



**Étude des Esthétiques
Paratextuelles et des Notions
d'Incipit et de Clôture dans
« *Frontières* » de Sylvie BRUNEL**

by
Hebatallah Emad El Dine Abdel Razek Ibrahim
Professeur adjoint au Département de français,
Faculté Al-Alsun, Université Aïn-Chams

Étude des Esthétiques Paratextuelles et des Notions d'Incipit et de
Clôture dans « *Frontières* » de Sylvie BRUNEL

دراسة جماليات العتبات النصية ومفهوم الاستهلال والخاتمة في رواية
"حدود" لسلفي برونال

هبة الله عماد الدين عبد الرازق إبراهيم

قسم اللغة الفرنسية، كلية الألسن، جامعة عين شمس، القاهرة، مصر.

البريد الإلكتروني: heba.emadeldin@alsun.asu.edu.eg

الملخص:

يتناول هذا البحث دراسة تحليلية لجماليات العناصر التي تحيط برواية "حدود" للكاتبة سلفي برونال وذلك من خلال اتباع نظرية العالم اللغوي جيرار جانيت. وتشمل هذه العناصر: العنوان، المقدمة، رسة الغلاف... وغيرها من العناصر التي أطلق عليها جانيت اسم "العتبات النصية" والتي تشكل امتدادًا للرواية وتدعم وجودها لأنها تكون منوطة بتقديمها لجمهور القراء. سنقوم في هذا البحث بإثبات أن هذه العناصر الموجودة على عتبة النص الأدبي تساهم في عملية فهم العمل الروائي. سنبرز أيضًا الدور الذي تلعبه هذه العتبات النصية في عملية تلقي النص والرسالة التي تهدف الكاتبة توصيلها للقارئ. ومن ناحية أخرى، سنقوم في هذه الدراسة بإلقاء الضوء على مفهومين لا يقلان أهمية عن مفهوم العتبات النصية ويعتبران ذات صلة وثيقة به وهما: الاستهلال والخاتمة. وذلك من خلال تحليل كل عنصر من هذه العناصر وتوضيح أهميته في إبراز الرسالة التي أرادت الكاتبة إيضاها. فمن خلال اختيار النوع الأدبي: الرواية، توجه الكاتبة سلفي برونال انتقادًا حادًا إلى انحرافات المنظمات الإنسانية التي يحركها فقط الربح المادي بصرف النظر عن مصير الأشخاص المستفيدين من هذه المساعدات.

كلمات مفتاحية: عتبات نصية، استهلال، خاتمة، مساعدات إنسانية، تلقي.

Study of Paratextual Aesthetics and Notions of Incipit and Closure in « *Frontières* » by Sylvie BRUNEL

Hebatallah Emad El Dine Abdel Razek Ibrahim

Department of French, Faculty of Al-Asun, Ain-Shams University, Cairo, Egypt.

E-mail : heba.emadeldin@alsun.asu.edu.eg

Abstract:

In our research we will be interested in studying the elements that surround and extend the novel "Frontières" written by Sylvie BRUNEL. In our analysis, we will follow Gérard GENETTE's theory to carry out the study of these paratextual elements which contain, among other things, the title, the preface, the illustrations, etc., which ensure the existence of the novel and assume the role of its presentation to the public. In the course of this research, we will try to prove how these elements located at the threshold of the text contribute to a better understanding of the literary work. We will also highlight their role in preparing for its reception. In addition, this study will highlight two other notions no less important than the paratext and strongly linked to its interpretation, namely: the incipit and the closure. This is done by analyzing each of these elements and clarifying its importance in highlighting the message that the writer wanted to clarify. Through the choice of the romantic form, BRUNEL launches a violent diatribe against the excesses of certain humanitarian organizations animated by the sole lure of profit, regardless of the fate of their beneficiaries.

Keywords: Paratext ‘Incipit ‘Closure ‘Humanitarian Aid ‘Reception.

Étude des Esthétiques Paratextuelles et des Notions d'Incipit et de Clôture dans « *Frontières* » de Sylvie BRUNEL

Toute œuvre littéraire est essentiellement formée d'une suite agencée de mots qui composent le texte. Celui-ci est accompagné de plusieurs éléments qui « *l'entourent et le prolongent* », selon la terminologie de Gérard GENETTE (1987 : 7). Ces éléments qui renferment, entre autres, le titre, la préface, les illustrations... etc., assurent son existence et assument le rôle de sa présentation au public. Au cours de la présente recherche, nous tenterons de prouver comment ces éléments situés au seuil du texte contribuent à mieux comprendre l'œuvre littéraire. Nous soulignerons également leur rôle dans la préparation de sa réception. En plus, cette étude s'intéressera à mettre en valeur deux autres notions non moins importantes que le paratexte et fortement liées à son interprétation, à savoir : l'incipit et la clôture. C'est pourquoi nous avons intitulé notre recherche : « *Étude des esthétiques paratextuelles et des notions d'incipit et de clôture dans « Frontières » de Sylvie BRUNEL* ».

Nous avons opté pour le choix de ce corpus en raison du thème de l'humanitaire qu'il traite. D'autre part, nous avons été attirés par la renommée de son auteure, Sylvie BRUNEL, connue pour sa longue expérience dans le domaine de l'action humanitaire. Professeure de géographie, l'écrivaine a rédigé des essais bien documentés sur l'aide au développement, citons entre autres : « *La faim dans le monde, comprendre pour agir* » (1991), « *Le Gaspillage de l'aide publique* » (1993), « *Le sous-développement* » (1996). Elle a

également travaillé avec *Médecins sans Frontières* et dirigé à partir de 1989, l'association ACF (*Action contre la Faim*), dont elle a démissionné en 2002.

À travers « *Frontières* », son premier roman, l'écrivaine jette la lumière sur les dérives de l'univers humanitaire au moyen d'une histoire d'amour entre Sarah (une infirmière) et Marc (un ingénieur), deux jeunes français qui s'engagent comme volontaires dans Mission contre la famine (MCF), une ONG de grande réputation. L'histoire se déroule dans un pays africain, le Sawana dont la capitale est Bango. Ce pays est ravagé par les conséquences d'un conflit armé dirigé par les rebelles au nord¹, soutenus par les États-Unis. Quant au Sawana, lui-même, il est gouverné par un dictateur protégé par la France. Ainsi se manifeste la lutte géopolitique entre ces deux superpuissances rivales qui ont les yeux rivés sur les champs de pétrole de cette zone. L'écrivaine souligne dans son roman les souffrances de cette population africaine ainsi que les périls affrontés par les membres de la mission obligés d'affronter cet univers marqué par les guerres civiles et les maladies. D'autre part, BRUNEL lance une critique acerbe contre l'action humanitaire qui, selon elle, n'est qu'une illusion. Tout au long de son œuvre, l'écrivaine dénonce la dérive de certaines organisations humanitaires animées par le seul appât du gain abstraction faite du sort de leurs bénéficiaires.

En choisissant ce roman, nous essayerons de mettre en relief la vérité découverte par BRUNEL, cette femme

¹ Il convient de signaler que, pour des raisons géopolitiques, le passage à la frontière nord du pays est interdit aux membres de la mission.

ayant une grande expérience dans le domaine du volontariat : les bonnes intentions de l'aide humanitaire est une utopie chez l'opinion publique ; mais en réalité, elle est un échec cuisant chez ceux qui travaillent dans ce domaine. Dans la présente étude, nous soulignerons que le message que la romancière a voulu véhiculer au lecteur se dresse devant lui dès qu'il décide de choisir de lire ce roman. Et ce, à travers « *cette zone lisière* » que GENETTE appelle : le paratexte (1987 : 8).

Le paratexte constitue le premier contact du lecteur avec le livre. Il s'agit des éléments qui introduisent le texte dans son état brut. En effet, tout texte est généralement suivi

« [...] d'un certain nombre de productions, [...], comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence dans le monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre » (GENETTE, 1987: 7).

