

## **Chantal BONONO**

Ecole Normale Supérieure

Université de Yaoundé 1

bononochantal@gmail.com/cbonono@yahoo.com

### **Intertextes, médias et effet de vie dans le prix Goncourt 2021 : *La plus Secrète Mémoire des hommes* de Mohamed Mbougar Sarr**

#### **Résumé**

La tradition française de la remise d'un prix Goncourt à des romanciers est créée par le testament d'Edmond de Goncourt en 1892. Officiellement fondé en 1902, le prix est attribué pour la première fois en décembre 1903 par le biais de la maison d'édition Goncourt des deux frères Edmond et Jules. Les critères officiels se résument succinctement à écrire en langue française et à publier grâce à un éditeur francophone ayant un circuit de distribution en librairie. D'autres critères sont liés à la subjectivité de l'art, à l'essence de la littérature, parce que le roman est d'abord une œuvre d'art et donc une production de l'esprit conçue pour le plaisir, propre à susciter de l'émotion, à éveiller les sens, à rechercher le beau, le ludique d'une part. Et, d'autre part, le roman s'étant affirmé au fil des siècles comme une arme, avec la question de l'engagement littéraire, il semble de plus en plus important d'y adjoindre l'utile, le didactique. Quoiqu'il en soit, l'avant dernier roman primé Goncourt semble, tout en jouant de maints matériaux, faire montre d'une intertextualité et d'une intermédialité significatives qui lui permettent de culminer dans un effet de vie manifeste ; d'où le titre de l'article : Intertextes, médias et effet de vie dans *La plus secrète mémoire des hommes* de Mohamed Mbougar Sarr, prix Goncourt 2021. Le cadre théorique, comme le laisse entrevoir ce titre, s'inscrit dans le domaine de la littérature comparée avec les approches intertextuelle et intermédiaire, ainsi que la théorie de l'effet de vie.

**Mots Clés** : Roman, Prix Goncourt, Intertextualité, Intermédialité, Effet de vie.

#### **Abstract**

The French tradition of awarding the Prix Goncourt to novelists was created by the will of Edmond de Goncourt in 1892. Officially launched in 1902, the prize was awarded for the first time in December 1903 through the Goncourt publishing house of the two brothers Edmond and Jules. The official criteria boil down to writing in French and publishing through a Francophone publisher. Other criteria are related to the subjectivity of art, the beauty, the emotional aspect and the essence of literature. As a matter of fact, the last-but-one Goncourt -winning novel, shows significant

instances of intertextuality and intermediality that culminate in a vibrant “life effect”; hence the title of the article : Intertexts, media and life effect in Mohamed Mbougar Sarr’s *The most secret memory of men* : the 2021 Goncourt Prize winner. The theoretical framework is made up of comparative literature with intertextual and intermedial approaches, as well as the life effect theory.

**Key-words:** Novel, Goncourt prize, Intertextuality, Intermediality, Life effect.

## Introduction

La littérature est l’un des arts, des médias les plus féconds de l’histoire de l’humanité. Aussi, ladite littérature est-elle le creuset des autres arts et médias qui l’enrichissent au fil des siècles, à telle enseigne qu’elle fait fi des contraintes et des règles de stricte catégorisation des genres littéraires. Parmi ces derniers, le roman, en particulier qui, du fait de sa structure flexible et ouverte enrichit sa texture/Tessiture au point que, de nos jours, il paraît abriter tous les arts tous les médias. Les mots de Fotsing Mangoua à propos de la littérature mettent en relief cette nature innovante : « par sa volonté de témoigner des mutations en cours, elle est devenue un lieu de recyclage, d’hybridation, de transposition, de remédiation, le texte littéraire étant réputé pour son ouverture et sa flexibilité qui lui permettent de s’adapter/d’adapter aisément aux/d’autres objets ou dispositifs médiatiques et culturels » (Fotsing Mangoua, 2016 : 7). *La Plus secrète mémoire des hommes* de Mohamed Mbougar Sarr, prix Goncourt 2021 est un parfait épigone de l’élasticité, de l’intergénéricité romanesque. Polymorphe, ce roman recèle en lui une intermédialité et une intertextualité qui concourent à en faire une œuvre réussie. Celle-ci selon Marc-Mathieu Munch est « capable de générer chez le lecteur-récepteur un effet de vie qui « crée dans l’esprit une activité, voire un remuement et parfois même un bouleversement de tout l’être » (Münch, 2004 : 35). La question principale est donc celle de démontrer comment, au travers de toutes ces approches, le romancier francophone est parvenu à atteindre le graal, ce rêve de tout écrivain qui est de commettre une œuvre qui remplisse le lecteur en suscitant en lui cette sorte de « satiété », voire d’« extase » ou du moins ce qui s’en approche, en vue de créer une « autre vie ». Le cadre théorique qui sourd de cet objectif allie l’intertextualité à l’intermédialité, ainsi qu’à la théorie de l’effet de vie. Le plan induit et qui se dessine en filigrane est tripartite : les jeux intertextuels, les interactions des médias et l’effet de vie dans *LPSMDH* <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *LPSMDH* est l’abréviation que nous adoptons pour *La Plus secrète mémoire des hommes*, Goncourt 2021.

