

Seuils romanesques chez Sylvie Ntsame

Par Nicolas MBA-ZUE
Maître-Assistant à l'UOB de Libreville

Résumé

Sylvie Ntsame s'affirme aujourd'hui comme l'une des meilleures romancières de la jeune génération littéraire gabonaise. Avec quatre romans et un recueil de contes, celle qui avait commencé son aventure scripturaire par un texte aux accents non littéraires, *La correspondance administrative et diplomatique*, trace son sillon, au rythme d'une publication par an, dans le champ naissant de la prose gabonaise.

Les thèmes abordés tournent autour des relations interpersonnelles (naissance d'une idylle et construction d'un foyer), le contact des cultures, la nécessaire complémentarité entre l'Afrique et l'Occident. La revalorisation du patrimoine ancestral africain est l'une des données fondamentales de ces univers colorés dans lesquels la double culture devient une exigence ontologique.

Dans quelle mesure le dispositif paratextuel permet-il de percevoir ces données internes aux récits ? Le discours d'escorte, ainsi que l'on désigne le paratexte, est-il susceptible de séduire ou d'influencer le lecteur potentiel qui promènerait son regard ou ses doigts sur l'enveloppe matérielle servant de coquille aux œuvres romanesques mises en étude ? Le péri-texte (éditorial et auctorial) aide-t-il réellement à nouer un contrat de lecture ?

C'est à ces questions que se propose de répondre la présente étude, au regard de certaines constances apparues sur les pages de couverture des romans de Sylvie Ntsame, qu'ils soient publiés chez L'Harmattan (Paris) ou aux Editions Ntsame (Libreville).

Mots clés

Dédicace, épigraphe, épitexte, intertitre, paratexte, péri-texte, postface, préface, seuil, titre.

Avec ses quatre romans, Sylvie Ntsame s'affirme comme l'une des écrivaines les plus prolifiques de la jeune génération d'écrivains gabonais¹. L'essentiel de cette œuvre – trois romans sur quatre -, publié chez L'Harmattan, fait découvrir des univers variés puisés aux sources des cultures gabonaise et française, les deux pays qui servent de référents textuels aux quatre récits. Si les thématiques abordées renvoient le plus souvent aux relations hommes/femmes, la recherche du ou de la partenaire idéal(e) y apparaissant comme un motif récurrent, on ne peut s'empêcher de retrouver dans les préoccupations de la romancière le souci de construire un monde coloré et diversifié certes, mais harmonieux, stable, multiethnique et multiculturel. Le parcours de chacun des acteurs donne une résonance singulière à cette préoccupation. On découvre à travers eux une recherche constante de l'altérité dans un monde ouvert et multiracial.

La notion de seuils romanesques nous vient des travaux de Gérard Genette qui, dans son essai portant sur l'enveloppe formelle des œuvres littéraires, en parlait comme d'un « seuil », d'une « frontière » non étanche, d'un « vestibule qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. »²

Dans ses travaux antérieurs, Genette avait déjà appelé cet accompagnement du texte *paratexte*. En se fondant en effet sur les usages du préfixe grec *para-* dans certains adjectifs comme « parafiscal » ou « paramilitaire », il proposait de désigner par *paratexte* tout ce qui, sans appartenir au texte, l'accompagne et fonde en quelque sorte son identité : « titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend. »³

C'est grâce au paratexte que se noue le contrat de lecture. L'inscription sur une couverture « roman », « poésie » ou « épopée », est une invitation à une posture de lecture. D'entrée de jeu, le lecteur sait à quoi s'attendre lors de la consommation à venir du texte.

¹ Sylvie Ntsame, *La fille du Komo*, Paris, L'Harmattan, 2004, 181 p.

Idem, *Malédiction*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ecrire l'Afrique », 2005, 125 p.

Idem, *Mon amante, la femme de mon père*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ecrire l'Afrique », 2007, 183 p.

Idem, *Femme libérée battue*, Libreville, les Editions Ntsame, 2010, 121 p.

² Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 8.

³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 10.

« Zone intermédiaire entre le hors-texte et le texte » selon le mot d'Antoine Compagnon⁴, le paratexte est à la fois un régulateur du texte (dans la mesure où il l'annonce et le présente) et le lieu d'une inscription de certains codes sociaux, notamment ceux ayant trait à la production et à la consommation du livre. La lecture, comme le rappelle judicieusement Vincent Jouve, « est structurée par des conventions qui, pour n'être pas explicites, n'en pèsent pas moins lourdement sur notre relation à l'histoire. » Et toutes « les indications données par le texte avant que ne commence la lecture dessinent un champ de possibles que le lecteur intègre plus ou moins consciemment. »⁵

« Discours d'escorte qui accompagne tout texte »⁶, le paratexte se subdivise, dans la nomenclature genettienne, en deux grands ensembles selon que les éléments considérés se trouvent à l'intérieur du livre (nom de l'auteur, titre, édition, préface, notes, titres de chapitres, intertitres, prière d'insérer, dédicaces, épigraphes, postface...) ou à l'extérieur de celui-ci : interviews, entretiens, correspondances, colloques, débats, autocommentaires tardifs, confidences orales, journaux intimes...

Au premier groupe, Genette donne le nom de *péritexte*, et au second, celui d'*épitexte*. Notre propos ne concernera que le *péritexte*, les textes de Sylvie Ntsame étant de publication trop récente pour donner lieu à des éditions érudites dans lesquelles se retrouvent parfois associés texte et *épitexte*. Quelques éléments de ce *péritexte* seront examinés ici : ceux contenus en première de couverture (nom de l'auteur, titre, photo de couverture, indication générique, édition et collection), ceux de la quatrième de couverture (titre, résumé de l'œuvre, photo, biographie et bibliographie de l'auteur) et ceux des pages intérieures (épigraphe, dédicace, préface et postface, intertitres).

I. Le *péritexte* éditorial

1.1. La première de couverture

La couverture représente le premier contact que le lecteur établit avec le livre. Comme le dit David Blaise Ossene Abessolo dans sa thèse consacrée au cri dans les romans de Sony Labou Tansi, d'un point de vue stratégique, « la première page de couverture constitue une base d'accroche. Elle a une fonction d'appel et doit par conséquent susciter une curiosité chez

⁴ Antoine Compagnon, *La seconde main*, Paris Seuil, 1979, p. 328.

⁵ Vincent Jouve, *La poétique du roman*, Paris, Editions Sedes, « Campus Lettres », 1997, p. 13.

⁶ Idem, p. 12.

le lecteur. La couverture a en charge de mettre en appétit le public en lui indiquant les acteurs du livre. Elle suggère une atmosphère textuelle et tente de rendre le public sensible à la qualité du texte. »⁷

Les premières pages des romans de Sylvie Ntsame manifestent la même disposition, qu'ils soient publiés chez L'Harmattan (les trois premiers) ou aux Editions Ntsame (le quatrième)⁸. En premier lieu, figure le nom de l'auteur, puis suivent, en fonction de l'édition : le titre de l'œuvre, l'indication générique, une photographie d'un paysage ou d'un village, le nom de la maison d'édition et, deux fois sur trois, le nom de la collection pour les œuvres publiées chez L'Harmattan ; la photographie d'une personne dénudée suivie du titre, de l'indication générique et de la maison d'édition pour les Editions Ntsame.

Le fond de ces couvertures est, trois fois sur quatre, blanc. Les bordures du quatrième roman sont marron. Seul le premier roman, *La fille du Komo*, présente une couverture bleu ciel. Contrairement aux autres romans où la photographie est découpée (en rectangle dans le deuxième et le troisième romans, suivant les formes du personnage mis en scène dans le quatrième) et plaquée sur un fond blanc, c'est le paysage découvert par la photographie du premier roman qui affecte sa couleur bleue à l'ensemble de la couverture, y compris de la quatrième couverture.

Les caractères sont différents d'un éditeur à l'autre : lettres italiques pour les trois romans de L'Harmattan, caractères romains pour le roman des Editions Ntsame. Tous les quatre, bien entendu, commencent par la mention du nom de l'auteur : Sylvie Ntsame. Trois fois sur quatre, le nom est écrit avec des lettres capitales. C'est seulement dans le troisième roman qu'il est écrit avec des lettres minuscules, l'initiale exceptée.