Ces éléments forment ce que GENETTE a nommé le paratexte où se noue le pacte de lecture. Autrement dit, à partir du paratexte s'esquisse un horizon d'attente qui s'accapare du lecteur :

« Eu égard à sa fonction de présentation, le paratexte est le lieu où se noue explicitement le

contrat de lecture. [...] Le paratexte, en donnant des indications sur la nature du livre, aide le lecteur à se placer dans la perspective adéquate » (JOUVE, 2001 : 12).

De ce fait, nous pouvons dire que le paratexte est considéré comme un message qui a un destinataire et un destinataire. D'après GENETTE, le destinataire du paratexte est souvent l'auteur et l'éditeur : « *Le destinataire est défini par une attribution putative et par une responsabilité assumée. Il s'agit le plus souvent de l'auteur [...], mais il peut s'agir également de l'éditeur* » (1987 : 14). Ainsi, nous mettrons en exergue les procédés utilisés par le destinataire du roman, objet d'analyse, afin d'exploiter ces éléments paratextuels en vue de transmettre son message au destinataire et de préparer son horizon d'attente.

Avant de passer à l'analyse des éléments paratextuels, il est important de mettre en avant la classification du paratexte en deux catégories bien précises selon leur position par rapport au texte :

- 1- Le péri-texte éditorial : il est « *toute cette zone du péri-texte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur [...]. Il s'agit du péri-texte le plus extérieur : la couverture, la page du titre et leurs annexes ; et de la réalisation matérielle du livre, dont l'exécution relève de l'imprimeur, mais la décision, de l'éditeur, en concertation éventuelle avec l'auteur : choix du format, du papier, de la composition typographique, etc.* » (GENETTE, 1987 : 20)

- 2- L'építexúte : c'est « *tout éléúent paratextuel qui ne se trouve pas matérielleúent annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre. Le lieu de l'építexúte est donc anywhere out of the book, n'importe où hors du livre* » (GENETTE, 1987 : 316).

Nous adopterons cette classification qui nous aidera à bien mener notre analyse du paratexte. Cependant, nous nous contenterons de l'étude du pítexúte puisque l'építexúte ne constitue pas notre objet d'examen.

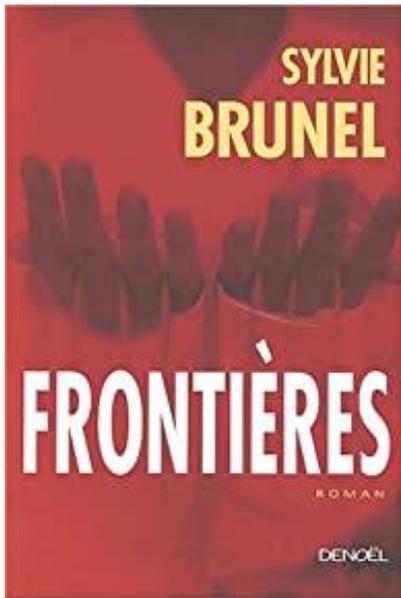
Le pítexúte :

La couverture est, selon GENETTE, la première composante du pítexúte d'un livre. À l'époque classique, le cuir était utilisé dans la fabrication des couvertures des livres. Mais, « *la couverture imprimée, donc sur papier ou carton, est un fait assez récent, qui semble remonter au début du XIX^{ème} siècle* » (GENETTE, 1987 : 26). Cette couverture imprimée a permis à l'éditeur mais également à l'auteur de doter leurs livres d'illustrations. Toutefois, la couverture n'est pas souvent « *la première manifestation du livre qui soit offerte à la perception du lecteur, puisque l'usage se répand de la couvrir elle-même, totalement ou partiellement, d'un nouveau support paratextuel qui est la jaquette (ou liseuse) ou la bande* » (GENETTE, 1987 : 30).

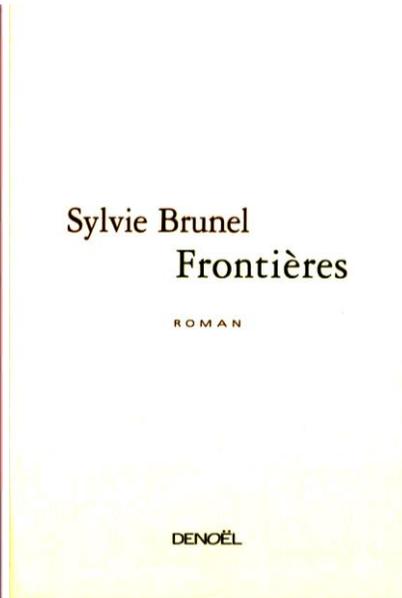
Examinons la couverture de « *Frontières* », nous remarquerons qu'elle est couverte par une jaquette qui constitue la première manifestation de l'œuvre avec laquelle le lecteur prend contact. C'est pourquoi, nous opterons pour son analyse à la place de la couverture qui, à notre avis, est reléguée au second plan et où se trouvent

les mêmes éléments figurant sur la jaquette mais avec quelques différences que nous mentionnerons au cours de notre analyse.

Les deux photos ci-dessous montrent, respectivement, la jaquette et la couverture du corpus :



(La jaquette)



(La couverture)

À l'examen de la couverture de « *Frontières* », nous notons qu'elle est de couleur beige pâle ; en revanche, une grande illustration figure sur la jaquette. Effectivement, la jaquette vise à attirer l'attention du destinataire par des photos ou des rappels cinématographiques. L'illustration qui figure sur la jaquette du corpus est un indice d'une importance primordiale dans la création de l'horizon d'attente du lecteur : deux mains d'où coule du sable dans une photo en négatif rouge. Cette photo a une valeur emblématique : elle incarne les mains de la personne qui a besoin de secours, alors que le sable désigne l'aide qui coule

inutilement d'entre les mains sans qu'on ne puisse en tirer profit. Nous pouvons interpréter le choix du négatif par le fait que le destinataire entend ternir la couleur de la peau en vue de dissimuler l'appartenance raciale de la personne qui tend les mains : noire, jaune ou blanche. Le pourpre et le rouge foncé font allusion à un certain danger.

Nous observons que le nom de l'écrivaine, « SYLVIE BRUNEL », est mentionné en haut de la jaquette en jaune foncé ; quant au titre du roman, « FRONTIÈRES », il est écrit en couleur blanche. Toutes les deux indications sont écrites en gros caractères de grandeur distincte. Par ce procédé, le destinataire vise à attirer l'attention du lecteur sur le nom de l'écrivaine en raison de sa célébrité ; étant donné que le roman est publié à la suite de la démission², avec fracas, de l'exprésidente de l'ACF. Ainsi, le nom de l'auteure possède un important effet promotionnel pour un premier essai romanesque. C'est ce que souligne GENETTE :

« Les inscriptions du nom en page de titre et en couverture ne sont pas de même fonction [...]. Plus un auteur est connu, plus son nom s'étale, [...] l'auteur peut être célèbre pour des raisons extra-littéraires, avant d'avoir publié quoi que ce soit » (1987 : 39).

² Sylvie BRUNEL a démissionné de la présidence de l'ACF en mars 2002, neuf mois après son entrée en fonctions. Elle déclare avoir été gênée par l'opacité qui plane sur le monde des associations bénévoles. Selon elle, les donateurs ont le droit de savoir où vont leurs donations.

Toutefois, sur la page de couverture, le nom de l'auteure et le titre sont écrits avec des caractères moins gros.

De surcroît, nous remarquons que l'auteure signe son roman avec son vrai nom « Sylvie BRUNEL » sans opter pour l'anonymat. Cette technique dans laquelle l'auteur « *signe de son nom d'état civil* » (1987 : 40) est baptisée « *onymat* » par GENETTE. À vrai dire, le recours à l'anonymat ou au fait de signer le roman avec un faux nom s'avère inutile ; la raison en est qu'une grande partie de la réussite du livre remonte au nom de son écrivaine qui donne une illusion référentielle à ce qu'elle narre, ce qui fait écho à la formule de GENETTE « *mentir vrai* » (1987 : 17). D'après lui,

« L'onymat tient parfois à une raison plus forte moins neutre que l'absence de désir, par exemple, de se donner un pseudonyme : c'est évidemment le cas, déjà évoqué, lorsqu'une personne déjà célèbre produit un livre dont le succès pourra tenir à cette célébrité préalable » (1987 : 40).

