

Frère d'âme : parcours d'une conscience

Dr. Malak Nabil HALABI

Département de traduction,
Université Princess Nourah bint Abdulrahman
Riyad, Arabie Saoudite
Saudi Arabia

Abstract

This article proposes an analytical reading of David Diop's novel Frère d'âme, which retraces, through literature, the barbarity of the Big War as experienced by Senegalese sharpshooters. Our study is based on a noetic approach that takes in consideration the way the images are unveiled. With this approach, we will first show how, through the anthropological structures of the imaginary, the narrator and the reader are connected and visualize the same figures that the first world war triggers. We will then use a set of narratological processes to analyze the organization of the narrative and to study the narrator figure, in order to ultimately show how the novel proposes a certain way of thinking. The novel invites the audience to an experience of consciousness that involves them and transforms them into more informed and enlightened readers at the end of reading.

Keywords: imaginary, noetic, consciousness, metalepsis, narratology, novel

Introduction

La première guerre mondiale continue en son centenaire à fasciner les romanciers. Elle occupe encore aujourd'hui une place importante dans la littérature à tel point qu'on a affirmé que « la Grande Guerre a fait naître une littérature à part entière » (Le Monde 2014). David Diop qui a récemment remporté le prix Goncourt des lycéens pour son roman *Frère d'âme* se penche sur le thème de la Grande Guerre tout comme maints auteurs tels Proust, Céline, Barbusse, Duhamel, Genevoix, Dorgelès, Rouaud, Montherlant... Certes, chacun de ces auteurs a exposé la guerre à travers différents angles allant de la représentation de la réalité tragique à l'évocation des traumatismes qui l'accompagnent. Dans *Frère d'âme*, David Diop n'échappe pas à l'ensemble de ces romanciers en mettant l'accent sur l'aspect inhumain de la guerre. Notre étude s'intéresse au « logos » de son œuvre, à la manière dont il crée une pensée. Après avoir étudié les dispositifs de la création de la pensée romanesque, nous analyserons ensuite, en se fondant sur la noétique du roman, l'organisation du récit romanesque pour présenter en dernière étape, une interprétation phénoménologique de la genèse du roman, à la lumière de ce qu'a proposé Pierre Vinclair dans *Éléments pour une noétique du roman*.

David Diop raconte dans *Frère d'âme* l'histoire d'un tirailleur sénégalais Alfa Ndiaye qui a perdu sous ses yeux son ami d'enfance Mademba Diop sans pouvoir mettre fin à sa souffrance en le sauvant ou l'achevant. Tourné vers la vengeance, il se penche sur l'ennemi pour lui faire subir le même sort que son ami d'enfance et « plus que frère » (Diop 2018,14). Par une détermination remarquable frôlant la folie, il entre dans le champ de bataille et simultanément dans le champ de sa conscience et met toutes les convictions et valeurs sens dessus dessous. Par un style poétique, le narrateur raconte à la première personne la cruauté et la barbarie de la guerre et invite le lecteur à entrer dans son univers intime et celui de ces africains qui ont combattu pour la France. *Frère d'âme* est une expérience de la conscience qui invite le lecteur à repenser la guerre en général et la Grande Guerre en particulier comme étant un phénomène gravant l'histoire par ses impacts et répercussions sur chacun d'entre nous.

1. Les dispositifs imaginaires de la création de la pensée romanesque

Dès la première du roman, le narrateur invite le lecteur à s'interroger sur les raisons de sa crise de conscience et sur sa pensée qui se donne dans le récit romanesque. La déclaration « Je sais, j'ai compris, je n'aurais pas dû » (Diop 2018,11), accompagnée par la reprise anaphorique de « Par la vérité de Dieu, maintenant je sais » (Diop 2018,11), se répètent tout au long du roman afin de livrer tout un monde et toute une histoire. C'est dans cette perspective qu'on peut étudier la genèse de ce roman à la lumière de la noétique qui s'intéresse « à la manière dont le sujet crée de la pensée » (Pierre Vinclair, *Methodos*) par simple récit ou « diégèse » et imitation poétique ou « mimésis » (Genette Gérard, *Persée*). En effet, si le roman élabore une pensée et se rapproche par-là de la philosophie, il la déploie à travers l'intrigue et la représentation donc, pratiquement à travers une histoire et un monde :

« Au philosophe comme au savant revient l'intelligence d'avant, celle qui prémédite en posant intentionnellement dès le départ les conditions formelles d'un ordre, des conditions qui, en dernière instance, ne présentent qu'une valeur hypothétique, et au poète revient l'intelligence d'après, celle qui œuvre sur un matériau émanant directement de la nécessité naturelle, Indépendamment d'une intervention de la volonté, ce qui place l'esprit qui pratique ce type d'intelligence en position de résonance et d'écho par rapport à l'ordre des choses » (Macherey 2013, 18).