Deux éléments sont néanmoins proéminents sur ces premières pages de couverture : le titre et la photographie.

1.1.1. Le titre

Le titre remplit une fonction capitale dans l'identification et la circulation du livre. C'est l'élément paratextuel le plus en vue dans le dispositif d'affichage de la première de couverture. Il est conçu pour accrocher, susciter une envie de lecture, séduire le lecteur. C'est pourquoi Leo Hoek le désigne comme un « ensemble de signes linguistiques [...] qui peuvent

⁷ David Blaise Ossene Abessolo, *Le style romanesque de Sony Labou Tansi : le cri et l'écrit*, Thèse de doctorat Nouveau Régime, Université de Bourgogne, Dijon, juin 2011, p. 82.

⁸ Sylvie Ntsame est elle-même responsable de cette maison d'édition, créée en janvier 2010.

figurer en tête d'un texte pour le désigner, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé »⁹. S'il sert prioritairement à désigner ou nommer un texte – comme le nom propre servant à désigner un individu –, on ne peut pas manquer d'y lire une forme de mise en valeur qui tient davantage de la mise en scène que de la simple nomination. Charles Grivel le soulignait déjà, quand il distinguait trois fonctions attachées au titre : 1°) l'identification du livre, 2°) la désignation de son contenu, et 3°) la mise en valeur du texte¹⁰.

En partant de la triple répartition fonctionnelle de Leo Hoek (désignation, indication du contenu, séduction du public), Gérard Genette établit quatre fonctions du titre, fonctions qui ne dépendent nullement les unes des autres et ne sont pas nécessairement présentes à la fois : la fonction de désignation, la fonction descriptive, la fonction connotative et la fonction séductrice.

Les quatre romans de Sylvie Ntsame ont tous des titres thématiques, et je dirai même littéraux, car ils renvoient le plus souvent au sujet central du livre. Aucun titre ne porte le nom d'un héros ou d'une héroïne. Grâce à leur place médiane entre le nom de l'auteur et la photographie qui s'affiche au milieu de la page de couverture – exception faite du dernier roman –, ils attirent le regard. Sur le plan scripturaire, ils constituent les caractères les plus imposants de la première page. Dans deux des romans (*Malédiction* et *Mon amante, la femme de mon père*), ils sont écrits avec des caractères rouges. Ce qui tranche avec le fond blanc de la couverture. Le titre sollicite donc l'attention du lecteur. Il s'impose même à lui dans cette forme de mise en évidence grâce à la couleur vive (le rouge) lui servant de support. Dans les deux autres récits, l'effet *visuel* est obtenu par le dépouillement des deux tiers supérieurs de la première page de *La fille du Komo*, et par le contraste des couleurs entre le fond blanc de la page, les couleurs noire, jaune et ocre du personnage féminin mis en scène, et le noir du titre « Femme libérée battue ». Par sa disposition même, le titre participe d'une stratégie de communication à la fois visuelle et sémantique.

Sur le plan descriptif ou sémantique, les titres de Sylvie Ntsame se présentent comme des indications du contenu des textes. Ils ne définissent pas des parcours de personnages, mais dévoilent une partie du mystère propre à tout texte non encore ouvert. L'affichage des titres comme « Malédiction », « Mon amante, la femme de mon père », « Femme libérée battue » est une indication assez sérieuse des contenus attendus : une histoire de malédiction, une relation incestueuse entre un fils et la femme de son père, une histoire de violence, sans doute

⁹ Leo Hoek, *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris-La Haye, Mouton, 1981, p. 17.

¹⁰ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973, pp 169-170.

conjugale. Seul le premier titre, « La fille du Komo », maintient un certain suspens, la seule information étant la certitude d'une narration concernant ou impliquant une fille issue des bords du Komo (fleuve se jetant dans l'estuaire du Gabon), vraisemblablement noire.

Sur l'échelle des valeurs, on peut considérer qu'en dehors du premier titre, les trois autres jouent sur un registre négatif. La malédiction n'intervient jamais dans un contexte d'harmonie ou de paix. C'est toujours la conséquence d'une rupture entre des aînées, des géniteurs (parents, ancêtres) et leurs descendants, même si la relation filiale n'est pas obligatoire dans ce cas de figure, surtout en Afrique. L'absence d'article fait claquer ce titre en mettant en exergue le caractère implacable de la malédiction qui s'abattra sûrement sur les acteurs narratifs. C'est sur un ton rude que semble être prononcé le mot « malédiction », même s'il n'est suivi par aucun point d'exclamation. D'entrée de jeu, le lecteur est dans l'attente d'une parole forte prononcée par une ou plusieurs personnes de la génération des pères à l'encontre de personnes plus jeunes, et des conséquences logiques de cette parole sur la jeune génération. Cette parole forte et destructrice est effectivement prononcée aux pages 55 et 56 du livre, soit légèrement au-delà du premier tiers d'un roman comptant 125 pages.

« Mon amante, la femme de mon père » est le titre le plus long de la série. Contrairement au titre précédent qui se distingue de tous les autres par sa brièveté et sa concision, le titre du troisième roman est construit sur une double opposition et une explication : opposition entre deux statuts de la femme mis en exergue par l'opposition lexicale amante/épouse ; opposition entre deux acteurs, le père et le fils, que rien évidemment ne devrait opposer, surtout pas pour la possession d'une femme ; explication enfin de l'une des parties du titre par une autre, le second groupe nominal, « la femme de mon père », étant l'explication du premier, « mon amante ». Celui-là seconde et soutient celui-ci. Il en est la justification syntaxique.

Au-delà de cet aspect formel, on peut dire que ce titre, plus que tous les autres, attire et séduit. Sans doute parce qu'il affiche la transgression d'un tabou séculaire dans une société où circulent encore les valeurs héritées des ancêtres. Faire de la femme de son père son amante, c'est faire preuve d'une insolence inouïe et attirer sur soi la malédiction – titre de l'écrit précédent. En ouvrant le livre, le lecteur est donc quasiment informé du contenu. Dans ces conditions, la seule chose derrière laquelle il court, c'est la fin de l'histoire : comment s'achève le drame de la relation entre un fils et un père partageant la même femme ? L'utilisation du possessif « mon » dans les deux groupes nominaux indique d'ailleurs un déchirement : celui de l'instance actorielle supposée être responsable du propos affiché, c'est-à-dire le fils. On y lit une certaine insolence et un goût prononcé de la provocation. La lecture

du texte montre pourtant que cette phrase n'est jamais prononcée par l'acteur incriminé. Alors, affichage « médiatique » de l'auteur et de l'éditeur ? Certainement. Le choc, même adouci par un romantisme de pacotille entre une « mère » et son « fils », paraît rude en tout cas entre le père et son premier né, dans un univers où se brisent les tabous et certaines barrières sociales.

« Femme libérée battue » est le titre du quatrième roman, un titre en caractères droits (romains), soigneusement alignés et formant comme un plancher pour soutenir la femme assise ou recroquevillée dont l'image occupe les deux tiers de la couverture, juste au-dessus du titre. Trois mots, dont un nom, suivi de deux participes passés faisant office d'adjectifs, pour exprimer le contenu de cette œuvre qui a le mérite, elle aussi, de briser certains tabous.

Ce qui frappe de prime abord dans ce titre, c'est l'opposition entre les deux participes-adjectifs accompagnant le substantif « femme » : *libérée* et *battue*. Dans tout contexte de communication, il y a une opposition fondamentale entre la femme libérée et la femme battue. Cette opposition, femme libérée vs femme battue, est ici remise en cause dans la mesure où une situation nouvelle est décrite : l'état d'asservissement de la femme naguère libérée. La juxtaposition des deux adjectifs traduit la violence avec laquelle le passage d'un état à l'autre a dû s'opérer. La libération est nécessairement antérieure à l'asservissement. Comment passe-t-on d'un état à l'autre ? C'est l'horizon d'attente du lecteur qui ouvre le texte pour le consommer.