## 1. Les jeux intertextuels dans le roman

Le roman de Mohamed Mbougar Sarr se présente comme un journal. L'auteur le mentionne à plus d'une reprise. Il interpelle le journal au tout début : « Je vais fermer ma gueule et te suspendre ici, Journal » (Mbougar Sarr, 2021 : 16). Puis, par après : « J'ai refermé le livre puis j'ai commencé à te tenir, Journal » (*Op.cit.*, 48). Suivent d'autres apostrophes : « Journal, il s'est passé des choses ce soir » (*Ibid.*, 74), etc. De telles interpellations de l'auteur à son journal en font un actant quasiment anthropomorphe. Le J en majuscule qu'il prend soin de maintenir à journal, que ce soit à la fin ou au milieu de l'interpellation, et qui ne se justifie que s'il l'écrit quand il est à la ligne ou s'il succède à une ponctuation forte, suffirait à montrer que l'auteur interagit avec son journal qui est un partenaire essentiel dans cette entreprise d'écriture, cette quête, cette odyssée du *Labyrinthe de l'inhumain*.

En définissant l'intertextualité comme la coexistence de deux textes ou plusieurs à l'intérieur d'une œuvre, Gérard Genette distingue l'hypotexte et l'hypertexte. Il dit textuellement : « [L'intertextualité est] une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (Genette, 1982 : 8). Le premier est le texte A dont s'inspire le second ou texte B.

Le roman de Mbougar Sarr est une polyphonie intertextuelle. L'hypotexte est pluriel : la culture et la tradition africaine voire sénégalaise, le discours de l'occident, la *doxa* populaire, les auteurs s'inscrivant dans la culture lettrée universelle, les événements historiques et politiques. De toute évidence c'est un fourmillement de sources qui tissent le texte B. La première source du texte B (*LPSMDH*) symbolisé par l'écrivain mystérieux T.C. Elimane est en fait l'écrivain malien Yambo Ouologuem premier romancier africain à avoir reçu le prix Renaudot en 1968 pour son œuvre *Le Devoir de violence*. L'auteur par la suite, à cause des accusations de plagiat, a vécu en reclus jusqu'à sa mort en 2017.

Le mythe, l'image, la réalité du labyrinthe plane dans toute l'œuvre, plombant l'atmosphère. Le protagoniste principal parti à la recherche d'un auteur qui l'obsède, comme ce dernier l'a d'ailleurs fait pour bien d'autres personnages, parle d'obsession, de passion. TC Elimane dont le titre de l'œuvre qui a fait scandale et l'a détruit, justement nommé *Le Labyrinthe de l'inhumain*, plonge tous ceux qui s'intéressent à lui et qui ont eu le privilège de le lire dans les affres du tourment et de la solitude. S'ensuit donc une longue quête qui va de l'Afrique profonde et mystique, pour un long périple, et revient à l'Afrique profonde et mystique sans que l'énigme ne se soit éclaircie. Cette enquête doublée de cette quête est donc un prétexte pour effectuer un tour du monde quasi complet avec le terme labyrinthe et son symbole qui constituent en quelque sorte le leitmotiv du roman. Le narrateur déclare :

Aux auteurs africains de ma génération, qu'on ne pourrait bientôt plus qualifier de jeune, T.C. Elimane permit de s'étriper dans des joutes littéraires pieuses et saignantes. Son livre tenait de la cathédrale et de l'arène ; nous y entrions comme au tombeau d'un dieu et y finissions agenouillés dans notre sang versé en libation au chef-d'œuvre. Une seule de ses pages suffisait à nous donner la certitude que nous lisions un écrivain, un hapax, un de ces astres qui n'apparaissent qu'une fois dans le ciel d'une littérature. (LPSMDH : 17).