L'étude de la pensée romanesque dans *Frère d'âme* s'infiltré à travers la représentation de la Grande Guerre qui a marqué le vingtième siècle et l'histoire du tirailleur sénégalais Alfa Ndiaye, qui en découle. L'intrigue commence à partir du moment où il perd cruellement son ami d'enfance. Cet incident vient modifier et bouleverser toutes ses convictions basées sur son éducation : « Je sais, j'ai compris, je n'aurais pas dû. Moi, Alfa Ndyade, fils du très vieil homme, j'ai compris, je n'aurais pas dû. Par la vérité de Dieu, maintenant je sais. Mes pensées n'appartiennent qu'à moi, je peux penser ce que je veux. Mais je ne parlerai pas. Tous ceux à qui j'aurais pu dire mes pensées secrètes, tous mes frères d'armes qui seront repartis défigurés, estropiés, éventrés [...] n'auront pas su qui je suis vraiment » (Diop 2018, 11). Il se trouve en situation de conflit interne cherchant la vengeance de « l'ennemi aux yeux bleus » (Diop 2018, 37). Cette histoire de vengeance emporte le lecteur et le pousse à s'investir émotionnellement dans l'histoire du personnage principal Alfa Ndiaye. Il se trouve ainsi emporté par sa conscience dans les méandres de la pensée du personnage principal. L'événement vécu par ce dernier se transforme en un événement pluriel et la manière de réfléchir du narrateur s'infiltré dans la conscience du lecteur, marqué lui aussi d'une manière ou d'autre par la Grande Guerre. Ce processus d'exposition du raisonnement fondé sur une expérience réelle incite le questionnement et stimule le développement de la pensée. Pour ne pas enfreindre les règles humaines, Alfa a refusé d'achever son ami et mettre fin à ses souffrances. Cependant, il s'est avéré que l'inhumanité était de « ne pas contrevenir aux lois humaines, aux lois [des] ancêtres » (Diop 2018, 14). L'agonie d'un être cher devant ses yeux et son incapacité à lui accorder son dernier vœu a bouleversé son être et ses convictions. La déroute et l'hésitation entre ce qu'il faut faire et ce qu'il ne faut pas faire, entre ce qui est imposé suivant les critères de l'humanité et de l'inhumanité l'ont conduit à un état de conscience mettant toutes ses valeurs antérieures sens dessus dessous : « Ce n'est qu'à ta mort, au crépuscule, que j'ai su, j'ai compris que je n'écouterais plus la voix du devoir, la voix qui ordonne, la voix qui impose la voie » (Diop 2018, 14). Sa manière de revoir sa pensée stimule celle du lecteur. Ainsi une correspondance s'établit entre eux à partir du roman qui expose une matière à penser : comment se conduire dans une telle situation où les certitudes sont mises en doute et où le passé, l'avenir et le moment présent ne se trouvent plus compatibles ? En effet, le besoin immédiat d'agir indépendamment des pensées toutes faites se heurte aux convictions de tout un passé amplement vécu à la lumière des voix des ancêtres et des parents et se confronte avec la peur de se voir indigne et maudit par ses proches suivant une projection faite par le narrateur vers le futur justifiant son choix « Peut-être pour sauver mon âme, peut-être pour rester tel que ceux qui m'ont élevé ont voulu que je sois devant Dieu et devant les hommes » (Diop 2018, 15). C'est dans cette perspective que le narrateur projette son expérience individuelle sur le lecteur pour la partager avec lui tout en communiquant des raisonnements différents « j'avais été inhumain par obéissance aux voix du devoir » (Diop 2018, 21). Loin de déclencher une rêverie, il l'invite à penser et à remettre en question ses convictions et certitudes. Par-là, *Frère d'âme* n'est plus un simple genre narratif, il déploie un monde qu'il représente par mimésis ou imitation poétique : « La définition d'un genre narratif ne peut pas être purement linguistique et n'invoquer que le mode d'agencement des signes (comme s'il s'agissait de distinguer le sonnet, la ballade, le madrigal et l'ode). La définition doit bien plutôt être cosmologique et invoquer les traits principaux du monde dans lequel l'histoire se passe [...] » (Descombes 1987, 163).