D'autre part, nous relevons la présence d'une note biographique de l'auteure et son portrait sur le rabat de la jaquette :

Sylvie Brunel •• Frontières

Quand Sarah, l'infirmière, et Marc, le cadre supérieur, partent comme volontaires humanitaires en Afrique centrale, ils sont heureux et fiers d'avoir été recrutés par l'une des plus grandes ONG du monde occidental : enfin, ils vont pouvoir s'attaquer aux souffrances de l'humanité. Sur place, leur action se révèle difficile, harassante, dangereuse aussi. Ils découvrent une réalité où l'héroïsme quotidien se mêle au gaspillage et au mensonge.

Sylvie Brunel a présidé pendant plusieurs années une grande ONG internationale, jusqu'à sa démission en février 2002. Géographe, elle enseigne aujourd'hui à l'université Paul-Valéry de Montpellier. Après de nombreux ouvrages consacrés au sous-développement, *Frontières* est son premier roman.

Sans en référer à Paris, l'équipe prend le risque de monter une expédition dans les provinces rebelles. Alors que le conflit s'embrase, les volontaires français se retrouvent pris au piège, livrés au chaos d'une guerre civile. Bientôt, la frontière se brouille entre le bien et le mal ; entre les victimes et les bourreaux, entre les humanitaires et les autres.

Ni Sarah ni Marc n'en sortiront indemnes. Épopée d'une mission dans une Afrique en crise, *Frontières* pulvérise par la réalité brûlante d'une fiction cette confortable illusion : l'Humanitaire.

DENOËL

B 25462.3 04.03
ISBN 2.207.25462.3
19 €



Cette même note se trouve sur la quatrième page de la couverture mais sans le portrait, ce qui témoigne de l'importance de la jaquette qui renferme des éléments que «*n'y autorisent pas les normes de couverture d'une collection*» (GENETTE, 1987 : 30).

En ce qui concerne le titre du roman, il est écrit en gros caractères et en lettres majuscules qui concrétisent les hautes frontières difficiles à franchir. En outre, la police de ses caractères est sans empattement, ce qui le rend plus lisible. D'après GENETTE, le titre ne transmet pas une information, il témoigne plutôt de la décision de

l'auteur qui a opté pour ce choix. En d'autres termes, il nous révèle le message suivant : « *Moi, l'auteur, je décide d'intituler ce livre* » (1987 : 30) « *Frontières* ». Cependant, le théoricien dénote que l'auteur n'est pas souvent le destinataire du titre : « *Nous avons déjà rencontré un ou deux cas de titres trouvés par l'éditeur, et bien d'autres membres de l'entourage auctorial peuvent jouer ce rôle* » (GENETTE, 1987 : 71). Dans le cas du corpus étudié, Sylvie BRUNEL est, sans conteste, le destinataire du titre, puisqu'elle a déclaré cette information dans une interview publiée en ligne :

« - *Que signifie votre titre Frontières ?*

- *Il n'y a que ça dans le roman. Des Frontières géographiques entre l'Occident et l'Afrique, entre le Soro et le reste de Sawana. La frontière éthique : où est le bien, le mal... »* (Interview avec Élise COLETTE, 2003).

L'écrivaine est ainsi le destinataire de ce titre à travers lequel elle vise à attirer l'attention des lecteurs sur le thème des frontières de l'action humanitaire :

« *Si le destinataire du texte est bien le lecteur, le destinataire du titre est le public [...]. Le titre s'adresse à beaucoup plus de gens, qui par une voie ou par une autre le reçoivent et le transmettent, et par là participent à sa circulation. Car, si le texte est un objet de lecture, le titre, comme d'ailleurs le nom de l'auteur, est un objet de circulation - ou, si l'on préfère, un sujet de conversation »* (GENETTE, 1987 : 73)

À propos de la fonction du titre, nous suivrons la théorie de GENETTE qui en discerne deux types : les titres thématiques « *pour qualifier les titres portant sur le contenu du texte* » (GENETTE, 1987 : 78) et les titres rhématiques qui « *désignent le texte en tant qu'objet* » (1987 : 74). Selon ce théoricien, les titres thématiques, basés sur une analyse sémantique, renferment: les titres littéraux « *qui désignent sans détour et sans figure le thème ou l'objet central de l'œuvre [...] au point parfois d'indiquer par avance le dénouement* » (1987 : 78), les titres métonymiques qui « *s'attachent à un objet moins indiscutablement central [...] parfois délibérément marginal* » (1987 : 79), les titres métaphoriques « *d'ordre constitutivement symboliques* » et les titres antiphrastiques ou ironiques où « *le titre fait antithèse à l'œuvre* » (1987 : 79). À l'examen de ces définitions, nous pouvons attester que « *Frontières* » est un titre thématique étant donné qu'il indique le thème principal du roman : il sera question des frontières qui existent entre l'Occident et l'Afrique ; ces cloisons étanches qui séparent le Soro³ et le reste du Sawana. Autrement dit, il s'agit des frontières entre le bien et le mal, entre l'humanitaire et le non-humanitaire, puisque le roman met en relief les limites de l'action humanitaire et son incapacité à atteindre tous les affamés.

En plus, c'est un titre métaphorique, parce que les frontières, dans le corpus ne se limitent pas aux alentours géographiques, mais elles s'étendent également aux conceptions idéologiques suscitées à travers la portée

³ Ville qui se trouve au nord du Sawana dont la pénétration est interdite à la mission.

universelle des faits narrés. En ce qui concerne les capacités connotatives du titre, qui « *tiennent à la manière dont le titre, thématique ou rhématique, exerce sa dénotation* » (1987 : 85), elles sont, selon GENETTE, « *considérables, et de tous ordres* » (1987 : 86). Comme les frontières, dans l'œuvre analysée, renvoient en même temps à la géographie et à la politique, nous pouvons classer « *Frontières* » sous la catégorie des titres géopolitiques. À cette valeur connotative s'ajoute une fonction descriptive puisque « *Frontières* » est un titre qui « *décrit le texte par une de ses caractéristiques, thématique (ce livre parle de...) ou rhématique (ce livre est...)* » (GENETTE, 1987 : 85).

Selon Vincent JOUVE « *l'un des rôles majeurs du titre est de mettre en valeur l'ouvrage, de séduire un public. Il peut le faire aussi bien par sa forme que par son contenu* » (2001 :16). D'ailleurs, outre sa valeur connotative, « *Frontières* » est un titre qui attire par la brièveté de sa forme. Les frontières constituent, en fait, un des thèmes qui est en étroite corrélation avec la nature humaine. Notre existence est marquée par une suite de frontières que nous devons dépasser pour se libérer. Depuis la nuit des temps, l'existence humaine est tourmentée par la lutte sans fin entre le Bien et le Mal. Existe-t-il des frontières nettes entre ces deux notions ? À cette interrogation, personne n'est, jusqu'à présent, parvenu à trouver une réponse satisfaisante.

Quant à la place du titre, il se trouve normalement sur la couverture, sur le dos de couverture, sur la page de titre et sur la quatrième de couverture. Ces emplacements sont d'une importance majeure car ils contribuent à

orienter le lecteur quand il tient le livre dans n'importe quelle position.

En ce qui concerne l'indication générique, elle

« est une annexe du titre, plus ou moins facultative et plus ou moins autonome selon les époques ou les genres, et par définition rhématique, puisque destinée à faire connaître le statut générique intentionnel de l'œuvre qui suit » (GENETTE, 1987 : 89-90).