L'auteur utilise différents procédés intertextuels pour parler du *Labyrinthe de l'inhumain* et de son auteur, à l'exemple des citations directes. Il cite le *Précis des littératures nègres*, dans sa présentation et son commentaire :

T.C. Elimane est né au Sénégal. Il obtint une bourse d'études, vint à Paris et y publia, en 1938, un livre dont le destin a été frappé au coin de la singularité tragique, *Le Labyrinthe de l'inhumain*. Et quel livre ! Le chef-d'œuvre d'un jeune nègre d'Afrique ! Du jamais vu en France ! En naquit une de ces querelles littéraires dont ce pays seul a le secret et le goût. *Le Labyrinthe de l'inhumain* compta autant de soutiens que de détracteurs. Mais alors que la rumeur promettait à l'auteur et à son livre de prestigieux prix, une ténébreuse affaire littéraire brisa leur envol. L'œuvre fut vouée aux gémonies ; quant au jeune auteur, il disparut de la scène littéraire. Redisons-le : cet auteur précoce avait du talent. Peut-être du génie. Il est regrettable qu'il l'ait dédié à la peinture du désespoir : son livre trop pessimiste, alimentait la vision coloniale d'une Afrique de ténèbres, violente et barbare. Un continent qui avait déjà tant souffert, qui souffrait et souffrirait encore, était en droit d'attendre de ses écrivains qu'ils donnassent de lui une image plus positive. (*Ibid.*, 21).

L'auteur reproduit également de façon intégrale un article d'une journaliste d'une vingtaine de pages dont le titre est : « Qui était vraiment le Rimbaud nègre ? Odyssée d'un fantôme ». Par la suite, il rapporte :

Il y a dix ans, le milieu littéraire français fut agité par une retentissante affaire que tout le monde semble avoir oubliée. [...] l'automne 1938 fut marqué par une étrange histoire littéraire : celle du *Labyrinthe de l'inhumain* et de son auteur T.C. Elimane [...], il apparut bientôt que le livre, pour moitié au moins, était le mélange d'un subtil collage de citations et d'une création originale (*Ibid.*, p. 218/241)

Comme autre procédé intertextuel, nous avons le collage auquel Mbougar Sarr recourt abondamment. Ainsi donc, l'ouvrage qui est un élément capital de l'hypotexte dans la quête de Diégane Faye, protagoniste principal de Mohamed Mbougar Sarr, est un collage, ensuite, dans l'hypertexte *LPSMDH*, le romancier francophone procède à une sorte de collage, à l'instar de la peinture. Il colle ainsi des copies d'articles (*Ibid.*, 98 /111) et des extraits du journal de T.C. Elimane (*Ibid.*, 119/120), il

n'oublie pas de présenter sa singulière correspondance à ses rares amis, Charles et Thérèse, et à sa famille, notamment sa mère et son oncle, (*Ibid.*, 405/408) jusqu'à la lettre au narrateur protagoniste principal Diégane Faye dont Elimane avait au travers de son don de voyance prévu la visite dans sa maison, voire dans sa chambre, après sa mort (*Ibid.*, 453/454).

De plus, environ 11 articles de journaux sont rapportés dans *LPSMDH*, quasiment reproduits de toute évidence, toujours comme dans une sorte de collage textuel. Il introduit cette séance de la manière suivante : « J'ai passé la journée aux archives de la presse [...] J'ai lu l'enquête de B. Bollème, dont un exemplaire était disponible aux archives. J'ai relu *Le Labyrinthe de l'inhumain* à la lumière de ce que les critiques de l'époque ainsi que l'enquête de cette journaliste m'en ont appris. » (*Ibid.*, 87).

Par après, c'est la revue des articles des journalistes et critiques signés de leurs noms, lesquels sont suivis de la mention de leur revue ou magazine : B. Bollème, *La Revue des deux mondes*, Auguste-Raymond Lamiel, *L'Humanité*, Edouard Vigier d'Azenac, *Le Figaro*, Tristan Cherel, *La Revue de Paris*, Brigitte Bollème, *La Revue des deux mondes*, interview de Charles Ellenstein et de Thérèse Jacob, Léon Bercoff, *Mercure de France*, Albert Maximin, *Paris-Soir*, Jules Védrine, *Paris-Soir* ajouté aux journalistes, un papier de Henri de Bobinal, professeur d'ethnologie au Collège de France : « *Le Labyrinthe de l'inhumain ou la vraie source d'une imposture* ». (*Ibid.*, 87/111).

Tout ceci est rapporté sur une trentaine de pages. Avec des interruptions au cours desquelles Diégane Latyr Faye parle de sa relation amoureuse, véritable *passionaria* avec Aïda, jeune étudiante en photographie.