Le monde dans lequel agit Alfa Ndiaye est celui de la guerre de 1914. L'univers créé acquiert une dimension symbolique grâce aux images déployées et qu'on va étudier en détail suivant les réseaux symboliques tels évoqués par Gilbert Durand dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Celles-ci permettent de représenter les idées et pensées avec fluidité donnant ainsi au roman un aspect de « cosmologie » relatif à la philosophie littéraire (Pierre Vinclair, Methodos). En effet, la fatalité est fixée dans un cadre apte à représenter la vision tragique. Par les images de la guerre, le narrateur nous pousse à revivre l'ambiance des tragédies en étant des porteurs fidèles des horreurs de la cruauté, de la sauvagerie, des douleurs innommables. Les soldats d'Afrique qui combattent l'ennemi aux yeux bleus sont unis suivant des schèmes synchroniques qui structurent les rapports entre eux lors de la Grande Guerre. Ces schèmes s'organisent par des images qui animent la pensée qui se dévoile dans le roman. La première guerre mondiale comme n'importe quelle guerre est source de fatalité et un univers meurtrier sur tous les niveaux. Cette pensée est livrée au lecteur par des schèmes catamorphes (relatifs au symbolisme de l'angoisse), terriomorphes (relatifs au symbolisme animal) et nyctomorphes (relatifs au symbolisme des ténèbres). Le thème de la fatalité qui domine le roman est corroboré par un symbolisme riche et fertile, soutenu par des constellations catamorphes connotant une même vision maléfique. Les images reliées à la tranchée constituent des redondances récurrentes et viennent se cristalliser sur le même noyau organisateur où se polarise le schème thériomorphe du gouffre.

La tranchée est « un trou béant » (Diop 2018, 19), le « ventre de la terre » (Diop 2018, 20), la « matrice de la terre » (Diop 2018, 28) ; elle ressemble « aux deux lèvres entrouvertes du sexe d'une femme immense » (Diop 2018, 19) qui s'amplifie pour devenir « un sexe féminin démesuré » (Diop 2018, 19) ou plutôt « le sexe d'une immense femme, une femme de la taille de la Terre » (Diop 2018, 78) prêt à engloutir les combattants.

Cette image du gouffre illustre l'effondrement et la déchéance. Étant un archétype catamorphe incarnant la chute, le gouffre par ses variantes symboliques permet de dresser le schéma complet de la fatalité dans laquelle vont baigner les combattants lors de cette guerre. Cette image archétypale catamorphe est accentuée par le verbe « tomber » qui prend toute sa dimension fatale en s'associant, suivant la directive verticale de l'imaginaire, à un décor funeste : « Les balles de l'ennemi d'en face, les gros grains **tombant** du ciel de métal, n'ont pas peur des hurlements, elles n'ont pas peur de traverser les têtes, les chairs et de casser les os et de couper les vies » (Diop 2018, 44).

Les balles qui tombent du ciel sont synonymes de la fatalité qui tombe elle aussi sur les combattants et provoque l'irréversible au fil du hasard sans distinguer entre les victimes : « Et voilà qu'il a fallu que je **tombe** sur lui comme le malheur et la mort sur l'innocence. C'est ça la guerre » (Diop 2018, 81). Mademba Diop a confronté la mort son dedans dehors, Jean-Baptiste est mort d'une mort très laide, les soldats, Noirs ou Blancs, Chocolats ou Toubabs, camarades soldats furent traités parfois comme des traîtres et les ennemis d'en face et subissent un sort macabre. Même les ennemis aux yeux bleus subissent le même destin cruel et sauvage tracé aveuglément par la guerre.

À ces images de chute physique et psychique illustrées par l'archétype catamorphe du gouffre qui visualise une certaine manière de penser et comment les idées contre la guerre s'y infiltrent, s'ajoute un décor souterrain thériomorphe représenté par l'image des rats et son symbolisme négatif associé à la mort (Chevalier et Gheerbrant 1982, 570-571) :

« La mort, c'est l'odeur décomposée du dedans du corps, et même les rats prennent peur quand ils me sentent arriver rampant sous les barbelés. Ils redoutent de voir la mort bouger, s'avancer vers eux, alors ils me fuient. Ils me fuient aussi chez nous dans la tranchée, même quand je lave mon corps et mes habits, même quand je crois me purifier » (Diop 2018, 40).