Cette indication fonctionne comme un message adressé au lecteur, surtout celui qui connaît Sylvie BRUNEL l'essayiste. Elle exprime ainsi : *« Veuillez considérer ce livre comme un roman »* (GENETTE, 1987 : 15). Notons que cette indication est d'une importance primordiale pour le destinataire de cette œuvre qui s'attendait à lire un essai, le genre littéraire par lequel l'écrivaine était célèbre. Cette dernière avait, jusqu'à la publication de ce roman, rédigé des œuvres qui abordent les problèmes du développement et les causes humanitaires, en général. En fait, BRUNEL a opté pour le genre romanesque car, selon elle, à travers le roman, son message pourrait atteindre un public plus large. Ainsi affirme-t-elle :

« Quand vous écrivez un essai, vous assénez une démonstration. Un roman traduit mieux la complexité du réel. Il ne donne pas de mot d'ordre. C'est au lecteur de trancher. J'avais envie de pousser des gens à lire ce qu'ils n'auraient jamais lu si j'avais écrit un essai. J'espère que Frontières est un roman grand public. Les gens qui donnent aux ONG sont souvent modestes. Ce livre leur montre ce qui

se passe à l'intérieur du système. Le roman est pour moi un moyen agréable et distrayant de raconter ce qui me tient à cœur » (Interview avec Élise COLETTE, 2003).

D'ailleurs, le titre « *Frontières* » est un titre trompeur car il peut faire écho à un essai de géographie, puisque son auteure est titulaire d'un doctorat en géographie ; il peut également être un essai sur l'humanitaire et le sans frontiérisme. Ainsi, le titre est incapable d'aider le lecteur à découvrir la nature du livre. D'où vient l'importance de l'indication rhématique « *Roman* » qui, malgré son appartenance au domaine du hors-texte, révèle au lecteur le genre de celui-ci : un récit imaginaire. Cette indication vise à attirer l'attention du lecteur et l'inciter à lire ce livre.

En fait, l'écrivaine a opté pour la forme romanesque afin que son message atteigne le plus grand nombre de lectorat. La raison en est que le genre « roman » est « *réputé universellement plus « vendeur » que tout autre* » (GENETTE, 1987 : 92). De surcroît, cette indication générique figure sur la quatrième de couverture et sur la page du titre, face à la liste des œuvres « *Du même auteur* », emplacement qui témoigne d'une remarquable habileté car il met en lumière cette première tentative romanesque de l'écrivaine. Cependant, nous remarquons l'absence de cette indication du verso de la couverture sur lequel sont uniquement mentionnés le nom de l'écrivaine, le titre et un aperçu sur le contenu du roman. Cet aperçu⁴ aide le lecteur à définir le genre de l'œuvre : il s'agit d'une « *fiction* » dont les protagonistes

⁴ Voir page 8, la quatrième de couverture.

sont Sarah et Marc. L'auteure indique également le cadre spatial où se déroulera les actions (l'Afrique centrale/Paris) et met en relief la manipulation dont les personnages principaux vont faire découvrir au cours de leur mission humanitaire.

Ayant côtoyé le monde humanitaire, BRUNEL n'a jamais exploré le monde romanesque, d'où cette impression de véracité qu'on peut sentir dans cette œuvre : l'auteure a exploité le cadre spatio-temporel réaliste pour raconter une intrigue fictive. Cette technique lui a permis de lancer une violente diatribe contre le leurre et les manipulations de ces organisations dites « humanitaires ». Ainsi, le destinataire a multiplié les éléments paratextuels afin de susciter l'intérêt du public à l'égard de cette première tentative romanesque de BRUNEL. Tous ces éléments paratextuels ont contribué à la préparation d'un horizon d'attente permettant au lecteur de présumer le sujet de l'œuvre.

Après avoir analysé le paratexte et son impact sur le lecteur et le public en général, nous jugeons nécessaire d'entamer l'étude de deux autres notions aussi importantes que le hors-texte puisqu'elles contribuent à mettre en valeur la genèse du début et de la fin du récit ; à savoir : l'incipit et la clôture. Comme « *Frontières* » est la première tentative romanesque de Sylvie BRUNEL, l'analyse de ces deux notions s'avère une tâche très passionnante.

A- L'incipit :

Comment commencer la rédaction d'une œuvre littéraire constitue un enjeu majeur qui préoccupe tout auteur. Selon GOLDENSTEIN :

« Le passage du hors-texte au texte constitue toujours un enjeu capital pour le lecteur comme pour l'écrivain qui se trouvent tous deux confrontés, bien que de façon différente, à l'incontournable question technique "comment commencer ?" » (1990: 86).

En fait, ce sont les prémices d'un texte qui encouragent le lecteur à continuer sa lecture ou bien le poussent à abandonner le livre. Ces premiers mots d'un texte sont appelés « incipit ». En d'autres termes, il s'agit du début du texte où se noue le pacte de lecture. LE GALL le définit comme

« un fragment textuel qui commence au seuil d'entrée dans la fiction (présupposant la prise de parole d'un narrateur fictif, et symétriquement, l'écoute d'un narrateur également fictif) et qui se termine à la première facture importante du texte » (1999 : 83).

Selon ce théoricien, il existe des indices qui permettent de marquer le début et la fin de l'incipit, tels que : le recours aux séparateurs graphiques, le passage du récit au dialogue, le changement de voix, de niveau narratif ou de perspective narrative, l'achèvement d'un dialogue ou d'un monologue, le changement de cadre spatio-temporel, le passage de la narration au discours... etc.

Dans le roman, objet d'examen, l'incipit va de la page 7 jusqu'à la page 9, c'est-à-dire, il s'étend sur deux

pages et demie et se termine avec le premier dialogue où la standardiste interroge Sarah et lui demande : « *Vous avez rendez-vous ?* » (F., 9). Cette amorce raconte l'entrée de Sarah dans MCF, installe le cadre spatial de la fiction, fait connaître la raison de son existence dans ce siège et donne au lecteur une brève idée sur son passé et le sentiment d'isolement qui l'a poussée à s'engager de nouveau dans l'action humanitaire.

Après avoir délimité l'incipit du roman, passons à la manière avec laquelle BRUNEL passe du hors-texte au texte. En effet, plusieurs types de topoï (ou lieu commun) se présentent devant les romanciers pour rendre naturelle l'entrée dans la fiction et passer facilement du hors-texte au texte. Parmi les topoï les plus utilisés par les romans réalistes nous pouvons citer: le topos de l'inconnu où « *le narrateur feignant de tout ignorer de son personnage, dissimule efficacement sa présence* », le topos du nouveau qui consiste en « *l'évocation d'un personnage découvrant, comme le lecteur, le monde du récit naturaliste la présentation de l'univers fictif*», et le topos du dévoilement où « *la description de l'aube, du lever du jour, permet de dévoiler progressivement et « naturellement », l'espace de l'histoire* » (JOUVE, 2001 : 21-22).

Dans le corpus, Sylvie BRUNEL recourt au topos du nouveau en mettant en scène un personnage-relais⁵, Sarah, se présentant pour la première fois au siège de Mission contre la famine (MCF) tout en décrivant ce siège. L'incipit devient donc plutôt « *un lieu de*

⁵ C'est un personnage dont le nom commence par la même lettre initiale que celui de l'écrivain.

retrouvailles que de trouvailles » comme le témoigne PIERRE-GNASSOUNOU (1999 : 122). À l'instar du roman naturaliste qui « *procède de façon particulièrement accommodante, dans la mesure où il s'efforce de ne pas brusquer le lecteur, en l'arrachant d'un coup à son univers familier* » (PIERRE-GNASSOUNOU, 1999 : 122), « *Frontières* » utilise la même technique en présentant l'héroïne ; ce qui aide le lecteur à se familiariser avec le monde diégétique qu'il explore en même temps que la protagoniste. Tout comme Sarah, le lecteur pénètre les locaux de (MCF) comme un bénévole qui découvre pour la première fois le monde des grandes ONG humanitaires.