Des biographies d'un *Rapport sur suicides ou meurtres* monté par Brigitte Bollème au travers des fiches sont aussi présentées par le narrateur : « Certaines fiches sont écrites dans un style lapidaire, allusif, parfois télégraphique. D'autres sont rédigées avec grand soin. Plusieurs mêlent les deux. J'ignore pourquoi. » (*Ibid.*, 295). Le fait le plus singulier est que ce rapport, qui comprend six fiches dont chacune est réservée à la biographie de six personnages, soulève la question du mysticisme africain, car ces personnes auraient été tuées par T.C. Elimane. Du moins était-ce la thèse de la journaliste qui « croyait si fermement que c'était Elimane qui les avait poussés au suicide qu'elle avait recueilli leurs biographies dans ces fiches » (*Idem*).

Sur six pages du roman, les biographies de ces personnages sont retracés dans un souci de réalisme ou de « vérité » Léon Bercoff, Tristan Chérel, Auguste Raymond Lamiel, Albert Maximin, Jules Védrine, Edouard Vigier d'Azenac. Ils ont en commun d'être en quelque sorte les détracteurs d'Elimane et de n'avoir pas aimé les « références, plagiats et réécritures » (*Ibid.*, 297) du *Labyrinthe de l'inhumain*.

Il n'est pas anodin de souligner que l'auteur utilise les italiques, ou des polices de caractère différents suivant les textes reproduits : Times new roman, Garamond ou Arial.

Aux citations directes et indirectes, au collage, se mêlent des allusions des références comme autres procédés intertextuels. Des débats en sont le prétexte, à l'instar de ceux du groupe de jeunes étudiants, écrivains qui rappellent une forte tendance en France, et qui se réunissent régulièrement pour discuter constamment de maints sujets dont la littérature, l'exil, le livre, la mission de l'écrivain, la vie, la politique, pour ne citer que ceux-là. Diégane mentionne ainsi cette tendance : « Le milieu littéraire de la diaspora africaine de Paris – le Ghetto, comme l'appelaient avec affection certaines langues de pute, dont la mienne. » (*Ibid.*, 26).

Des allusions et des références, comme ceux sur le Rimbaud nègre pour désigner Elimane charrient toute une charge sémantique psychologique qui retrace l'histoire de ce poète maudit du XXème siècle français que symbolise l'auteur francophone du *Labyrinthe de l'inhumain*, Elimane, dont le nom signifie « le Seigneur est mon dieu » est d'origine hébraïque dérivé de El-Yah.

Le narrateur Diégane Latyr Faye, en entamant sa quête sur un siècle, le XXème, parcourt trois continents : l'Afrique, l'Europe, l'Amérique, principalement trois pays et leurs capitales : Sénégal, France, Argentine, Dakar, Paris, Buenos Aires. Il ravive les tragédies du siècle : les Guerres mondiales, la colonisation, la décolonisation ; avec des événements comme la shoah, le nazisme, d'autres crises, etc.

De nombreuses allusions à une pléthore, d'œuvres, d'auteurs européens, américains, africains dont Siga D, l'illustre écrivaine Ken Bugul que Diégane surnomme « L'Araignée-mère », parcourent aussi tout le texte. De plus, l'Afrique est par ailleurs représentée dans une profusion de traditions et cultures, la vie dans la concession, la polygamie, le mysticisme.

*LPSMDH* est un véritable labyrinthe littéraire, mythologique, sociologique, anthropologique, politique, à telle enseigne qu'il peut paraître boursoufflé. L'auteur dans ce roman en abyme qui rappelle un peu les *Faux-Monnayeurs* d'André Gide avec un narrateur écrivain veut traiter de tout dans une sorte d'entreprise gargantuesque à l'image de la vie. L'érudition dont il fait montre est une grande passerelle intertextuelle. Le roman de Mohamed Mbougar Sarr a ainsi énormément d'informations qui semblent créer une sorte de charivari, de tohu-bohu dans l'esprit du lecteur chargé de le décoder. De plus avec l'Intergénéricité : la narration, la description, l'épistolaire, le journal, le conte, le mythe, le rapport, le compte-rendu, il y a lieu de constater, et ceci comme une lapalissade, avec Jean Marc Moura que : « L'hybridité générique semble la règle pour les œuvres postcoloniales » (Moura, 1999 : 136).

En sus, il faut relever que les œuvres actuelles, en dehors d'une intertextualité manifeste, présentent aussi une intermédialité féconde qui

est le signe de cette ère. Le prix Goncourt 2021 semble être une véritable « médialiture », si l'on emprunte l'expression à Guiyoba<sup>1</sup>, d'où notre seconde partie.

