYE, Diouf., « De Sow Fall à Fatou Diome : mécanismes d'une métafiction de l'immigration », *Revue de l'Université de Moncton*, 47(1), 23-42, Québec, 2016. Disponible sur [<https://doi.org/10.7202/1039044ar>].

WAUGH, Patricia, *Métafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, Londres ET New York, 1985.