Tous les symboles convergent pour conjecturer le sort des soldats. Ils vont être engloutis par la guerre. L'image des rats qui fuient la mort illustre la cruauté dépassant le seuil du mal. Le champ de bataille semble être « un champ de bataille balaféré façonné pour des carnivores » (Diop 2018, 52) et non pas pour des humains. Il prend toute son ampleur thériomorphe par l'emploi du verbe « dévorer » au lieu du verbe tuer et le substantif « pâture » au lieu d'ennemi dans la description du combattant : « Par la vérité de Dieu, on ne réchappait que rarement d'un soldat sorcier qu'on privait d'un mois entier de **pâture**, qu'on privait de toutes ces âmes, ennemies ou amies, à **dévorer** sur le champ de bataille » (Diop 2018, 58).

Quant au décor nyctomorphe qui complète cette constellation néfaste d'images qui se polarisent autour du thème de la chute, il se traduit par la couleur du ciel. En effet, le ciel, d'ordinaire symbole d'essor et d'envol suivant les structures diurnes de l'imaginaire s'est avéré non seulement « la nuit noire ou la nuit baignée de lune et de sang » (Diop 2018, 26) mais aussi « un ciel métallique » (Diop 2018, 12), « un ciel froid sillonné de métal » (Diop 2018, 13), un ciel « bleu profondément bleu [avec] la queue étincelante des dernières balles traçantes » (Diop 2018, 16), un ciel « cisailé de métal » (Diop 2018, 35/44), un ciel « de la guerre [d'où tombent] les grains métalliques » (Diop 2018, 108). D'autant plus, le recours au métal dans ce contexte n'est pas gratuit. Il est au service de la constellation d'images catamorphes, vu qu'il évoque des notions de lourdeur et d'écrasement contrastant avec l'élan et l'envol. L'épithète « sanguinolente » (Diop 2018, 16) attribué au substantif « eau » pour désigner les crevasses creusées par les obus et où marchent les combattants imprègne une fatalité qui colle. En effet, la viscosité qu'il suggère à partir de la substance boueuse qu'il déclenche achemine de nouveau vers les profondeurs néfastes du schéma de chute associée à la guerre : « Quand je rentre chez nous en rampant, passant sous les barbelés, les piques de bois hérissant la boue gluante, quand je retourne à notre tranchée ouverte comme une femme à la face du ciel, je suis couvert du sang de l'ennemi d'en face. Je suis comme une statue de boue et de sang mêlés et je pue tellement que même les rats me fuient » (Diop 2018, 40). Cette stabilité reflétée par le mot « statue » connote la mort et cette mort est comme dans la Bible « le résultat direct de la chute » (Durand 1992, 126).

En suivant donc l'axe descendant des images, on peut schématiser la guerre décrite comme une chute : écrasement par le poids du mal (les balles), enfoncement dans le gouffre (les tranchées), engloutissement par la terre (la mort). Le recours à cette organisation au niveau des images illustre la destruction totale, et à travers elle, la chute des personnages suivant un processus de correspondance liant l'espace spatial à l'espace psychique de ceux-ci marqué par la folie. La comparaison suivante reflète les idées du narrateur par le biais des images : « On n'entraîne pas son plus que frère à la folie temporaire dans un endroit ou un grue couronnée ne pourrait survivre un instant ;

Un champ de guerre ou ne pousse plus la moindre petite plante, plus le moindre arbrisseau, comme si des milliers de criquets de fer s'y étaient rassasiés sans arrêt pendant des lunes et des lunes » (Diop 2018, 51). Ce bas-fond moral représenté par la folie qui en découle de la guerre et nécessite un traitement acheminé vers la vengeance qui est un microcosme du péché. On est dans la chute morale qui appelle la notion de gouffre qui, selon Gilbert Durand, n'est pas un nom d'objet mais un « adjectif psychique » et même « un verbe moral » (Durand 1992, 130).