## **2. Les interactions des médias ou la pratique intermédiaire dans le texte**

Jürgen Erich Müller (2000) conçoit l'intermédialité comme la floraison, l'interaction, l'entrelacs des médias dont tout acte de décryptage d'une œuvre doit se préoccuper (2000 : 11).

*LPSMDH* manifeste une pratique intermédiaire certaine. Dans une tentative de saisie de cet éclectisme, de ce bouillonnement de la littérature en proie aux médias ou l'inverse, Guiyoba aligne un certain nombre de néologismes : « médialiture, médiasécriture et médiature littéraire »<sup>2</sup>. Ce phénomène est une aspiration à franchir les frontières, briser les barrières, outrepasser les possibles, créer un « système de vases communicants » pour essayer de saisir en quelque sorte la nouvelle identité de la littérature et la nouvelle essence de l'homme post-moderne. Parlant de ce foisonnement artistique Jürgen Erich Müller fonde le terme intermédialité qui est « le fait, pour un média, de recele(r) en soi des structures et des possibilités d'un ou de plusieurs médias, de manière à intégre(r) à son propre contexte des questions, des concepts et des principes qui se sont développés au cours de l'histoire sociale et technologique des médias et de l'art figuratif occidental » (Müller 2000 ).

*LPSMDH*, en dehors des médias classiques comme la peinture, la sculpture, le cinéma, la musique est un écho des médias numériques.

La sculpture la plus importante est celle du Christ en croix. Le narrateur – auteur Diégane qui a écrit *L'Anatomie du vide* est sans cesse attiré par une statue de Jésus que possède sa consœur Brigitte Nanga, laquelle est d'une sensualité à fleur de peau. Le narrateur la présente ainsi, laissant filtrer par le fait même une référence à la sculpture :

J'ignore si elle est belle, mais une lourde aura de sensualité l'enveloppe en permanence. L'ample tessiture de sa voix me fige les cellules. La vue de son généreux corps me renverse le cours du sang. Elle a publié deux romans érotiques : *l'ogive sainte*, titre tiré d'une phrase du *Con d'Irène*, et *Journal d'une pygophile*, que j'ai lu d'une main et aimé de toute mon âme. Béatrice est une fervente catholique. Elle m'a dit un jour que sa position sexuelle préférée était l'ange cubiste, et que nous l'essayerions un jour. Toutes mes recherches sur cette position n'ont mené à rien. Il y a bien une sculpture de Dali qui porte ce titre, mais sa posture est invraisemblable sur le plan sexuel. (*Ibid.*, 64/65).

---

<sup>1</sup> Guiyoba François, (2013) « De la littérature à la médialiture » (Jacques Prévert, Arthur Flowers, Abdourahman Ali Wabri) », 3<sup>ème</sup> colloque sur l'intermédialité, Portugal, ISMAI de Porto,

<sup>2</sup> *Idem.*

Diégane se prend à dialoguer avec le Christ qui le subjugué, bien qu'il soit musulman. Ceci induit le dialogue interreligieux, l'interculturalisme, l'esprit d'ouverture et de tolérance. Dans la même lignée, le narrateur nous fait part de sa fascination et de sa perplexité devant la lourde mission messianique et la personnalité de Jésus :

toute mon attention était retenue, comme chaque fois que je venais chez Béatrice, par un grand crucifix qui dominait le séjour. J'ai regardé Jésus, et la même pensée qui me revenait toujours quand je le voyais ainsi, en croix et en pleine absorption du mal des hommes, me traversa encore : il se demande ce qu'il fiche là. J'ai plusieurs fois rêvé que je l'interrogeais : deux millénaires ont passé depuis que vous avez souffert et péri sur cette croix, Seigneur, ça vous honore, mais vous avez vu le résultat ; maintenant je vous pose la question : si c'était à refaire ? (*Ibid.*, 74)

Diégane ne recevait jamais de réponse, sauf, un jour où un fait extraordinaire s'est produit, Jésus est descendu de sa croix pour s'entretenir avec lui avant de se reclouer. Il relate cette apparition hallucinante :