D'autre part, il convient de signaler que les fonctions de l'incipit sont multiples : dramatique, informative, codifiante, séductive, et légitimante. Essayons de les expliquer et de les appliquer sur l'incipit du corpus, objet d'examen :

- La fonction dramatique :

Cette fonction « *engage la mise en marche de l'histoire et l'entrée dans l'action* » (LE GALL, 1999 : 86). Nous remarquons que la première phrase de l'incipit fait entrer le personnage in medias res au cœur de l'action : « *Quand Sarah pénétra dans les locaux de Mission Contre la Famine* » (F., 7). Ainsi, « *en plongeant d'emblée le lecteur dans l'action en cours, il suppose que celle-ci a commencé avant que ne débute l'histoire, ce qui authentifie l'ensemble de la fiction* » (JOUVE, 2001 : 21). Cette apparition brusque du personnage et l'indication spatiale donnent l'impression que le lecteur connaît déjà l'héroïne et le lieu où se déroule l'histoire ; toutefois, tous les deux sont issus de l'imaginaire de l'écrivaine.

En fait, le cadre spatial dans lequel a lieu la diégèse, l'univers fictif (MCF), fait écho, par rapprochement linguistique, à l'univers réel (ACF). Cette analogie mène à l'abolition des frontières entre les deux univers. De même, l'indication spatiale au commencement du texte déconcerte le lecteur qui devient incapable de distinguer l'univers fictif du réel. Cette instance narrative souligne que le narrataire intervient, un peu en retard, dans une fiction que le narrateur extradiégétique était en train de raconter.

L'indicateur temporel « *Quand* » accentue cette impression d'une histoire en cours qui a débuté avant ce point zéro où Sarah est engagée dans (MCF), et fait intervenir le lecteur à un moment précis de la diégèse qui paraît être le plus remarquable : celui de l'entrée de Sarah dans cette organisation. En fait, cette indication joue le rôle des formules rituelles des récits oraux :

« Chacune d'elles constitue une sorte de mise en scène de l'énonciation (l'acte de narration) dans l'énoncé (le récit). Chacune accomplit ce que l'on pourrait appeler un geste inaugural du récit, par lequel elle le désigne explicitement comme récit en même temps qu'elle le commence » (MORHANGE, 1995 : 390).

Le connecteur « *Quand* » abolit la frontière que doit traverser le lecteur qui pénètre, sans difficulté, dans l'univers fictif. Jean-Louis MORHANGE définit cette entrée in medias res dans l'histoire en soulignant qu'elle « *consiste à placer le lecteur au milieu d'une action déjà commencée, comme s'il en avait de quelque façon manqué le début* » (1995 : 400). Il convient de signaler que cette technique a été utilisée maintes fois par les

romanciers du XX^{ème} siècle. BRUNEL a eu recours à l'enchevêtrement entre l'entrée in medias res chère au XX^{ème} siècle et l'entrée par médiation en vogue au XIX^{ème} siècle « *où le lecteur est guidé pas à pas par la narration* » (MORHANGE, 1995 : 401). Cette médiation a été soulignée par la description du siège ainsi que par la réponse à la question « qui est Sarah ? » qui vont nous conduire à l'analyse de la fonction informative de l'incipit.

- **La fonction informative :**

Selon LE GALL, elle consiste « *à faciliter l'entrée du lecteur dans l'univers romanesque* » (1999 : 89). Elle comprend trois sous-fonctions : la fonction référentielle, qui consiste à apporter des informations sur le monde ; la fonction métanarrative qui informe sur l'organisation de la narration et la fonction constitutive qui met en valeur le temps, l'espace et les personnages.

Ainsi, nous avons l'impression que l'histoire commence avant le début du roman ; et ce, à travers la présence de quelques informations sur le passé de Sarah, et son engagement à (MCF) il y a quelque temps. L'incipit accomplit donc une fonction informative de type constitutive. Il répond à trois questions : Qui ? Où ? Comment ?

Dès l'incipit, nous faisons la connaissance de l'héroïne qui est introduite au lecteur à travers son prénom : Sarah. De même, l'illusion référentielle est réalisée par le biais de l'ancrage de l'espace dans le réel : l'ONG humanitaire où travaille Sarah est désignée par son nom : « *Mission Contre la Faim* ». Cette nomination met en exergue le thème central du roman ; à savoir :

l'engagement humanitaire. En plus, le titre du roman et le nom de l'écrivaine, ajoutés à l'espace et au nom du personnage-relais, ont contribué, de prime abord, à orienter l'horizon d'attente du lecteur. Ainsi, l'ancrage spatial a compensé le manque d'indications temporelles déterminées. Il permet de déterminer l'époque où se déroule le récit qui témoigne de l'apogée des ONG humanitaires, c'est-à-dire les dernières décennies du XX^{ème} siècle.

Nous avons observé que les indices temporels ne sont pas mentionnés dans l'incipit du roman. Ultérieurement, le lecteur va déduire que les événements ont lieu avant les attentats du 11 septembre, c'est-à-dire en l'an 2000. Après la première phrase, le lecteur se trouve en présence d'une séquence descriptive lui donnant des indications sur le cadre spatial : l'accent est mis sur le décor ultra moderne de la fin du XX^{ème} siècle. Ce décor choque le lecteur par son luxe qui contredit l'enjeu humanitaire de cette ONG, étant donné que celle-ci dépend financièrement des donations des contributeurs. Tout comme le lecteur, Sarah est étonnée par cette ambiance majestueuse dès la première page du roman :

« Quand Sarah pénétra dans les locaux de Mission Contre la Famine, elle se crut dans une agence de publicité. Décor gris métallisé, hôtesse derrière un vaste comptoir d'accueil, plantes vertes et salon de réception donnant sur un jardin intérieur... Jamais elle n'aurait imaginé ainsi le siège des mythiques French doctors, dont l'épopée fascinait la jeunesse du monde occidental » (F., 7).

L'effet dramatique est ainsi reculé par cette séquence, mais l'étonnement de la protagoniste contrebalance le retardement de la dramatisation et affirme le désir de la lecture.

L'incipit révèle, en outre, un éclaircissement de l'identité et du passé de l'héroïne : ce n'est pas la première fois que Sarah sollicite un emploi auprès d'une organisation humanitaire. L'auteure indique qu'elle a déjà été recrutée en Afrique pour cinq ans chez une autre ONG. En ce qui concerne sa description physique, BRUNEL la passe sous silence. En revanche, la romancière s'intéresse à souligner une part de la motivation d'engagement de Sarah dans l'incipit :

« Elle avait juste reçu une lettre l'informant que sa candidature avait été sélectionnée. Rien d'étonnant d'ailleurs, après plus de cinq ans en Afrique, même si c'était dans une association plus petite. Plutôt que de suivre la procédure normale, [...] elle avait décidé de tenter sa chance directement : se présenter au siège de l'organisation en faisant valoir sa disponibilité immédiate pouvait peut-être lui permettre de quitter très vite la France »
(F.,8).

D'ailleurs, dès les premières pages du corpus, la romancière met l'accent sur le sentiment de douleur de l'héroïne et de sa souffrance psychologique notamment après l'achèvement de sa première mission et son retour à Paris. Elle se sent aliénée et esseulée malgré sa présence au sein de sa famille ; c'est pourquoi, elle éprouve un désir ardent de s'engager, une nouvelle fois, dans cette organisation :

« Depuis qu'elle était rentrée du dispensaire burkinabé où elle avait travaillé pour une organisation religieuse, Sarah se sentait décalée à Paris. Tout lui paraissait étranger : les préoccupations des gens, la lecture des journaux, [...], le temps toujours compté où il fallait sans cesse regarder sa montre, être pressé. L'isolement aussi. Après avoir passé des années à partager la vie d'une communauté, la solitude parisienne, l'égoïsme, l'incompréhension de ses amis et de ses parents, l'hostilité qui sourdait des passants, ces regards fuyants qui, jamais, ne croisaient le sien dans la rue, tout lui était insupportable. Même les petits bobos des enfants, que des mères affolées lui amenaient dans le service de pédiatrie où elle assurait un remplacement, l'exaspéraient : [...]. Elle voulait repartir pour l'Afrique » (F., 8-9).