Ce dispositif symbolique qui permet de représenter le monde de la Grande Guerre par des images créant un certain état de conscience, met en lumière le trajet anthropologique, c'est-à-dire « l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les inclinations objectives émanant du milieu cosmique et social » (Durand 1992, 38). Il faut se référer donc à la manière de Gilbert Durand aux thèses de Gaston Bachelard qui montrent comment « les axes des intentions fondamentales de l'imagination sont les trajets des gestes principaux de l'animal humain vers son environnement naturel, prolongé directement par les institutions primitives tant technologiques que sociales de *l'homo faber* » (Durand 1992, 39) et aux essais de Mircea Eliade qui nous dévoilent les secrets et les mystères du monde primitif qui œuvrent toujours d'une façon ou d'autre dans notre monde actuel. De ce fait, la Grande Guerre reproduite par mimésis ou imitation poétique à travers les images constitue les schèmes synchroniques du roman c'est à dire le monde définissant ce qui unit les personnages romanesques entre eux. Ces schèmes synchroniques orientent tout changement de situation relatif au personnage principal et forme la toile de fond de l'intrigue. En privant le narrateur de « son plus que frère » (Diop 2018, 12), « son frère d'âme » (Diop 2018, 5), la guerre l'a affecté et l'a conduit à un changement intérieur que nul ne peut découvrir et qui va influencer l'agencement de l'histoire et la diégèse : « Tous ceux à qui j'aurais pu dire mes pensées secrètes, tous mes frères d'armes [...] n'auront pas su qui je suis vraiment. Les survivants n'en sauront rien, mon vieux père n'en saura rien et ma mère, si elle est toujours de ce monde, ne devinera pas. [...] Ils ne s'imagineront pas ce que j'ai pensé, ce que j'ai fait, jusqu'où la guerre m'a conduit. [...] Je sais, j'ai compris, je n'aurai pas dû. Dans le monde d'avant, je n'aurais pas osé, mais dans le monde d'aujourd'hui, par la vérité de Dieu, je me suis permis l'impensable. Aucune voix ne s'est élevée dans ma tête pour me l'interdire : les voix de mes ancêtres, celles de mes parents se sont tuées quand j'ai pensé faire ce que j'ai fini par faire. Je sais maintenant, je te jure que j'ai tout compris quand j'ai pensé que je pouvais tout penser. C'est venu comme ça, sans s'annoncer, ça m'est tombé sur la tête brutalement comme un gros grain de guerre du ciel métallique, le jour où Mademba Diop est mort » (Diop 2018, 11/12).

Cette déclaration détaillée du narrateur a le mérite de résumer en un seul paragraphe la mise en intrigue et le passage d'une péripétie à l'autre. La mort de Mademba, perçue comme un choc indépasseable, le bouleverse intérieurement jusqu'à la démence. Elle opère un trajet interne mettant les forces du bien existant en lui, comme en chaque personne, au profit des forces du mal. La conclusion à laquelle il est parvenu après avoir refusé d'achever son ami par souci de devoir et qui consiste en l'absence de son humanité est première dans l'ordre chronologique de sa métamorphose interne. En effet, la conscience de sa propre culpabilité le pousse à se transformer automatiquement et consciemment en un criminel sauvage, hanté de tueries et de sang. Il vise parce qu'il avait été visé, suivant un rapport de réciprocité. Alfa Ndiaye se décharge de son traumatisme interne en le transmettant par le biais de la vengeance aux présumés responsables de son malheur : l'ennemi aux yeux bleus. C'est dans cette perspective qu'on peut comprendre son attitude sauvage et cruelle envers les propriétaires des sept mains coupées après avoir subi le même sort que Mademba Diop mort « les tripes à l'air, le dedans dehors, comme un mouton dépecé par le boucher rituel après son sacrifice » (Diop 2018, 12). En se vengeant des coupables, il a tué par catharsis le tueur de son ami. Le concept de vengeance structure la diégèse narrative et chaque soldat aux yeux bleus est menacé, qu'il soit coupable ou non. Le passage au stade de vengeur suit une chute catamorphe qui connote la déchéance de l'homme dépourvu peu à peu des qualités humaines comme le montre la répétition sous forme de leitmotiv des déclarations suivantes : « je n'ai pas été humain » (Diop 2018, 13/14) ; « j'avais été inhumain » (Diop 2018, 21) ; « je n'avais pas été capable d'être un homme » (Diop 2018, 15), « je suis inhumain par choix » (Diop 2018, 28), « je suis devenu sauvage par réflexion » (Diop 2018, 25), « j'ai été inhumain » (Diop 2018, 39). Il semble que la vengeance forme la clé de voûte d'un cycle infernal car chaque événement, même banal, est transcendé par le recours à cette loi qui vient des forêts primitives de l'inconscient. La mort cruelle de Jean-Baptiste en est l'exemple. En effet, les ennemis aux yeux bleus « avaient une dent » (Diop 2018, 74) contre lui ; ils le tuaient en pulvérisant sa tête pour avoir utilisé la main mutilée de leur copain pour les provoquer. Ceci engendre la décapitation d'un ennemi supplémentaire : « Ce soir-là, par la vérité de Dieu, j'ai pris beaucoup de risques pour venger mon copain Jean-Baptiste qui avait voulu mourir pour une lettre parfumée » (Diop 2018, 77).