J'ai senti une présence proche vivante ; je rouvris les yeux et vis devant moi Jésus-Christ qui bougeait sur la grande croix fixée au mur et, par réflexe, même si je ne suis pas chrétien, même si je suis un pur animiste sérère qui croit d'abord aux Pangols et à Roog Sèn [...], je me suis signé et j'ai attendu, je n'avais étrangement pas peur, j'étais simplement un peu surpris, mais je croyais aux apparitions et à la manifestation physique de la transcendance, alors j'ai attendu que Jésus finisse de se déclouer et de descendre de sa croix, ce qu'il fit avec beaucoup d'élégance et d'agilité vu les circonstances, après quoi il s'assit sur le canapé qui me faisait face, releva le diadème d'épines ensanglantées qui lui tombait sur les paupières, et jeta sur moi son regard doux et bleu, havre où je me suis aussitôt réfugié ; [...] et sans ouvrir la bouche il m'a parlé par la *vox cordis* [...] par des paroles simples mais profondes dont lui seul avait le secret, et je les ai écoutées [...] j'ai écouté le christ et profité de son enseignement, de ses paraboles que tout écrivain aurait aimé écrire[...] il s'est donc levé, sa lumière divine m'a ébloui[...] il s'est recloué sous mes yeux [...] m'a regardé et m'a dit (cette fois il a ouvert la bouche) : Je l'aurais refait (*Ibid.*,78/79/80).

La sculpture est, de toute évidence, le média des échanges avec les figures mythiques, la médiation avec le métaphysique, la sculpture est vivante et interchange avec les personnages, d'où la prosopopée.

Néanmoins, les médias qui parcourent le plus le texte sont numériques. Les nombreuses occurrences récurrentes renvoient aux éléments suivants : sites, forum, web, Facebook, like, post, pdf, whatsApp, téléphone, internet, mail, pour ne citer que ceux-là.

L'auteur s'autorise à reproduire un fragment de texte avec hastag. Eva Touré, une écrivaine de la bande de Diégane sert de prétexte à cette



intermédialité : « Vers trois heures du matin, elle a demandé que nous posions pour un auto-portrait de groupe qu'elle avait aussitôt publié sur ses réseaux sociaux avec les légendes #écriture #newgeneration#lecture#staytuned#dînerlittéraire #labyrinthe#empowerment#Afrique#auboutdelanight#bookaddict#nofilter#Evafamily. » (p. 67).

En ce qui concerne plus précisément les sites, Diégane avoue qu'ils ne l'ont pratiquement pas aidé dans sa quête d'informations sur Elimane et sur son œuvre :

Je passai les semaines suivantes à essayer d'en savoir plus sur son destin, mais Internet ne m'apprit rien que le manuel ne m'eût déjà dit. Il n'existait aucune photo d'Elimane. Les rares sites qui l'évoquaient le faisaient de manière si allusive que je compris bientôt qu'ils n'en savaient pas plus que moi. Tous ou presque parlaient d' « un auteur africain honteux de l'entre-deux-guerres » sans dire en quoi, précisément, consistait sa honte. Je ne parvins pas non plus à être mieux renseigné sur l'œuvre. Je ne trouvai aucun témoignage qui l'abordât dans le fond ; aucune étude ou thèse qui lui fût consacrée. (*Ibid.*, 22).

La navigation au travers des sites ne lui rend pas immensément service en matière de profusion et d'intérêt des informations sur le sujet de sa recherche. Le narrateur protagoniste principal, tout en déplorant aussi bien la qualité que la quantité des éléments trouvés souligne pourtant paradoxalement que c'est par eux (les sites), du moins grâce à un forum qu'il accroche quelque chose de pertinent :

Tout compte fait, ma seule découverte majeure fut, sur un obscur forum du web, la longue première phrase du Labyrinthe de l'inhumain, comme si elle était l'unique rescapée de son anéantissement soixante-dix ans plus tôt : « A l'origine, il y avait une prophétie et il y avait un Roi ; et la prophétie dit au Roi que la terre lui donnerait le pouvoir absolu mais réclamerait, en échange, les cendres des vieillards, etc. (*Ibid.*, 23).

Un autre fait que Diégane signale par rapport aux réseaux sociaux c'est leur insensibilité, leur indifférence voire leur cruauté, à travers les commentaires des internautes et leurs attitudes. L'auteur-narrateur en fait amèrement l'expérience d'où cette satire sous-jacente qui transparaît dans ses propos :

J'écrivis un petit roman, *Anatomie du vide*, que je publiai chez un éditeur plutôt confidentiel. Le livre fit un four (soixante-dix-neuf exemplaires écoulés les deux premiers mois, ceux que j'avais achetés de ma poche inclus). Mille cent quatre-vingt-deux personnes avaient pourtant liké le post que j'avais publié sur Facebook pour annoncer la parution imminente de mon livre. Neuf cent dix-neuf avaient commenté. « Félicitations », « Fier ! », « Proud of you », « Congrats bro », « Bravo ! », « ça m'inspire ! » (et moi j'expire), « Merci, frère,

tu fais notre fierté », « Hâte de le lire In Sha Allah ! », « Il sort quand ? » (J'avais pourtant indiqué la date de sortie dans le post), « Comment se le procurer ? » (C'était aussi dans le post), « Il coûte combien ? » (Idem), « Titre intéressant ! », « Tu es un exemple pour toute notre jeunesse ! », « ça parle de quoi ? » (Cette question incarne le mal en littérature), « On peut le commander ? », « Dispo en PDF ? », etc. (*Ibid.*, 25).