En dehors de ces trois derniers titres qui jouent, avons-nous dit, sur un registre plutôt négatif, le premier titre joue sur le registre de la neutralité et paraît moins précis, un peu plus allusif, dirions-nous. Ce qui est suggéré dans son contenu, c'est l'identité d'une personne connue à cause du déterminant défini « la ». Mais cette connaissance n'est qu'une illusion, puisque la fille en question nous est encore inconnue. Pourtant, malgré cette méconnaissance du personnage visé par le dénominatif « la fille du Komo », nous voyons se dessiner un horizon d'attente du lecteur : la découverte de l'identité de ce personnage féminin embrassant ou symbolisant une contrée entière : celle que baigne le fleuve Komo, l'un des fleuves majeurs du Gabon. Avant l'ouverture même du récit, nous savons qu'il s'agit de l'histoire d'une femme à l'identité affirmée.

Tout en livrant le contenu des œuvres et leur servant de métalangage, les titres rendent compte aussi des intentions de leurs producteurs. Ils sont à la fois signes-actions et parti-pris de l'auteur. Analysant les titres des romans de Guy des Cars, Henri Mitterand disait justement

que « le titre du roman requiert une véritable analyse de discours, comme préalable à son interprétation idéologique et esthétique. »¹¹

Même si les titres de Sylvie Ntsame donnent une idée du contenu des œuvres, ils n'en créent pas moins, comme tous les titres, une attente, une soif de connaissance que seule la lecture saura satisfaire. Comme le suggère David Blaise Ossene dans sa thèse, le premier contact du lecteur avec le titre se fait par le biais de deux états d'être : l'*émotion* et la *raison*. L'émotion qui s'empare du lecteur à la vue du déploiement formel du titre. La raison mise en branle lors de la tentative de compréhension du contenu du titre.

Quoi qu'il en soit, le « titre attise un lien physique et incite le destinataire à toucher, à entrer en possession [de l'œuvre] pour examiner [d'abord] les pages de couverture. [...] Inscrit sur le frontispice du livre exposé à la vue, [il] saisit le regard, l'enveloppe et l'excède. [...] Médiateur et initiateur d'une relation à l'œuvre, il assume le risque d'une superbe aventure. [...] Gravé sur le fronton de l'œuvre, il impose de lire le texte dans un certain sens et donne à lire un certain sens dans le texte. »¹²

Outre le titre, l'image de la première de couverture invite, elle aussi, à une certaine lecture du texte, car révélatrice d'une forme de contenu.

1.1.2. Les photos des premières de couverture

En dehors du premier roman où la photo occupe toute la surface de la couverture, les autres romans réservent le tiers (*Malédiction* et *Mon amante*) ou les deux tiers (*Femme libérée battue*) de la couverture à la photo mise en évidence par la première de couverture. Ces photos ne sont pas sans lien avec le contenu des textes.

a) La fille du Komo

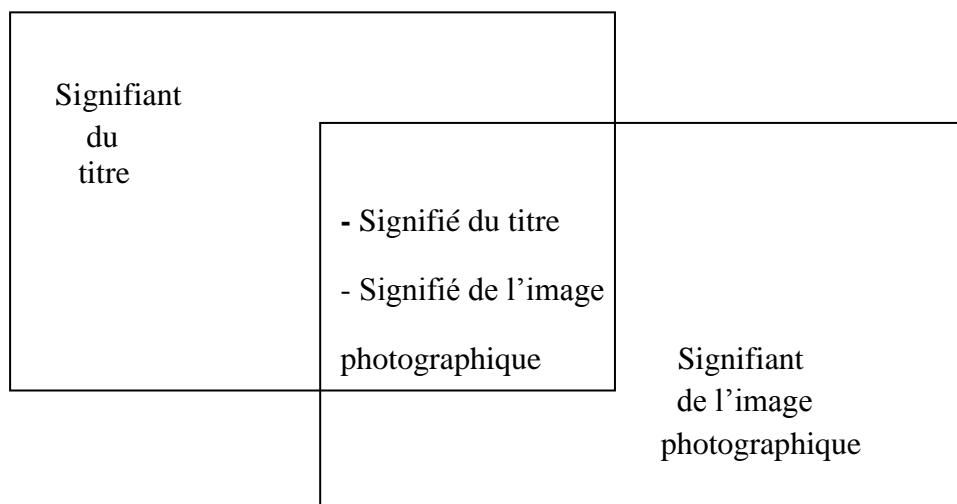
Paysage de carte postale, que celui présenté par le premier roman. Une plage propre avec un ciel dégagé dont le bleu se confond avec le bleu de l'océan. Bordant la plage, des cocotiers s'étendent à perte de vue avec, en arrière plan, une villa blanche. Il est facile d'imaginer qu'elle est couverte de tuiles. Avant la rangée de cocotiers, des billes d'okoumé

¹¹ Henri Mitterand, « Les titres des romans de Guy des Cars », in Claude Duchet et alii, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 91.

¹² David Blaise Ossene Abessolo, op. cit., p. 94.

échouées le long de la plage. Nous sommes visiblement à la sablière ou au cap Esterias, à l'embouchure du Komo.

L'intention ici est évidente : concilier la photographie avec le nom *Komo* affiché dans le titre. L'image sert de support au titre. Elle en est le prolongement nécessaire et utile. Cette sorte d'osmose entre le scripturaire et l'image photographique nous amène à parler de *confluence* ou de *convergence des signifiés*. Les deux signes forts de la première de couverture, le titre et la photographie, partagent le même signifié, ce qui est une particularité des couvertures des romans de Sylvie Ntsame. Une relation métonymique se noue entre eux, ce qui peut être représenté de la façon suivante :



On le voit bien, fille du Komo et plage du Komo ont en commun *Komo*, réalité physique (image) et scripturaire :

Fille	Komo	Plage
--------------	-------------	--------------

A partir de l'intersection *Komo*, on imagine facilement un phénomène d'assimilation – si courant en linguistique – grâce auquel on passe aisément d'une réalité à l'autre en posant cette égalité : fille = plage. Fille du Komo et plage du Komo étant devenues – les deux sont aussi du genre féminin – interchangeables, on comprend sans peine que le titre et la photographie sont mis au service d'une même cause : vendre le charme et la beauté d'une contrée (celle baignée par le Komo), d'un pays (le Gabon), voire d'un continent (l'Afrique).

Mais la juxtaposition et la superposition – ce qui est le propre de la relation métonymique – ne sont pas les seuls modes de réalisation de la rencontre du titre et de l'image photographique. Si l'on regarde bien la couverture du premier récit, le titre, « la fille du Komo », est incrusté dans le bleu du ciel, au dessus de la plage. On peut considérer qu'il est fondu dans ce paysage, qu'il se confond avec lui, d'où cette autre forme de lien entre les deux et qu'on pourrait qualifier de métaphorique, les deux réalités s'entremêlant pour ne plus constituer qu'une seule. La fille du Komo, personnage supposé du roman, se confond alors avec la plage et tout ce qu'elle évoque (la plage) comme rêve, dépaysement, exotisme, joie de vivre pour un public lecteur occidental ou occidentalisé. La fille du Komo devient la plage d'une ville tropicale (à cause des cocotiers), emblème d'un pays ouvert, accueillant, enchanteur. La photographie de la première de couverture invite ainsi au dépaysement, à la nouveauté, à la découverte. Cet espace nouveau et beau est inoccupé – aucune présence humaine n'est visible sur la photo. Il faut donc l'occuper, l'habiter ; ce qui ne peut qu'accroître la curiosité des lecteurs occidentaux – le livre est produit par une maison d'édition parisienne. La couleur bleue n'a pas été choisie au hasard : c'est la couleur du ciel et de la mer, mais c'est aussi, sur un plan symbolique, la couleur de la paix, de la sérénité, de l'harmonie. Toutes choses concourant à séduire le lecteur avide de curiosités exotiques.

b) *Malédiction et Mon amante*

Les photographies de *Malédiction* et de *Mon amante, la femme de mon père* (deuxième et troisième romans) sont identiques sur le plan formel : elles occupent la partie centrale de la couverture, un peu plus du tiers de la page, et elles sont de forme rectangulaire. Par rapport à la photographie du premier roman, celles-ci apparaissent comme des pièces rapportées, posées sur un support qui leur est étranger. Alors que la première couverture connotait l'harmonie, la deuxième et la troisième suggèrent la disharmonie, la fracture. Est-ce une connotation du contenu ? Nous penchons pour l'affirmative, eu égard au contenu des deux œuvres en question : une histoire de malédiction, et une histoire d'inceste.