Cette dégradation au niveau psychique marquant les changements de conscience qui arrivent à Alfa, apparaissent dans les caractéristiques qui lui sont attribuées. Il acquiert progressivement le statut d'un combattant « bizarre » (Diop 2018, 41) qui revient après la fin de la bataille avec un fusil et une main ennemie. Mais dès la quatrième main, ses camarades et amis de guerre commencent à le craindre et le qualifient de « fou » (Diop 2018, 43) avant qu'il n'acquière le statut d'un « soldat sorcier » (Diop 2018, 43) puis devenir « un mangeur du dedans des gens » (Diop 2018, 53),

« un dévoreur du dedans des gens » (Diop 2018, 45), « un dévoreur d'âme » (Diop 2018, 47), « un dëmn » (Diop 2018, 53). D'où la nécessité de trouver un moyen de se débarrasser de lui en l'éloignant des tranchées et du champ de bataille car « les mains coupées, c'est la peur qui passe du dehors au dedans de la tranchée » (Diop 2018, 60). Cette dégradation qui marque le changement de situation du narrateur (schèmes diachroniques) suivant les circonstances qui forment le monde de la Grande Guerre (schèmes synchroniques) constitue l'acte noétique permettant de synthétiser les divers événements de l'histoire dans le roman d'une manière qui permet au lecteur de s'y planter et d'activer sa pensée afin de s'impliquer dans l'expérience du narrateur et sa conscience.

2. L'organisation du récit romanesque

Le lecteur semble être invité à une expérience de conscience à travers le temps de l'histoire et le temps du récit. Il n'est pas juste un être réceptif mais un être impliqué comme le montre l'étude de l'organisation du récit romanesque et l'agencement des événements de l'histoire. Le recours à l'analyse des images suivant les structures anthropologiques de l'imaginaire qui relie l'inconscient personnel à l'inconscient collectif de tout temps et de toute localité et qui relie ainsi le narrateur au lecteur se complète par la manière dont l'histoire est relatée. En effet, le roman *Frère d'âme* expose l'histoire du narrateur Alfa Ndiaye, laquelle comporte un temps court allant de son enfance avec son ami Mademba Diop à leur sort funeste lors de la guerre, l'un voué à une sorte de folie meurtrière et l'autre à la mort dans un récit qui lui-même possède deux temps, celui que le narrateur déploie pour raconter son histoire et qui commence tout de suite après la mort de Mademba Diop. À ces deux temps, s'ajoute l'articulation du temps du lecteur au temps du monde représenté qui n'est qu'un temps imaginaire car il n'existe que lorsqu'il est activé par la lecture. C'est dans cette perspective que lecteur et narrateur se lient pour éprouver une certaine expérience de conscience : « Penser le rapport entre temps du récit et temps de l'histoire permet de comprendre comment le texte, bien plus que communiquer une histoire à son lecteur, lui propose une expérience qui va puiser, selon l'expression de Husserl, dans sa : conscience intime du temps » (Pierre Vinclair, *Methodos*).

Du point de vue narratologique, le lecteur semble assister au sort d'Alfa Ndiaye tout en cherchant à combler ses doutes en ce qui concerne la destinée de ce personnage. Où est-ce que son choc après la mort de son ami va-t-il le mener ? Sa folie sera-t-elle temporaire ou continue ? Arrêtera-t-il de mutiler l'ennemi et d'accumuler des mains coupées ? Le capitaine Armand trouvera-t-il ces mains pour s'en servir comme preuve contre lui ? Sera-t-il condamné à avoir transcender les règles de la guerre en agissant sauvagement à sa manière ? C'est de cette façon que le lecteur partage l'actualité non seulement du personnage principal Alfa Ndiaye mais aussi de tous les personnages qui traversent le roman tels ses camarades de guerre ou ceux qui appartiennent au monde d'antan, celui d'avant-guerre. Ainsi, le mode de narration permet de mettre en relation le temps que le lecteur déploie pour la lecture (temps de la découverte progressive des faits) et le temps de l'histoire elle-même (avancement des événements). D'où l'aspect de métalepse que crée le roman impliquant ainsi le lecteur dans une certaine contemplation qui touche sa conscience. En effet, le passé présenté dans le roman correspond à la période qui s'étale à peu près aux alentours de 1914-1918 et c'est le temps de l'histoire. Le temps du récit est lié quant à lui au temps de la rédaction et la publication qui correspond presque au centenaire de la première guerre mondiale. Le récit réalise donc la transition avec le passé en rejoignant l'événement passé qui le cause et qui n'est autre que la mort du tirailleur sénégalais Mademba Diop pendant la Grande Guerre. Cependant, le récit est la négation de cette transition en présentant le passé comme un présent sur le mode de l'actualité. Ce qui fait que le récit se structure autour de cette dialectique : il présente sous la forme de l'actualité un fait dont il est la conséquence. La mort de Mademba Diop qui est « l'antécédent » se dit par « le conséquent » qui est le récit lui-même rédigé suite à cet événement et ce même récit se dit par « l'antécédent » (1914-1918), considéré comme le présent dans l'expérience de lecture : « Il y a là un explicite jeu de métalepse : l'antécédent se dit par le conséquent – le récit est la conséquence du passé – et inversement, le conséquent se dit par précédent – le présent du récit est l'actualisation du passé » (Bessière 2005, p. 289).