Le narrateur protagoniste fait aussi une large place à des échanges réguliers de *sms* avec sa bien-aimée sur whatsapp : « Les échanges fiévreux de SMS continuèrent, soutenus, à tout heure du jour » (*Ibid.*, 85). De plus au travers de *FB messenger*, un de ses amis, le journaliste Chérif lui envoie un long mail, (reproduit intégralement dans *LPSMDH*), qui dévoile sa culpabilité dans le décès de la jeune Fatima. Cette dernière s'est suicidée par immolation pour protester contre les injustices, l'incurie sociale et surtout le fait que les jeunes soient toujours sacrifiés dans son pays. Ceci sert de prétexte à l'auteur pour faire une large place à d'autres médias tels que la télévision et la radio qui relaient l'information en boucle, repassent la vidéo de la jeune suicidée et du journaliste transformés en holocaustes vivants, sans oublier la grève de protestation des jeunes, des membres du groupe et des partis politiques en hommage à Fatima. Suit la retransmission de la longue allocution du président de la République sénégalaise.

Les reportages se multiplient à propos de ces événements cruciaux. Ceux-ci ont d'ailleurs servi de mobile au voyage de Aïda, la bien-aimée de Diégane qui vient en tant que reporter photographe les couvrir et retrouver son amoureux. Il faut signaler que la photographie est aussi un média récurrent dans l'œuvre, déjà par l'entremise de Aïda, « photojournaliste, spécialiste des insurrections urbaines et des mouvements de résistance citoyenne » (*Ibid.*, 85), ensuite par la photo d'Elimane qui est recherchée, puis retrouvée et qui ne cesse d'intriguer et de fasciner tous ceux et celles qui enquêtent sur lui.

Un autre média dont s'imprègne le récit est la musique. Elle semble inséparable de l'amour comme nous le rapporte le narrateur héros en émoi. Elle rythme et ponctue les étapes de sa relation amoureuse avec sa bien-aimée Aïda :

Nous jouâmes à nous faire attendre. Vinrent les premières confessions. Qui dit tu me manques en premier ? Ce fut moi. Elle y répondit habilement : toi aussi, mais allons-y lentement, pas plus vite que la musique. Premier concert. Première étreinte des mains devant la grande scène de la Fête de L'Huma, sous la bénédiction de Manu Chao. *La vida es una tombola*, chantait-il, et moi, en l'écoutant, je pensais avec niaiserie oui, c'est vrai, la vida es una tombola, et parfois on y gagnait un miracle : l'odeur, le corps qui bouge et nous frôle, la voix d'une femme qui fredonne, Aïda, dont rien ne justifiait la présence à notre côté à ce moment, rien, ni la chance ni le mérite ni l'espoir, pas même les rêves les plus complaisants. Notre premier baiser survint, lent, parfait en cela que rien ne l'avait imposé que sa maturité atteinte.

Il dura tout un couplet, puis on se raccrocha au refrain en marche, comme si de rien n'était, alors que rien n'était plus. Me gusta tu, l'ultime morceau de la prestation, s'acheva alors que tombaient la nuit et une pluie verticale. (*Ibid.*, 85/86).

La musique ici s'impose donc comme le catalyseur de l'amour par le biais de la danse. Par ailleurs, la musique est également mêlée à des événements dysphoriques. Elle précède parfois l'angoisse et accompagne la mort. Les Tangos de Gardel qu'Elimane ou son ombre avait l'habitude de fredonner avant d'accomplir son dessein de tuer :

Il s'est mis après un moment à chanter un tango de Carlos Gardel. J'ai continué à le masser en espérant qu'il chanterait des tangos toute la nuit, car c'était très beau et il chantait bien. [...] C'est alors que j'ai commencé à avoir peur, une peur lente mais irrésistible. Je n'en comprenais pas la raison. Je suppose que c'est ce qu'on appelle un mauvais pressentiment. Je me suis mise à trembler. Pour me rassurer, je me suis dit que je commençais à avoir froid à cause de la fenêtre ouverte, même si je savais au fond de moi que cela n'avait rien à voir avec l'air frais qui entrait. [...] Alors avec ce rictus terrible, il a dit : je m'appête à faire ce que je fais depuis de longues années : tuer ; il me reste une personne à tuer dans les prochains jours, et ensuite j'en aurai fini, tout sera accompli. (*Ibid.*, 311/312).