Le contenu des deux photographies n'est cependant pas identique. Celle de *Malédiction* présente quelques maisons dans un village de campagne : on y distingue une cour (avec un tonneau couché ouvert aux deux extrémités), deux maisons principales avec un corps de garde (*aba'a* en pays fang) en second plan, le toit d'une cuisine derrière l'une des maisons principales (celle de gauche), et enfin, en arrière plan, des arbres d'une forêt secondaire. Aucune présence humaine n'est visible sur ce tableau. La photographie de *Mon amante, la*

femme de mon père présente quant à elle un paysage forestier : on y voit une colline déjà taillée, sans doute par une niveleuse, et au-dessus, des troncs et le feuillage d'arbres d'une forêt vraisemblablement primaire. On devine aisément une route passant en dessous, comme on la devine aussi avant la cour de la première photographie. Ici non plus, aucune présence humaine n'est manifeste. La colline, ce doit être la figuration du nom du village principal où se déroule le drame du récit : *Nko'o* (colline).

Les trois photographies examinées jusque-là font naître une inquiétude ou un trouble dans l'esprit du futur lecteur : pourquoi tous ces espaces, pourtant façonnés par l'homme, demeurent-ils inoccupés, ou plutôt sont-ils vides d'une présence humaine visible ? Est-ce une invitation tacite pour les occuper, ou est-ce une façon imagée, métaphorique pour signifier la simplicité et l'authenticité des personnes habitant ces lieux ? Seule la lecture permettra de lever le voile sur la véritable signification de cette présence-absence dévoilée par les photographies.

c) *Femme libérée battue*

L'attente suscitée par les trois premières couvertures est comblée par la quatrième : enfin une présence humaine. Et quelle présence ! Le personnage féminin qui se dévoile sur le frontispice du quatrième roman occupe les trois quarts de la couverture, dans sa partie centrale : autant dire la plus stratégique dans le dispositif d'affichage de cette page. Sur un fond blanc, se découvre le corps dénudé d'une jeune femme légèrement métissée assise, les jambes repliées, le bras gauche cachant le sein gauche et, dans son prolongement, l'avant-bras et la main posés respectivement sur la cuisse et le pied droit. Le bras gauche, replié, est posé sur l'avant-bras gauche ; l'avant-bras droit, cachant le sein droit, remonte vers le visage et permet à la main d'être collée au menton et à la joue droite. Le visage est masqué à moitié par un rectangle blanc afin de conserver l'anonymat de la personne photographiée. Le nez est droit et fin. Le front, légèrement bombé, est mis en évidence par l'épaisse chevelure qui l'encadre. Les lèvres, maquillées, sont pulpeuses. Les cheveux longs et noirs s'étirent vers la droite et ont été coupés en biais par l'infographiste. Les orteils du pied droit ont subi le même sort, mais de façon perpendiculaire.

C'est un corps de rêve. Cette femme africaine occidentalisée a tout ce qu'il faut pour plaire et pour séduire. On voudrait presque la toucher, la palper, la caresser, la « croquer », comme disent les séducteurs. En un mot, se l'approprier. Mais ce n'est qu'une couverture de livre qui s'offre à la vue, au toucher, aux sens. Le beau « mannequin » présenté comme une

réclame pour attirer le lecteur n'est qu'un être de papier sur lequel on ne peut guère promener ses doigts. En réalité, ils n'effleureront qu'une surface glacée, aux antipodes de la chaleur et du relief d'un corps humain. Ce qu'ils touchent et s'approprient, c'est un livre. Joli coup publicitaire pour la romancière et l'éditeur – ils ne font qu'une fois-ci - qui, par cette astuce, peuvent glisser l'œuvre dans les mains expertes des lecteurs potentiels.

Corps métissé et fin, corps de rêve, corps de mannequin : autant dire que le personnage féminin mis à l'affiche du quatrième roman est belle et attirante. Ses mensurations ne correspondent plus aux canons de beauté de la femme africaine traditionnelle, mais plutôt de la femme moderne qui n'est plus spécifiquement africaine ni occidentale. C'est un mélange des deux. Pour ceux qui ont lu les trois premiers romans de Sylvie Ntsame, ils savent que c'est là une préoccupation esthétique de la romancière. Le corps dévêtu ne s'offre pas dans toute sa nudité : des barrières constituées par les bras empêchent de voir la totalité des seins, tandis qu'une ombre causée par un jeu subtil de lumières empêche de voir le pubis – à moins qu'un dessous de vêtement soit porté par la jeune dame, ce qui est fort probable, si l'on en juge par l'excroissance observée au-dessus de la hanche gauche. Nous sommes dans le jeu subtil du voilé et du dévoilé propre au jeu érotique. C'est un corps sensuel qui est offert, et non une image pornographique. La stratégie du caché et du dévoilé a été étudiée par Roland Barthes dans *Le plaisir du texte*. L'endroit le plus érotique d'un corps, disait-il, est

*là où le vêtement bâille. [...] C'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition.*¹³

Le désir naît de ce double jeu de dissimulation-monstration, lequel permet d'exposer ce qui ne choque pas la morale publique et de dissimuler l'indécent. Le corps nu qui s'offre est voilé en certaines de ses parties : les yeux, les seins et le pubis. Un corps nu ne séduit pas : il agresse parce qu'il contrevient aux codes sociaux de bonne conduite. Pour attirer, il doit parfois suggérer (c'est ce qui est voilé), ou adopter une stratégie de dévoilement progressif (comme font les strip-teaseuses professionnelles).

La beauté plastique de la photographie de la première de couverture du quatrième roman réside aussi dans la double connotation qui semble s'en dégager : la connotation de la femme libérée (la façon de poser et la nudité suggèrent un corps offert aux plaisirs et à

¹³ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 1973, pp 17-18.

l'appétit des hommes), et celle de la femme battue, soumise, exploitée, réduite à l'esclavage (à cause de la main sous le menton, signe de l'abattement, et de la posture suggérant une personne recroquevillée sur elle-même).

Le personnage, ici, a bien été apprêté pour produire l'effet voulu. C'est la raison pour laquelle son image prend le pas sur le titre. Dans les trois premiers romans, le titre succède au nom de l'auteur dans l'organisation de la page de couverture. Ici, c'est l'image photographique qui succède au nom de l'auteur. Elle occupe la partie centrale et les trois quarts de la page, avons-nous dit. Etudiant la photographie de presse dans *L'obvie et l'obtus*, Roland Barthes avait constaté le rôle prépondérant pris par l'image photographique au détriment du discours qu'elle était supposée accompagner :

Le texte constitue [désormais] un message parasite, destiné à connoter l'image, c'est-à-dire à lui « insuffler » un ou plusieurs signifiés seconds. Autrement dit, et c'est un renversement historique important, l'image n'illustre plus la parole ; c'est la parole qui, structurellement, est parasite de l'image ; ce renversement a son prix : dans les modes traditionnels d'« illustration », l'image fonctionnait comme un retour épisodique à la dénotation, à partir d'un message principal (le texte) qui était senti comme connoté, puisqu'il avait précisément besoin d'une illustration ; dans le rapport actuel, l'image ne vient pas éclaircir ou « réaliser » la parole ; c'est la parole qui vient sublimer, pathétiser ou rationaliser l'image ; [...] autrefois, l'image illustre le texte (le rendait plus clair) ; aujourd'hui, le texte alourdit l'image, la grève d'une culture, d'une morale, d'une imagination ; il y avait autrefois réduction du texte à l'image, il y a aujourd'hui amplification de l'une à l'autre.¹⁴

Ce renversement de perspective que Barthes met en lumière entre l'image et le texte journalistique, nous le voyons se réaliser dans cette première de couverture. Le titre « Femme libérée battue » devient le support et le parasite de l'image photographique qui le précède sur le plan vertical. Il y a antériorité et sans doute aussi, supériorité de l'image sur le support textuel. C'est peut-être un fait de modernité traduit ici par la romancière éditrice : l'envahissement du champ culturel par l'image.