Cette métalepse qui structure le roman suivant l'analyse narratologique permet à n'importe quel lecteur de s'identifier au narrateur et de revivre sur le mode de l'actualité un événement même passé. Le récit, fondée sur une dialectique de la durée, est alors « la présentation du passé comme à la fois passé et actuel, ou, plus précisément, actualisable en n'importe quelle actualité » (Bessière 2005, p. 286). Présent de lecture et présent de l'intrigue se trouvent liés dans un va et vient incessant stimulant la pensée du lecteur et constituant une sorte de phénomène pour sa conscience sur le plan cosmologique.

3. L'interprétation phénoménologique de la genèse du roman

Pour mieux comprendre ces interférences, il faut encore élucider le rôle du narrateur qui présente au lecteur le monde fictif du roman. En effet, l'étude de son rôle montre que le système de narration rejoint les caractéristiques déjà opérées dans l'analyse de la dialectique de la durée et qui recouvre une certaine expérience de la conscience.

Au fil et à mesure de l'avancement dans la lecture de *Frère d'âme*, le lecteur découvre progressivement une vie qui se dévoile suivant la dialectique de la concordance et de la discordance. Le principe de concordance ou d'unité totale permet d'appréhender toute l'histoire d'Alfa Ndiaye et celui de la discordance ou discontinuité permet de passer d'une péripétie à l'autre (disparition de sa mère, adoption par la famille de Mademba, préparation à l'insertion dans l'armée, mort de Mademba, vengeance, évacuation à l'Arrière, remémoration du passé, traitement suivi...). La dialectique résulte du fait que ces péripéties participent à la discordance par leur apparition et participent à la concordance parce qu'ils font avancer l'histoire. Pour le lecteur, l'évolution et le déroulement des faits ne s'éclaircit qu'à la fin du récit, une fois l'enchaînement des péripéties prend un sens global et ce, par le biais du narrateur. Vu à travers l'optique d'Alfa Ndiaye qui est entièrement focalisée (usage de la première personne et des marques de subjectivité), *Frère d'âme* propose à la manière de tout roman « un phénomène de monde possible – c'est-à-dire un monde tel qu'il peut apparaître à une conscience, et non pas en soi » (Pierre Vinclair, *Methodos*). Cette expérience de la conscience reflétée à travers le mode de narration, perçue d'abord sur mode subjectif (histoire du narrateur) comporte des réalités objectives qui touchent tout lecteur et l'invitent à une expérience personnelle de conscience. Le narrateur fournit un modèle de pensée hégélien à une conscience possible : « Le chemin de la conscience naturelle qui se propulse jusqu'au savoir vrai ; ou comme le chemin de l'âme qui parcourt la série de ces figurations comme des stations qui lui sont proposées par sa nature, en sorte qu'elle se purifie jusqu'à l'esprit en l'atteignant, par l'expérience complète d'elle-même, à la connaissance de ce qu'elle est en soi-même » (Hegel 1807, 94).