Ainsi, Sarah cherche dans l'humanitaire une occasion d'échapper à sa solitude et de s'interposer à l'accusation de sa mère qui la juge indifférente. Après avoir terminé sa première mission, elle est subitement allée à (MCF) proposer sa disponibilité immédiate. De cette manière, la jeune infirmière entend prouver à son entourage (sa famille et ses voisins qui pensent qu'elle se drogue) qu'elle n'est pas insensible. Au contraire, elle se préoccupe des personnes accablées partout dans le monde ; ce sont les autres qui l'ont mal jugée. BIRENS DE HANN explique ces sentiments en affirmant :

« Un sauveteur, c'est aussi quelqu'un qui, lorsqu'il était enfant, n'a été ni sauvé ni tiré

d'affaire par un adulte. C'est quelqu'un qui veut se venger d'une passivité qui a failli le perdre et qui veut corriger une forme d'abandon dont il estime, à tort ou à raison, avoir été la victime » (2005 : 72).

Incapable d'admettre la solitude parisienne, Sarah est en quête de la chaleur de l'équipe unie par un idéal de valeur et rejette la ville immense où elle a éprouvé un sentiment d'aliénation. Elle a choisi de vivre au milieu d'une communauté de volontaires expatriés qui se réunissent le soir dans une chambre pour se raconter les événements de leur journée : « *Elle avait hâte d'arriver, de faire la connaissance de ceux qui allaient être ses compagnons pendant des mois et des mois* » (F., 94-95).

- **La fonction séductive:**

Elle « *cumule une dimension phatique et une stimulation du désir de lire* » (LE GALL, 1999 : 87). En fait, le prénom de l'héroïne et la mention de l'ONG (Mission contre la Famine) qui ouvrent le roman exigent un lecteur éveillé qui saisit, d'emblée, que (MCF) n'est autre qu'une parodie de l'association Action Contre la Faim, (ACF) dont l'écrivaine était la présidente. La fonction séductive est ainsi basée sur cette analogie entre le nom de l'ONG existant dans le monde réel et le nom fictif (MCF). En outre, le fait que le prénom de l'héroïne commence par la même lettre que celui de l'auteure, « S », accentue cet effet de séduction chez le lecteur qui croit lire une œuvre autobiographique. Ce désir de continuer la lecture est également animé chez le lecteur s'il apprend que ce roman a été rédigé après la démission de BRUNEL de l'(ACF). Aussi LE GALL soutient-il que : « *L'intérêt séductif réside dans ces*

transactions économiques du désir entre auteur et lecteur » (1999 : 88).

Par ailleurs, cet effet séductif est intensifié à travers la mise en relief de la description du siège somptueux d'une Mission Contre la Famine. À cela s'ajoute l'indifférence remarquable du personnel aux appels téléphoniques d'Honduras : « *Comme rien ne se passait, l'appel fut répété plusieurs fois* » (F., 7). Tout comme l'héroïne, le lecteur est frappé par cette impassibilité : « *Sarah regarda autour elle, s'attendant à voir débouler, toutes affaires cessantes, des hommes au front soucieux. Mais personne ne semblait réagir* » (F., 7).

Ainsi, l'incipit remplit-il la fonction séductive à travers deux procédés : premièrement, la proximité entre le monde imaginaire et le monde référentiel par le biais du prénom de l'héroïne et du nom de l'ONG, technique très habile qui attire l'attention du lecteur et l'incite à poursuivre la lecture ; deuxièmement, la mise en place d'une Mission Contre la Famine si magnifique et si insouciant transgresse les principes des ONG humanitaires profondément enracinés dans l'horizon d'attente du lecteur.

Nous avons donc décelé que Sylvie BRUNEL a exploité les deux techniques, intéresser et informer, dans l'incipit de son roman : au début, elle a opté pour un incipit in medias res qui a répondu, toutefois, aux questions : Qui ? Où ? Puis, elle est parvenue à susciter la curiosité du lecteur par une description inattendue augmentant l'effet de surprise chez la protagoniste tout comme chez le lecteur ; et ce avant de répondre à la question : Qui ? De cette manière, l'incipit a informé le

lecteur en le séduisant. C'est ce que souligne Vincent JOUVE :

« On peut déceler dans tout incipit une tension entre ces deux fonctions (informer et intéresser) en partie contradictoire. Si informer consiste à expliquer et décrire (ce qui retarde d'autant l'histoire proprement dite), intéresser suppose d'entrer au plus vite au cœur de l'action. Qui informe trop risque d'ennuyer, mais qui veut trop intéresser risque de mal informer » (2001 : 19).

- **La fonction codifiante :**

LE GALL définit la fonction codifiante comme une fonction qui

« a pour but de commencer un texte particulier. [...] la codification concerne le genre et le style du texte. [...] Un écrivain peut ainsi se référer [...] à tel ou tel modèle de début légué par un auteur singulier ou une tradition générique » (1999 : 86).

Elle peut être explicite qui prend « *la forme d'un discours métatextuel qui peut se répartir dans l'incipit textuel, et dans les péri- ou para-textes* », ou implicite, c'est-à-dire formée « *autour de références voire d'inférences, telles une citation, un nom d'auteur, une allusion, ou tout autre embrayeur susceptible d'orienter la réception, c'est-à-dire d'ouvrir un horizon d'attente devant le lecteur* » (LE GALL, 1999 : 88). D'après ces définitions, nous pouvons dire que dans le corpus, la codification implicite élaborée par l'indication générique mentionnée sur la couverture, « *Roman* », est mise en valeur à travers une ouverture

stéréotypée par l'indice spatial, la présentation d'un personnage-relais ainsi que par le topos de nouveau et par l'existence d'un narrateur hétérodiégétique omniscient. Tous ces éléments sont considérés comme des indicateurs qui guident le lecteur.

En fait, après avoir analysé la notion d'incipit dans « *Frontières* », nous nous sommes posés la question suivante : « *quelle est la métaphore de départ que le texte va par la suite filer ?* » (PARISOT, 1999 : 93). Est-ce que cet incipit a réussi à nous faire deviner l'objectif général du roman ? Le texte, objet d'étude, est une œuvre qui tient à critiquer les abus et le leurre du monde humanitaire, notamment les ONG. BRUNEL recourt à une programmation sémantique « *qui règle le sens du roman dès l'incipit pour en donner une expansion dans la totalité du récit* » (ZEKRI, 1998 : 170). En effet, l'incipit annonce indirectement l'idée primordiale du roman, qui sera mise en lumière par la suite du texte : la description somptueuse du siège, l'absence de réponse aux appels téléphoniques et l'étonnement de l'héroïne peuvent être considérées comme les principaux axes du roman qui préparent le scandale final. Ces éléments sont les « *signes inauguraux qui fondent le pacte de la lecture et l'horizon d'attente du lecteur* » (GOLDENSTEIN, 1990 : 88). Partant du fait que, « *les premiers mots d'un ouvrage contiennent ou condensent le sens global du texte* » (PARISOT, 1999 : 93), ceux-ci focalisent le message du roman et mettent en avant son enjeu principal : l'idée utopique qu'a le lecteur des ONG humanitaires est mensongère et trompeuse.

B- La clôture :

Dans cette partie, nous proposons une analyse de la fin du roman. En effet, la difficulté qui nous a affronté réside dans la terminologie à employer pour désigner ce segment narratif. En plus, comment peut-on le délimiter ? Existe-t-il une typologie pour cette unité ? Pour répondre à ces questions, nous avons suivi les démarches de Philippe HAMON, d'Alain TASSEL et de Marc MARTI.

HAMON propose d'utiliser le terme « *clausule* » pour désigner la fin du texte narratif. Quant à Alain TASSEL, il préfère l'expression « *clôture narrative pour désigner l'unité finale du texte narratif* » (1996 : 85). À l'instar de TASSEL, MARTI, propose l'emploi du terme « *clôture* » et définit la fin du texte « *par sa dernière unité [...], celle que le lecteur lit en dernier, avant de refermer (éventuellement) le livre* » (1999 : 134-135). Nous avons choisi de suivre la théorie de Marc MARTI qui a opté pour le terme « *clôture* » afin d'examiner la fin du roman étudié. L'usage de ce terme « *permettra de conserver un sens élargi au terme général de clausule* » (MARTI, 1999 :135).

Pour Alain TASSEL, l'étendue de la clôture narrative est variable, de quelques lignes à un chapitre (CF.1996 : 85). La clôture de « *Frontières* » occupe les trois dernières pages. Nous remarquons qu'un blanc typographique la sépare de la dernière unité textuelle marquant la fin.