Parti d'un paysage de carte postale avec *La fille du Komo*, nous avons vu comment les photographies des premières de couverture reproduisent des réalités propres à un terroir, à un pays, à un continent : l'Afrique. On y décèle un vrai souci identitaire. La recherche d'identité

¹⁴ Roland Barthes, « Le message photographique », in *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1982, pp18-19.

n'est pourtant pas le signe d'un repli sur soi, puisque celle-ci ne cesse de s'afficher dans sa différence et dans sa volonté d'ouverture à l'autre. Seul le contenu des textes précisera les conditionnalités de cette ouverture.

1.1.3. L'indication générique et l'édition

Autres éléments paratextuels présents sur les premières de couverture : l'indication générique (roman) et la maison d'édition, avec parfois la mention de la collection (deux fois sur quatre).

L'indication générique suit toujours le titre, qu'elle apparaisse avant la photo de couverture (les textes de L'Harmattan) ou avant le logo de la maison d'édition (les Editions Ntsame). Genette la considère comme « 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. Ce statut est officiel, en ce sens qu'il est celui que l'auteur et l'éditeur veulent attribuer au texte, et qu'aucun lecteur ne peut légitimement ignorer ou négliger cette attribution, même s'il ne se considère pas comme tenu à l'approuver. »¹⁵

Avec cet affichage en première page (moins visible que le titre, il est vrai), nous entrons dans une forme rituelle de consommation de l'objet texte. Il ne s'agit pas de n'importe quel écrit (récit historique, manuel de géographie, traité philosophique ou démonstration scientifique), mais bien d'un récit fictionnel qui respecte les lois d'un genre précis : le roman. C'est cette indication particulière qui noue de façon explicite le contrat de lecture entre la romancière, sa maison d'édition et le public lecteur. Aucun lecteur ne s'engage dans l'aventure de la lecture sans savoir ce qu'il consomme. L'inscription « roman » sur une couverture fait partie des conventions commerciales et littéraires qui ritualisent toute production et toute consommation de texte. Certains écrivains préfèrent, pour des raisons personnelles ou historiques, afficher « récit » plutôt que « roman ». Cette préférence a souvent animé les débats autour de ces deux notions dont les champs sémantiques se recoupent et ne s'opposent pas nécessairement. Chez Sylvie Ntsame, aucun doute, aucun jeu d'esquive : nous sommes bien en face de textes romanesques. Le lecteur, une fois pour toute, est averti et sait à quoi s'attendre lors du déroulement de l'énoncé.

¹⁵ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., pp 89-90.

Achève cette première page de couverture, l'information sur la maison d'édition. Il y en a deux : L'Harmattan (trois romans) et Les Editions Ntsame (un roman). La première maison, dans deux cas sur trois (deuxième et troisième romans), fournit une deuxième information placée à la gauche de son nom : le nom de la collection, « Ecrire l'Afrique ». Ecriture en double : l'une en rouge placée au-dessus de l'autre, en noir. Comme pour souligner la double appartenance culturelle des écrivains ou des écrits paraissant dans cette collection. Le contenu sémantique du nom de la collection est sans équivoque : elle concerne et est destinée à tous ceux qui « écrivent l'Afrique », c'est-à-dire transposent l'Afrique dans leurs écrits ; tous ceux qui écrivent sur l'Afrique ou présentent un visage particulier de l'Afrique ; tous ceux qui jettent sur l'Afrique un certain regard et rendent compte de ce qu'elle est aujourd'hui. Ranger les romans de Sylvie Ntsame dans cette collection, c'est la cataloguer en tant qu'écrivain ; c'est la mettre dans un moule signifiant et catégoriser son œuvre en en faisant le produit d'une rencontre entre deux univers culturels : l'Occident et l'Afrique. Voilà un horizon d'attente et une confirmation du pacte de lecture signé dès l'affichage des photographies examinées plus haut.

La deuxième maison d'édition se présente sous la forme d'un logo où apparaissent clairement les lexèmes « Les Editions NTSAME », avec leur abréviation « LEN » dans un cercle bleu contenant par ailleurs la caricature d'un livre ouvert et celle d'un visage humain sur lequel on distingue des yeux ronds grandement ouverts. Le nez pointu, la fente de la bouche et le menton ne laissent planer aucun doute sur la nature du visage ainsi caricaturé : il s'agit de celui d'un homme de type occidental. Le nom Ntsame et le visage caricaturé nous installent d'entrée de jeu dans la double culture dont nous avons déjà repéré les traces ailleurs.¹⁶

Ainsi se précise, par touches successives, le contenu des récits que s'apprête à découvrir n'importe quel lecteur. Mais parfois avant d'entrer dans le texte même, le lecteur peut être amené à retourner le livre, comme pour voir l'envers du décor. Curiosité bien humaine. Et que découvre-t-il ? La quatrième page de couverture – après, peut-être, un léger arrêt sur le dos de couverture qui comporte trois ou quatre informations disposées de façon verticale et ascendante, c'est-à-dire du bas vers le haut : le label ou logo de l'éditeur, les initiales de la collection dans les deux romans où il y en a, le titre et le nom de l'auteur.

¹⁶ Depuis juin 2010, ce logo a fait l'objet de modifications. Sur fond blanc, l'inscription « Les Editions NTSAME » occupe l'intérieur d'un demi-cercle de couleur bleue. Au niveau inférieur, un cercle bleu renferme les initiales LEN (pour « Les Editions NTSAME »), un point jaune en sa partie supérieure droite (figuration du soleil, sans aucun doute), et un portrait de femme, de l'éditrice sûrement, en sa partie inférieure. Si le concept de la double culture disparaît de ce logo, la double identité féminine et africaine, par contre, se trouve plus renforcée ici.

1.2. La quatrième de couverture

La première et la quatrième page de couverture constituent l'enveloppe matérielle de tout texte imprimé. Chaque maison d'édition a sa façon particulière de présenter cette page, mais certaines informations y sont conventionnelles : le nom de l'auteur et le titre de l'œuvre, le résumé du texte ou un commentaire le concernant, la mention du dessinateur de la maquette de couverture, la référence de l'illustration de couverture, le code barre magnétique, le numéro ISBN¹⁷ et, depuis quelques années en France, parce qu'imposé par la législation, le coût du livre. D'autres données peuvent y figurer aussi, en fonction du besoin de communication de l'éditeur : le nom de la collection, les éléments biographiques de l'auteur avec ou sans sa photo, la liste des différentes collections de la maison d'édition.

Les quatrièmes de couverture des quatre romans présentent, à quelques variantes près, des caractéristiques formelles identiques : titre de l'œuvre, résumé de l'histoire, photographie accompagnée ou non d'éléments biobibliographiques (deux sur quatre), code barre, numéro ISBN, coût du livre (L'Harmattan) et numéro EAN (Les Editions Ntsame). Deux éléments méritent un examen attentif de notre part : le résumé du contenu et la présentation de la romancière.

1.2.1. Le résumé de l'œuvre

Après le rappel du titre – même couleur et mêmes caractères que sur la première couverture –, suit le résumé de l'œuvre. Trois fois sur quatre, ce résumé est structuré de façon similaire : un rappel de ce qui se passe au début (premier tiers) du récit, puis une question sur la suite du parcours narratif des acteurs. Cette présentation est celle des romans publiés chez L'Harmattan. Pour *Malédiction*, une portion importante de la lettre d'Obiang à son fils Joël Ondo des pages 23-24 est reproduite à la suite d'un bref résumé de l'action de deux lignes et demie. Puis vient la question : « Joël saura-t-il dénouer cette union avec doigté ? » Les deux autres résumés, sans reproduire des passages des textes, s'achèvent eux aussi par des interrogations : « Les amants triompheront-ils ? » (*Mon amante*) ; « Réussiront-ils à concilier toutes les incompréhensions générées par la rencontre de deux civilisations, les non-dits que cela suscite ? » (*La fille du Komo*).