C'est dans cette perspective que vient se greffer la dialectique de la concordance et de la discordance car, en suivant la phénoménologie de Hegel, le récit crée un endroit vide destiné à la perception d'une conscience possible qui est celle du lecteur, à laquelle il présente un ensemble de faits et de personnages suivant une vision discontinue et qui ne prennent un sens global qu'à la fin de la lecture du roman. Dans cette perspective, le lecteur parcourt le chemin tracé par le narrateur tout en s'assimilant à lui et en traversant les mêmes phénomènes subjectifs jusqu'à l'élargissement totale de sa conscience et l'acquisition d'une connaissance égale à celle du narrateur. C'est ainsi que se définit l'incessant échange entre pensée du narrateur et pensée du lecteur. Grâce à la narration modalisée, le lecteur par l'expérience de lecture expérimente « la pénétration dans l'intimité d'une autre conscience » (Chrétien 2009, 43) qui trace la trajectoire vers la contemplation de la réalité du monde. L'expérience vécue par Alfa Ndiaye est présentée sous la forme d'une conscience subjective au lecteur acheminant ce dernier vers une illumination quant à la vérité de ce monde. Le schème diachronique (mort d'un être cher) acheminant à la compréhension du schème synchronique (l'illumination finale) suite à un ensemble de faits donne un sens à une expérience de vie ou plutôt une expérience de guerre. Dans ce cadre, selon l'interprétation phénoménologique de la genèse de *Frère d'âme*, on peut affirmer qu'il présente comme tout roman un mode de pensée et il fait penser le lecteur qui est prêt à tenter cette expérience en y délivrant sa conscience pour en sortir éduqué et mieux éclairé. *Frère d'âme* fournit une matière à l'esprit du lecteur pour l'illuminer.

Conclusion

Frère d'âme, étudié à la lumière de l'approche noétique offre au lecteur une matière romanesque qui lui permet de concevoir certaines idées et une manière de penser. Le recours aux structures symboliques de l'imaginaire offre la matière nécessaire et adéquate à l'élaboration d'une grille opératoire marquée par le schème de la chute favorisant la création d'une zone commune entre le narrateur et le lecteur, qui influence la réflexion. La Grande Guerre reproduite par mimésis à travers les images suscite une expérience de conscience qui trouve son ampleur suivant l'interprétation phénoménologique proposée par Hegel. En effet, la dialectique de la durée poussant le roman à la métalepse et la dialectique de la narration entièrement focalisée permettant l'entrée dans une autre conscience acheminent le lecteur vers une éducation de la conscience par l'expérience. C'est ainsi que la Grande Guerre devient, à travers ce roman, une mémoire vivante faisant revivre tous les malheurs d'antan afin de s'en servir par une sorte d'éducation et de formation comme un tremplin vers un futur rayonnant.

Références

- Bachelard, Gaston (2004). *La terre et les rêveries de la volonté* : essai sur l'imagination de la matière, José Corti, Paris.
- Bessière, Jean (2005). Récit de fiction, transition discursive, présentation actuelle du passé, ou que le récit de fiction est toujours métaleptique, in John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- Burgos, Jean (1982). *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, le seuil, « Pierres vives ».
- Chelebourg, Christian (2005). *L'imaginaire littéraire : des archétypes à la poétique du sujet*, sous la direction de Henri Mitterrand, Armand Colin.
- Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain (1982). *Dictionnaire des symboles*, Paris, Editions Robert Laffont/ Jupiter.

- Chrétien, Jean-Louis (2009). *Conscience et roman*, t. I, « La conscience au grand jour », Paris, Minuit.
- Descombes, Vincent (1987). *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit.
- Durand, Gilbert (1964). *L'imaginaire symbolique*, Presses universitaires de France.
- Durand, Gilbert (1992). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Dunod, Paris.
- Eliade, Mircea (1980). *Images et symboles*, essai, Editions Gallimard, 1952, renouvelé en 1980.
- Hegel, Georg. (1807). *Phénoménologie de l'Esprit*, tr. fr. J. Hyppolite, Paris, Aubier, 1939, tome I.
- Macherey, Pierre (2013). *Proust, entre littérature et philosophie*, Paris, éditions Amsterdam.
- Xiberras, Martine (2002). *Pratique de l'imaginaire : Lecture de Gilbert Durand*, les presses de l'université Laval.

Références électroniques

- Flandrin, Antoine, (2019), *Laurence Campa : « La Grande Guerre a nourri la littérature durant un siècle »*, mis en ligne le 14-2-2014, consulté le 23-3-2019, disponible sur :
https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/02/04/laurence-campa-la-grande-guerre-a-nourri-la-litterature-durant-un-siecle_4359928_3246.html
- Genette Gérard, (1966), *Frontières du récit*. In : *Communications*, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. pp. 152-163.
https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1121, consulté le 23-5-2019
- Pierre Vinclair, (2015), « Éléments pour une noétique du roman », *Methodos* [En ligne], 15 | 2015, mis en ligne le 09 juin 2015, consulté le 07 mars 2019. URL : <http://journals.openedition.org/methodos/4194> ; DOI : 10.4000/methodos.4194