En ce qui concerne la typologie de la clôture, nous nous sommes inspirés de la classification proposée par Philippe HAMON (1975 : 509) qui se résume par le tableau suivant :

<i>Clausule interne (fin de n'importe quelle séquence interne du texte)</i>	<i>Clausule externe (terminaison proprement dite du texte)</i>
<i>Clausule intégrée au texte</i>	<i>Clausule détachée (épilogue paragraphe disjoint de la dernière unité textuelle)</i>
<i>Clausule accentuée (symbolisme accru, intrusion du narrateur...) C'est dans la nouvelle, la «fin chute» (le moment de plus forte intensité dramatique)</i>	<i>Clausule inaccentuée (une pause dans un processus)</i>
<i>Clausule stéréotypée (conforme à un modèle identifiable)</i>	<i>Clausule renouvelée (non conforme au modèle canonique)</i>
<i>Clausule directive, univoque caractérisée par l'imposition d'un sens</i>	<i>Clausule ouverte, ambivalente (sollicitant la participation du lecteur à la création du sens)</i>
<i>Clausule prévisible, annoncée</i>	<i>Clausule moins (pas) prévisible, surprenante</i>
<i>Clausule non déceptive (entièrement isotope et redondante par rapport au contexte phonétique/sémantique précédent)</i>	<i>Clausule déceptive (remet en cause l'ensemble du contexte précédent)</i>

<p><i>Clausule fermante</i> (déclenchant une activité mémorielle de rétroaction chez le lecteur). Elle n'annonce aucun revirement</p>	<p><i>Clausule ouvrante</i> (déclenchant une activité prospective d'attente chez le lecteur). Elle suggère des prolongements, laisse en suspens des possibles narratifs</p>
---	---

Dans « *Frontières* » la clôture est externe. Elle commence par les deux phrases suivantes : « *L'avion approchait de la mer. L'immensité bleue lui fit l'effet d'une délivrance, d'un baume sur son corps meurtri* » (F., 338). À travers cette clôture le lecteur est informé du départ de Marc qui découvre que l'aide humanitaire sollicitée impatientement par les affamés du Soro n'arriverait pas au camp ; la raison en est qu'elle a été entreposée au port à cause des grévistes.

Annonçant le départ du héros, cette clôture n'est pas fermante pour maintes raisons : primo, parce qu'on ignore le sort de ces personnes mourant de faim, ainsi que celui de la mission et de l'équipe humanitaire de (MCF) ; le choléra sévit dans le camp et l'alimentation n'est plus expédiée. En outre, le spectre de la faim et de la pandémie compromet l'équipe. Nous pouvons, en fait, observer que pour Marc, la clôture est fermante car il quitte la mission et regagne Paris ; en revanche, pour Sarah, c'est une clôture ouvrante. L'héroïne, qui risque de perdre sa vie en soignant les infectés, refuse de quitter le camp, malgré sa douleur causée par la mort des deux enfants qu'elle a voulu adopter. Pourtant, le dénouement reste mystérieux parce que le lecteur ignore le destin des affamés et de l'équipe humanitaire. Cette clôture ouvrante incarne la situation actuelle de l'humanitaire qui paraît

parfois impuissante. À vrai dire, le roman ne met pas en scène l'histoire d'un héros, c'est plutôt l'histoire de l'action humanitaire qui est abordée, ce qui autorise le choix d'une clôture narrative ouvrante par la romancière. Cette clôture fait écho à ce que déclare Pierre-Louis REY : « *l'histoire se termine, mais la vie continue* » (1992 : 149). Autrement dit, l'histoire a pris fin, mais les tares de l'action humanitaire demeurent.

D'autre part, REY ajoute que la technique de l'inachèvement choisie par les auteurs est bien expressive:

« *Le « pourrait être continué », il arrive que le romancier l'exprime à son corps défendant en laissant son œuvre inachevée. L'inachèvement est souvent dû à l'évolution de l'écrivain depuis le moment où il a commencé son œuvre ; il peut tenir aussi à la nature de l'œuvre entreprise* » (1992 : 149).

Dans le texte analysé, cet inachèvement va de pair avec le thème du roman lui-même : l'action humanitaire qui connaît des changements continus oscille tantôt vers l'amélioration, tantôt vers la dégradation. La continuité de l'une de ces deux situations n'est plus infaillible. À cette époque, l'humanitaire a été frappé plusieurs fois par des infamies et des échecs. Toutefois, cela ne le condamne pas à la disparition, ce qui nous ramène au message que Sylvie BRUNEL a voulu transmettre à travers son œuvre : « *l'humanitaire a du ménage à faire* » (Interview avec Élise COLETTE, 2003). En d'autres termes, d'après son expérience, la romancière témoigne de l'existence des associations humanitaires qui « *abritent des espions, du prosélytisme religieux, des entreprises à visées lucratives* », ajoute-t-elle dans son

interview. Aussi réclame-t-elle l'évaluation indépendante des actions de terrain et la transparence des comptes.

En effet, dans « *Frontières* », la clôture est ouverte, elle « *ne dénoue ni ne résout* » (ORACE, 2003 : 54) et souligne un vouloir-dire qui franchit les expressions. Le lecteur a comme tâche de réfléchir et de déchiffrer ce message. Cette clôture inachevée vise à inviter le public à penser à la destinée de l'action humanitaire dans le monde réel. Ainsi, la romancière a-t-elle opté pour la clôture ouverte et ambivalente afin de « *solliciter la participation du lecteur à la création du sens* » (MARTI, 1999 :140).

D'autre part, BRUNEL a gardé la chute implicite laissant au lecteur la tâche de la déduire : Marc décide d'abandonner le camp qui se trouve dans un état déplorable. La vie dans le camp se dégrade alors que l'aide alimentaire entassée dans le port se gâte sous l'effet de l'humidité et l'urine des rats :

« La nourriture s'abimait. Et Anne attendait, guettant chaque jour la piste vide en se demandant pourquoi ses appels à l'aide n'étaient pas entendus. Chaque jour, elle voyait fondre un peu plus les réserves du camp. Chaque jour, elle rationnait un peu plus les affamés. Et des morceaux de grains se perdaient, à deux cents kilomètres de là. Bientôt, ils pourriraient dans l'humidité tropicale, infestés de charançons, gâchées par l'urine des rats. Pendant ce temps, les squelettes tombaient dans les fosses communes, dans le craquement de leurs os entrechoqués » (F., 439).

À travers la dernière phrase, l'auteure envoie un avertissement aux bienfaiteurs : voici le destin de vos aides. Passant de la philanthropie au business, la transformation de l'objectif utopique de l'aide humanitaire pousse le lecteur à réfléchir maintes fois avant de faire un don.

Effectivement, nous remarquons que la fin émouvante satisfait l'attente du lecteur. La clôture n'est pas choquante étant donné que le titre du roman, « *Frontières* », laisse prévoir que l'action humanitaire va affronter des entraves. La clôture est, donc, planifiée dès le paratexte de l'œuvre. Les suites des vérités choquantes qui ont entravé la voie de l'action humanitaire (l'indifférence du siège parisien, les paris géopolitiques et les intérêts financiers) et les motifs de volontariat de Marc et son caractère d'enfant dorloté d'origine bourgeoise (même s'il est métamorphosé complètement à travers cette expérience) agissent de concert pour parvenir à cette fin. Le dénouement du roman a donc été préparé par un réseau sémantique en rapport avec la nature de Marc avant la mission de (MCF) et aux suites de déceptions que l'équipe a dues envisager. De surcroît, nous pouvons dire que la clôture du corpus est ouvrante, dysphorique et ouverte ; en plus, elle exige la contribution du lecteur dans l'élaboration d'un sens.