¹⁷ Initiales d'*International Standard Book Number*, créé en 1975. Le premier nombre indique la langue de publication, le second l'éditeur, le troisième le numéro d'ordre de l'ouvrage dans la production de l'éditeur, et le quatrième, sans doute, une clé de contrôle électronique (informations prises dans *Seuils* de G. Genette, op. cit., p. 29).

De ces trois questions, seule la dernière aboutira à une réponse positive. Nous avons parlé supra des titres générant un contenu négatif. Curieusement, ce sont les romans dont ils sont les symboles qui donnent aussi une issue négative à la question de la quatrième de couverture. La réponse est presque connue d'avance, tant il existe une sorte de déterminisme entre le titre affiché et le contenu de l'histoire. Conçu pour baliser le parcours de lecture, le résumé de la quatrième de couverture maintient un faux suspense, car l'univers culturel dans lequel les œuvres sont ancrées ne peut tolérer le triomphe de certaines catégories dysphoriques comme la malédiction ou l'inceste. A l'opposé, la seule œuvre dont le titre nous projette dans un univers de type euphorique, *La fille du Komo*, donne une réponse positive à la question posée sur sa quatrième de couverture.

L'histoire de *Femme libérée battue* n'apparaît pas sous la forme d'un résumé sur la quatrième de couverture. Celle-ci ne fait que reproduire la fin de l'histoire, notamment l'épilogue (le dernier paragraphe). Du contenu de cette histoire, nous n'en savons rien. Il faut attendre d'être dans le texte pour la voir se dérouler. Ce qui ne peut qu'accroître le suspense et inciter à la lecture, à la consommation du texte.

1.2.2. Les indications biobibliographiques

Elles n'apparaissent que sur deux quatrièmes de couverture : *Mon amante, la femme de mon père* et *Femme libérée battue*. Figure néanmoins sur toutes les pages 4 de couverture, la photo du buste de l'auteur, d'importance inégale d'une couverture à l'autre : assez grande sur les couvertures de *La fille du Komo* et de *Malédiction* (où du reste n'est mentionnée aucune référence biobibliographique), elle est moyenne sur la couverture de *Mon amante*, et plus petite sur celle de *Femme libérée battue*. Si l'arrière-plan est gommé sur la dernière photo, on le retrouve, cet arrière-plan, sur les trois premières : cadre intérieur pour deux (*La fille du Komo* et *Mon amante*), cadre extérieur pour *Malédiction*. Le vestimentaire consiste en deux tailleurs (*La fille du Komo* et *Femme libérée battue*), un corsage décolleté (*Malédiction*) et une tenue africaine, avec un foulard attaché haut (*Mon amante*). Une fois présentation face (*Mon amante*), et trois fois présentation trois quarts face pour les autres.

La présentation trois quarts face, disent les communicateurs, est la pose idéale pour les hommes politiques, puisqu'elle dénote la sincérité, la franchise, l'honnêteté. A cela on peut ajouter : alors que le portrait face semble suggérer l'immobilisme, le portrait trois quarts face incite à l'action, la personne photographiée semblant inviter à la marche vers une direction située à sa droite, partie du corps valorisée positivement dans nos sociétés. La romancière,

comme l'homme politique, indique ainsi une direction, celle d'un avenir prometteur et peut-être enchanteur. Posture privilégiée par Sylvie Ntsame dans ses photographies, elle lui permet de mieux exprimer ce dynamisme qui se dégage de son corps, de son être et sans doute aussi, de son faire. Assistante de direction au début de son parcours professionnel, elle est aujourd'hui l'une des romancières les plus prolifiques de sa génération, présidente de l'Union des écrivains gabonais (UDEG), éditrice, acteur majeur sur la scène culturelle gabonaise. Souriante sur chacune des quatre photos, elle n'indique pas seulement le chemin : elle séduit aussi. Ce qui n'est pas en contradiction avec le message global dégagé lors de l'examen des autres éléments du paratexte.

Les données biographiques accompagnant les photographies sur les quatrième de couverture des troisième et quatrième romans sont des plus sommaires : « Sylvie Ntsame vit à Libreville », lit-on sur la couverture de *Mon amante* ; « Sylvie Ntsame est écrivain et Présidente de l'Union des Ecrivains Gabonais (UDEG) depuis 2006 », lit-on sur celle de *Femme libérée battue*. Ce n'est pas avec de tels messages laconiques que l'on fait la promotion d'un écrivain ! A croire que l'essentiel se trouve ailleurs, dans la photographie que ces discours accompagnent, bien évidemment !

A la biographie succède la bibliographie. Les deux romans publiés avant *Mon amante* sont mentionnés sur la couverture de ce troisième roman, tandis que les trois romans précédant le quatrième sont indiqués sur la couverture du quatrième récit, avec le rappel du premier texte non littéraire, *La correspondance administrative* (2001), absent de la première liste.

II. Le périphrase auctorial

2.1. Epigraphes et dédicaces

L'épigraphie est une citation placée en exergue au début d'un texte pour en indiquer l'esprit. Conventionnellement, elle est placée après la dédicace, quand il y en a. Souvent désignée par « exergue », elle est « au plus près du texte »¹⁸ à la fois par son positionnement et par son contenu, révélatrice, la plupart du temps, de la philosophie qui préside au contenu du texte.

¹⁸ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 134.

La dédicace consiste « à faire l'hommage d'une œuvre à une personne, à un groupe réel ou idéal, ou à quelque entité d'un autre ordre »¹⁹. Le verbe qui concerne cette opération est *dédier*. Il ne faut pas la confondre, bien entendu, avec l'autre opération du même nom consistant à *dédicacer* un exemplaire particulier à une personne morale ou physique à l'occasion d'un don ou d'une vente.

Tous les textes de Sylvie Ntsame comportent une épigraphe, comme ils comportent aussi une dédicace, à l'exception d'un seul : *Femme libérée battue*. « Tu peux tout fuir, mais pas l'amour... », lit-on après la troisième page de couverture de *La fille du Komo*. Et à l'ouverture de *Malédiction* : « Le choix de ses amis, de sa femme, est une problématique qui, bien souvent, ne se résout pas sans heurts... La famille, dans ces moments, peut se révéler être un piège... »

Les épigraphes sont souvent des *allographes* (citation avec mention de son auteur). Contrairement aux usages, il ne s'agit pas chez Sylvie Ntsame de citations d'auteurs connus, mais de réflexions personnelles de l'auteur qui, par ces *auto-épigraphe*s, dégage des sortes de vérités générales susceptibles d'être vérifiées dans bien des circonstances de la vie courante. La romancière, tirant leçon de l'histoire à venir (celle du récit), se permet de donner par anticipation des conseils au lecteur en possession de son livre. La deuxième personne du singulier employée dans la première épigraphe est révélatrice de cette volonté de donner un enseignement. L'écrivaine se transforme ainsi en enseignante, en donneur de leçon, en pédagogue. Les trois points de suspension marquant la fin de l'épigraphe semblent relier celle-ci à l'histoire qui suit. L'épigraphe n'est donc pas une pièce rapportée : elle prend place dans un dispositif discursif ayant pour mission première d'éduquer, de sensibiliser, de promouvoir des valeurs positives au bénéfice de la société. C'est pour cette raison, sans doute, que les épigraphes (encore une fois, auto-épigraphe)s des deux derniers romans adoptent un ton moralisateur :

Je sais aimer. Je sais haïr. Comme certains attendent que je les laisse pour m'avoir fait du mal, par mépris, je les aime. Parce que haïr, c'est faire honneur à celui qui ne le mérite pas.

Et dans *Femme libérée battue* :

Tout acte posé est récompensé par Dieu, en fonction de sa nature... Malgré le temps, nul n'échappe à cette rétribution.