Avant de terminer notre recherche, nous jugeons important de dresser un parallèle entre l'incipit et la clôture du roman examiné ; « *cela permet d'évaluer ce qui s'est modifié, le chemin parcouru par les personnages du texte* » (REUTER, 1992 : 57). En fait, nous avons décelé qu'il existe une différence entre les personnages mis en scène dans ces deux moments narratifs. Tout

d'abord, nous avons un incipit qui présente l'entrée de Sarah au siège de (MCF) et le commencement de son activité dans cette ONG. Quant à la clôture, elle met en scène Marc abandonnant le Sawana et la mission humanitaire. Nous remarquons que Sarah n'est pas présente dans la clôture du roman, son absence acquiert une portée très significative : l'héroïne s'est engagée mais elle n'a pas pu s'en sortir. En outre, la clôture présentant Marc avançant vers la civilisation vient tirer le lecteur du monde diégétique et le conduit lui aussi vers la civilisation pour l'inciter à réfléchir à l'état lamentable du camp. Exclusivement concentrée sur Marc, la clôture indique tant thématiquement que formellement la fin par ce départ⁶ :

« Ainsi le lecteur qui s'apprête à sortir de l'univers imaginaire, s'apprête en même temps à rompre avec le livre pour tomber dans une réflexion solitaire sur ce qu'il vient de lire. Le texte prépare donc son lecteur à couper le lien quasi-pragmatique qui l'a uni à l'autorité fictionnelle puisque celle-ci a désigné l'épuisement de ses possibles et a arrêté d'alimenter la machine narrative »
(ZEKRI :1998 232).

Les derniers mots de cette clôture mettent en avant l'illusion des donateurs et leur ignorance de la situation humanitaire au Sawana. Ceux-ci sont motivés par le désir

⁶ Nous pouvons déduire que le départ de Marc fait allusion à la démission de l'écrivaine qui a abandonné son poste de présidente de l'ACF.

de bien faire qui, pourtant, n'est pas suffisant pour rétablir la condition des affamés :

« Satisfaites, les deux religieuses le [Marc] remercièrent chaleureusement et tournèrent les talons. Marc les vit de loin vider le coffre de leur voiture. Elles entreposèrent soigneusement les paquets de nourriture dans le hangar, au pied de la montagne des sacs » (F., 442).

Le fait de rompre avec cette équipe de bénévoles, lui fait percevoir la cause de la situation déplorable des affamés à qui l'aide n'arrive jamais. Le silence qui succède la clôture met en lumière le sentiment de désillusion, de choc et d'espoir mêlé d'humour noir : *« Il espéra que les rats avaient eu peur de la 2^{ème} CV et s'étaient cachés le temps de leur besogne »* (F., 442). BRUNEL cesse de s'exprimer et Marc se montre incapable de changer leur sort. La narration s'interrompt donc puisque l'écrivaine n'a rien à dire et Marc n'a rien à faire. Ce silence témoigne ainsi du désespoir aussi bien de la romancière que du héros.

La beauté de l'image finale qui montre la mer africaine que Marc médite est altérée par le fait qu'elle est ravagée de requins comme les approvisionnements que gâte l'urine des rats. L'état d'urgence dans lequel se trouve le camp constitue un élément de pression sur le lecteur obsédé, lui-même, par cette sensation de péril qui s'empare de lui à la fin du livre :

« Régie par ses principes propres, la clôture narrative, tout en créant un espace au crépuscule du livre, ne laisse pas d'interrompre

le processus d'interaction et le plaisir afférent »
(MURA, 1999 : 194).

À travers ce silence, l'auteure ne termine pas son roman avec une fin fermante et incite ainsi le lecteur, à retourner à tous les incidents qui ont donné naissance à cette crise afin de scruter les failles de l'action humanitaire, et réfléchir à ses frontières et aux procédés permettant de les dépasser.

Au bout de notre recherche, nous rejoignons Khalid ZEKRI qui affirme que « [...] *l'incipit et la clause constituent un système de compatibilité qui structure le texte : l'incipit amorce l'histoire, [...] et la clause la réaffirme et la condense* » (1998, 174). Ces deux parties ainsi que les éléments paratextuels, ont eu le mérite d'établir un réseau sémantique qui a œuvré de concert afin de mieux faire valoir le thème du roman : les frontières aux aides humanitaires.

L'étude du paratexte, de l'incipit, et de la clôture a poussé le lecteur à réfléchir. Après la lecture du roman, il devient choqué, mais éveillé et apte à repenser l'utopie de l'aide humanitaire. Il est assiégé par les frontières posées dès le titre, et il les a affrontées à travers la fiction.

Le texte débute par l'illusion, se heurte aux frontières, et s'achève par la désillusion. Entre l'incipit et la clôture, nous avons relevé une circularité diégétique qui commence par l'engagement de Sarah, illusionnée, et se termine par le départ de Marc, désillusionné. Tout comme les protagonistes, le lecteur suit le même trajet et en achevant le roman, il retourne une nouvelle fois à la jaquette, à la photo qui incarne l'impuissance de l'action humanitaire et le thème « frontières » annoncé par le titre.

Cette circularité rappelle le cercle vicieux dans lequel ont dû tourner les bénévoles tout au long de leur parcours narratif et qui évoque la situation défavorable au camp de Soro. Dans cet espace pernicieux, les volontaires soignent, désinfectent, et creusent des tombes. Ainsi « *Frontières* » concrétise l'échec de l'action humanitaire.

Bibliographie

Corpus :

BRUNEL, Sylvie, (2003). *Frontières*, Paris, Denoël.

Ouvrages consacrés à la narratologie :

- GENETTE, Gérard. (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre. (1990), *Entrées en littérature*, Paris, Hachette.
- JOUVE, Vincent. (2001), *La Poétique du roman*, Paris, SEDES.
- REUTER, Yves. (2001), *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod.
- REY, Pierre-Louis. (1992), *Le roman*, Paris, Hachette.

Articles consacrés à la narratologie :

a. *Cahiers du CNA :*

- TASSEL, Alain, (1996). « La clôture narrative, perspective théoriques et pratiques textuelles. Les choix esthétiques de François Mauriac », n° 7.

b. *Narratologie*, n°2 (1999):

- LE GALL, Jacques, « Brève histoire du concept d'Incipit dans la critique ».
- MARTI, Marc, « La clôture narrative, propositions d'analyse théorique ».
- MURA, Aline, « Les derniers mots au lecteur ».
- PARISOT, Fabrice, « Un cas original d'ouverture narrative : L'épigraphe. Quelques aspects dans l'œuvre d'Alejo Carpentier ».

- PIERRE-GNASSOUNOU, Chantal. « Faire-croire : péripéties de l'ouverture narrative dans le roman zolien ».

c. *Poétique* :

- HAMON, Philippe, (1975). « Clausules », n° 24.
- MORHANGE, Jean-Louis, (1995). « Incipit narratifs », n° 104.
- ORACE, Stéphanie, (2003). « Vers une poétique clausulaire », n° 133.

Ouvrages consacrés à l'humanitaire :

- BIRENS DE HAAN, Barthold, (2005). *Sauveteurs de l'impossible*, Paris, Belin.
- COCK, Emil, (2005). *Le dispositif humanitaire. Géopolitique de la générosité*, Paris, L'Harmattan.

Sitographie :

- « Action Contre la Faim Rapport financier 2006 »
in :
http://www.actioncontrelafaim.org/fileadmin/contribution/1_qui_sommes_nous/pdf/rapport_financier2006.pdf. (Consulté le 19/11/2021).
- « La face cachée de la politique africaine de la France », in : <http://www.presseafrique.com> (Consulté le 19/11/2021).
- COLETTE, Élise, (2003). « Le Risque humanitaire », *Jeune Afrique/Intelligent*, n° 229, 13 mai 2003,
in :
<https://www.jeuneafrique.com/113249/archives-thematique/le-risque-humanitaire>. (Consulté le 19/11/2021).

- MSF, Médecin Sans Frontières, Connaître MSF www.msf.fr/about_us/history/index.htm (Consulté le 19/11/2021).
- ZEKRI, Khalid, (1998). *Étude des incipits et des clausules dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clezio*, thèse de doctorat de littérature française, in : www.limag.refer.org/Theses/Zekri.PDF (Consulté le 19/11/2021).