¹⁹Idem, p. 110.

La dialectique de l'amour et de la haine développée dans la première épigraphe a quelque chose de biblique, puisqu'elle correspond à l'enseignement de Jésus sur le pardon²⁰. L'utilisation de la première personne pose un problème : s'agit-il de paroles de l'un des personnages du récit, ou sont-ce des paroles de l'instance auctoriale elle-même ? Ayant lu l'histoire, nous ne voyons pas très bien lequel des personnages du récit a pu tenir de tels propos. C'est pourquoi nous penchons aisément pour la deuxième hypothèse, celle qui fait de l'auteur elle-même la responsable de ce discours. Au-delà de son récit, elle s'adresse donc à ceux qui se considèrent comme ses ennemis. Elle affiche un mode de vie, le sien, basé sur le pardon et l'amour du prochain. Par-delà l'œuvre romanesque, les hommes sont invités à se réconcilier et à cultiver le pardon, source d'un meilleur vivre. La seconde épigraphe donne les raisons d'un tel choix et annonce les effets escomptés : la grâce divine, car Dieu seul rétribue le travail de l'homme et récompense les actes posés par lui.

L'entreprise littéraire devient ainsi une œuvre philanthropique destinée à sauver l'homme. L'homme dans toutes ses dimensions : sociale, culturelle et spirituelle. La parole délivrée dans les autographes transcende le strict cadre de la fiction tracé par les récits et débouche sur une vraie philosophie de l'existence. Raison sans doute pour laquelle l'auteur la prononce elle-même, car il n'y a pas meilleure instance de discours pour traduire l'être que soi-même.

Analysant le rapport au monde de l'écrivain, Jean-Pierre Richard disait que la littérature est une « aventure d'être », car elle est « découverte d'une perspective vraie sur soi-même, la vie, les hommes »²¹. Lieu d'appréhension de l'être, l'œuvre littéraire est aussi l'endroit où tout écrivain se découvre et « crée à la fois sa grandeur d'écrivain et sa vérité d'homme. »²²

A travers ses auto-épigraphe, Sylvie Ntsame dévoile une facette de son être. Elle découvre (dans le sens d'ouvrir) ce qui existe au plus profond d'elle-même et ne se dévoilera peut-être pas dans le récit : sa foi en Dieu. C'est cette part personnelle qui est la plus manifeste dans les deux dernières épigraphes. « La Tolérance, l'Amour et le Pardon [...] sont des valeurs que je défends en tant que chrétienne », nous avait-elle confié au cours d'un entretien en 2010.²³

Outre les épigraphes, un autre élément paratextuel découlant de l'auteur apparaît au-delà de la troisième page de couverture avant le début du récit : la dédicace.

²⁰ Lire Matthieu 5, 44 ; Luc 6, 27-28 et 32-36.

²¹ Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954, p. 14.

²² Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955 ; coll. « Points », 1976, p. 9.

²³ « 15 questions à Sylvie Ntsame », annexes à Nicolas Mba-Zué, *L'œuvre romanesque de Sylvie Ntsame. Entre multiculturalisme et quête identitaire*, Libreville, Les Editions Ntsame, 2011, pp 243-247.

On en trouve dans deux récits : *La fille du Komo* et *Mon amante*. Dans le premier, elle est éclatée sur deux pages non numérotées se faisant face. Sur la première, on peut lire :

A toi qui n'as fait que passer dans ma vie.

Tu as, tout de même, laissé gravées sur mon cœur, des joies insoupçonnables...

La tristesse de ton absence me donne l'espoir de rencontrer enfin un Amour durable...

La personne ainsi désignée par la deuxième personne du singulier n'étant pas nommée, on peut se perdre en conjecture sur son identité, sur les raisons de son départ et sur le lien qui l'unissait à l'auteur : est-ce un amant, un mari, un proche parent parti ou décédé ?

La deuxième page lève le voile sur l'identité de ce mystérieux absent : « Je dédie ce roman à mon cher oncle, Léon METOGO, parti sans retour le 19 juin 2004 ». Les deux parties de la dédicace s'éclairent ainsi mutuellement et se complètent. Par celle-ci, l'auteur rend hommage à un proche parent décédé, rappelle les joies éprouvées lors de son vécu, la douleur et la tristesse ressenties après leur séparation et, ce qui est original, son secret espoir que cette disparition soit un ferment de vie, c'est-à-dire débouche sur une rencontre durable - ce qu'elle appelle « Amour durable ». Au-delà de la douleur et de la mort, c'est donc la vie qui est proclamée, cette vie que nous retrouvons pleine et vigoureuse dans la deuxième dédicace, celle de *Mon amante, la femme de mon père* :

A mes motivations :

Ma mère, Philomène

Mes enfants, Pascale, Amanda, Anthony et Phillys.

La vie se ramène ici aux cinq êtres qui partagent la vie de l'auteur : sa mère, ses trois filles et son garçon – auxquels s'est ajoutée depuis une petite fille. On peut déduire, par cette énumération, que l'Amour (avec grand A) durable attendu dans la première dédicace, trois ans plus tôt, n'est toujours pas au rendez-vous. Pourtant, que cet « Amour » soit présent ou absent, Sylvie Ntsame donne une valeur à la famille. Elle a beau être « un piège » dans les conditions énoncées dans l'épigraphe du deuxième roman, il n'en demeure pas moins qu'elle est proclamée, chantée, célébrée par la romancière. Les personnes à qui elle dédie ses œuvres sont les membres de sa famille, tantôt élargie (l'oncle), tantôt nucléaire (sa mère et ses enfants). Dans le déploiement des récits, nous verrons si la famille représente bien cette valeur cardinale suggérée par les dédicaces.

Autres éléments paratextuels présents dans les œuvres, la préface et la postface.

2.2. Préfaces et postfaces

En reprenant la définition de Genette, on peut considérer la préface et la postface comme « toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède. »²⁴

Dans une pratique romanesque, une préface peut recevoir divers noms : préface, introduction, avant-propos, prologue, note, notice, avis, présentation, préambule, avertissement, prélude, avant-dire... La postface quant à elle peut être aussi appelée : après-propos, après-dire, post-scriptum...

Les romans de Sylvie Ntsame nous mettent en présence de deux énoncés qui apparaissent, l'un, au début de *Mon amant*, et l'autre à la fin de *Malédiction*. Même si le premier ne porte aucun nom pour l'identifier, on y reconnaît une sorte d'avant-dire ou d'avant-propos informant le lecteur sur les raisons ayant amené la romancière à différer de quelques mois la parution du livre. Ces raisons concernent la disparition d'une figure du paysage culturel et politique gabonais : l'ancien ministre d'Etat en charge de la Culture, Pierre Marie Dong, que l'auteur appelait affectueusement « tonton Pierre Marie ». Si la romancière rappelle certains moments passés ensemble, certains souvenirs communs, elle achève néanmoins son discours en dédiant ses « histoires bizarres », mots employés par le défunt pour qualifier ses récits, à l'illustre disparu. Nous sommes, pour ainsi dire, en présence d'une deuxième dédicace, la première étant celle de la page précédente adressée à sa famille (mère et enfants). Il s'agit donc d'un discours hybride, à mi-chemin entre la préface et la dédicace. Et ce qui est remarquable dans cette préface-dédicace, c'est la transformation d'une relation amicale en relation familiale, Pierre Marie Dong étant devenu « tonton », le mot affectueux pour dire « oncle ». Encore une fois, la famille se retrouve au centre du dispositif péri-textuel assumé par la romancière – à distinguer du péri-texte éditorial, assumé par l'éditeur : première, deuxième, troisième et quatrième de couverture.

Nommée et désignée dans le deuxième roman, la postface de *Malédiction* n'en est pas une, puisqu'il s'agit de la reproduction du même texte figurant en quatrième de couverture. C'est le résumé des premières actions du récit, suivi de l'extrait de la lettre d'Obiang à son fils Joël Ondo. Pourquoi un tel double emploi ? Peut-être pour mieux souligner l'incongruité de certaines pratiques anciennes dans le monde moderne, et donner une meilleure résonance à ces interrogations légitimes : la jeunesse d'aujourd'hui a-t-elle assez de finesse pour se sortir

²⁴ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 150.

de certains pièges de la tradition ? A-t-elle assez d'intelligence pour imaginer un savant dosage entre la vie moderne et la vie traditionnelle ? Ce qui est synthétisé dans cette question posée à la fin de la postface : « Joël saura-t-il dénouer cette union avec doigté ? » Posée en quatrième de couverture et dans la postface, cette question ne produit pourtant pas le même effet : dans le premier cas, elle créait une attente, suscitait l'envie de lire, l'envie de savoir comment le « malheureux » Joël allait s'en sortir. A la fin de la postface, l'histoire lue et consommée, le lecteur peut se poser à lui-même cette question et y apporter une réponse, en considérant le parcours de Joël. Deux objectifs donc pour un même discours, en fonction de son lieu d'insertion ou de profération.

2.3. Les intertitres et l'organisation en chapitres

Les intertitres, ou titres intérieurs, sont les titres des parties, chapitres, sections ou même paragraphes d'un texte unitaire déjà pourvu dans sa globalité d'un titre. Les titres des poèmes, nouvelles ou essais appartenant à un recueil seront aussi appelés intertitres.

Dans les romans de Sylvie Ntsame, les intertitres sont peu nombreux. Seul le premier roman, *La fille du Komo*, en comporte. Ils ouvrent les deux parties du récit : « L'amour, ce sentiment... », et « La voie de l'amour et de la raison... ». L'amour, à première vue, est placé au cœur de l'histoire à venir. Mais d'entrée de jeu, il semble régner un climat de suspicion à l'égard de ce sentiment. La mise en évidence du mot *amour*, suivie de sa tentative d'explication (ce sentiment), s'assimile à une forme d'indexation et de valorisation du mot. L'explication attendue ne vient pas. A la place, nous avons plutôt trois points de suspension. Cela n'augure rien de bon. Le démonstratif *ce* par lequel commence la tentative d'explication renforce l'idée de mise en accusation du sentiment amoureux. De quoi est-il responsable ? C'est la question que doit se poser le lecteur en prenant connaissance du contenu du récit.

Le deuxième intertitre concilie deux contraires : l'amour et la raison. Il semble dégager une voie médiane réconciliant les deux. Après avoir suivi la naissance en France d'une idylle amoureuse entre Roberte Nguema, la fille du Komo et Georges, le Français, le lecteur s'interroge à juste titre sur le devenir de cette relation, surtout qu'à la fin de la première partie, Roberte se déplace pour rejoindre sa famille à Libreville. Le titre mis en exergue annonce une fin heureuse, une forme de compromis étant perceptible dans l'énoncé susvisé.

Aucun autre intertitre n'apparaît dans les quatre romans. Les chapitres, bien marqués, ne portent aucun titre. Dans le meilleur des cas, une simple numérotation, en chiffres romains

dans deux romans, indique le numéro d'ordre des chapitres : *Malédiction* et *Mon amante*. Dans les deux autres récits, une simple demi-page blanche sépare les chapitres entre eux.

La fille du Komo compte deux parties, avons-nous dit, et chacune d'elles est divisée en chapitres non numérotés : sept pour la première, dix pour la seconde. Ce sont des chapitres d'inégale longueur : le plus long s'étend sur vingt-sept pages (le cinquième de la deuxième partie), tandis que le plus court couvre deux pages (le septième de la première partie).

Les autres textes, sans être divisés en parties, comportent néanmoins des chapitres, qu'ils soient numérotés ou non : *Malédiction*, quatorze chapitres ; *Mon amante*, dix-sept chapitres ; *Femme libérée battue*, cinq chapitres. Dans l'ensemble, les chapitres les plus longs avoisinent la trentaine de pages (le chapitre 3 de *Mon amante*, 27 pages, et le chapitre premier de *Femme libérée battue*, 28 pages), tandis que les chapitres les plus courts font trois ou cinq pages (le chapitre 13 de *Mon amante*, 3 pages, et les chapitres 9 et 11 de *Malédiction*, 5 pages). Avec moins de chapitres, le dernier roman a les chapitres les plus longs (28 pages) et les moins courts (16 pages).

Le volume des récits n'excède guère les 200 pages, ce qui en facilite la lecture : *La fille du Komo*, 181 pages ; *Malédiction*, 125 pages ; *Mon amante*, 183 pages ; *Femme libérée battue*, 121 pages. D'un style sobre et dépouillé, avec des thématiques propres à séduire le grand public (rencontre des cultures, problèmes des couples mixtes, relation passionnelle et fusionnelle des êtres qui s'aiment et sont prêts à tout sacrifier sur l'autel de l'amour), les romans de Sylvie Ntsame s'offrent comme des vitrines de la modernité africaine.

Les données péritextuelles avaient pour ambition de dévoiler par anticipation le contenu des oeuvres avant l'examen des données textuelles. Avec Genette, nous avons vu que le paratexte est un « seuil », un « vestibule qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer » dans l'univers romanesque ou « de rebrousser chemin »²⁵. Le contrat de lecture qu'il semble instituer avec le lecteur potentiel en fait un dispositif de premier plan dans la stratégie de communication de l'éditeur et de l'auteur. Régulateur textuel assurant aussi la présence au monde de l'œuvre littéraire, il remplit une fonction d'appel suggérant le contenu, le dévoilant par petites touches, et invitant le lecteur à une opération d'effeuillement, à la manière d'un mangeur d'artichaut. Véritable entreprise de séduction, le dispositif paratextuel convoque les sens visuel et tactile du lecteur potentiel. Il l'invite à se rapprocher du texte pour qu'il le

²⁵ Gérard Genette, op. cit., p. 8.

touche et entre dans la magie scripturaire. C'est seulement si cette opération de séduction marche que le texte peut enfin livrer son contenu.

La machine à séduire des récits de Sylvie Ntsame a bien fonctionné en ce qui nous concerne, raison pour laquelle nous sommes entré dans ces univers multicolores. Ce monde, nous invitons le lecteur de ces pages à y entrer à son tour afin qu'il se nourrisse lui aussi de la double culture qui fait l'identité des personnages narratifs et, sans conteste, de la romancière elle-même.

Bibliographie

1. Corpus

- NTSAME (Sylvie), *La fille du Komo*, Paris, L'Harmattan, 2004.
Idem, *Malédiction*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ecrire l'Afrique », 2004.
Idem, *Mon amant, la femme de mon père*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ecrire l'Afrique », 2007.
Idem, *Femme libérée battue*, Libreville, les Editions Ntsame, 2010.

2. Autres œuvres de l'auteur

- NTSAME (Sylvie), *Le soir autour du feu* (contes), Libreville, Les Editions Ntsame, coll. « Mwana », 2010.
Idem, *La correspondance administrative et diplomatique*, Libreville, Multipress, 1991, rééd. Les Editions Ntsame, 2010.

3. Ouvrages critiques et méthodologiques

- BARTHES (Roland), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 1973.
Idem, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1982.
COMPAGNON (Antoine), *La seconde main*, Paris Seuil, 1979.
GENETTE (Gérard), *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
Idem, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
GRIVEL (Charles), *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973.
HOEK (Leo), *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris-La Haye, Mouton.
JOUVE (Vincent), *La poétique du roman*, Paris, Editions Sedes, coll. « Campus Lettres », 1997.
MBA-ZUE (Nicolas), *L'œuvre romanesque de Sylvie Ntsame. Entre multiculturalisme et quête identitaire*, Libreville, Les Editions Ntsame, 2011.
MITTERAND (Henri), « Les titres des romans de Guy des Cars », in DUCHET (Claude) et alii, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, pp 89-97.
RICHARD (Jean-Pierre), *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954.
Idem, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955 ; coll. « Points », 1976.

4. Thèse

- OSSENE ABESSOLO (David Blaise), *Le style romanesque de Sony Labou Tansi : le cri et l'écrit*, Thèse de doctorat Nouveau Régime, Université de Bourgogne, Dijon, février 2011.