Le tango de Gardel devient un hymne macabre qui accompagne le décès de maintes personnes qu'Elimane fréquentait et qu'il finissait par tuer : la danseuse Denise, la poétesse haïtienne, etc.

L'écrivain énigmatique, surnommé le *Rimbaud nègre*, avoue donc être un meurtrier qui parcourt le monde à la recherche de ses victimes, à l'instar de ceux qui avaient osé détruire sa carrière d'écrivain. Marqué du signe de la malédiction, il semblait de plus, jouir d'un don d'ubiquité et de téléportation comme les ondes musicales.

Enfin, la danse se révèle le dernier média qui nous intéresse. La danse parcourt l'œuvre comme plaisir et comme profession. Cet art immémorial fait partie inhérente des traditions africaines. La danse est partagée par les amoureux Diégane et Aida au concert du festival de l'Humanité. Elle sert aussi de gagne-pain à Denise et Siga D. qui attendent de finir leurs études. L'Araignée-mère comme la surnomme le narrateur protagoniste principal, en retraçant sa rencontre quelque peu avortée avec le Rimbaud noir, se souvient : « En ce temps-là, j'étudiais la philosophie à Nanterre et je dansais seins nus trois soirs par semaine dans un club, pour survivre » (*Ibid.*, 281).

Pour introduire Denise, un des personnages dont la rencontre avec Elimane s'est avérée fatale plus tard, l'art de la danse est encore mis en exergue :

J'avais une copine de fac à l'époque, une Martiniquaise, Denise, grande, belle, avec de longues jambes fines et un beau cul. C'est elle

qui, cet été-là, quand je lui parlai de l'urgence de trouver un petit boulot, me fila le tuyau de la danse de charme, qu'elle pratiquait elle-même depuis peu. [...] A la rentrée, en octobre 84, je me présentai au club, Le Vautrin. [...] Ce n'était pas un club ultra-chic. Il attirait la classe moyenne. Mais ça payait plutôt bien pour une étudiante. (*Idem*).

La pratique de la danse était une coutume pour les étudiantes qui attendaient de finir leurs études, afin de pratiquer le métier qui leur plaisait, malgré la singularité de Siga D., Denise et elles ne sont pas les seules à pratiquer cet art, à épouser ce média :

J'étais la seule Noire parmi la dizaine de danseuses du Vautrin. [...] Nous nous relayions pendant la semaine sur quatre estrades, construites chacune autour d'une barre de pole dance qui reliait le plafond au sol. Un peu en hauteur par rapport à la foule du bar, nous nous déshabillions et ça commençait. Du groupe que nous formions, seule la moitié savait vraiment danser, ou essayait, du moins. Le reste se contentait de s'entortiller comme des vipères ou des drapeaux battus par la pluie sur la hampe. J'appartenais à la moitié qui dansait bien. Quelques filles, pour gagner davantage, rejoignaient parfois des clients au deuxième étage, dans les loges du Vautrin. (*Ibid.*, 282).

La danse est reliée à l'érotisme, à la sensualité. Bien qu'elle soit parfois pratiquée à des fins mercantiles. En somme, les médias semblent répercuter les crises, les malheurs et l'insécurité des hommes. L'auteur les amène à interagir souvent en s'y attardant, parfois de façon fugace : *Basic instinct*, le célèbre film de Sharon Stone et de Michael Douglas convoque ici le média cinéma. Le narrateur en parlant de son attirance et de sa fascination pour Siga D., cette écrivaine pulpeuse, sulfureuse, en âge d'être sa mère rapporte cet épisode :

Elle finit par s'asseoir sur un fauteuil devant moi, toujours couverte de sa seule serviette. Celle-ci remonta, je vis le haut de ses cuisses, puis ses hanches et, enfin le tertre du pubis. Je ne cherchai pas à détourner le regard et fixai un instant sa toison. Je cherchais son Œil. Elle croisa les jambes et le souvenir de Sharon Stone pâlit d'un coup dans ma mémoire. (*Ibid.*, 34).

Lors de sa rencontre avec Aïda, Diégane a cette déclaration : « Je l'ai rencontrée dans un cliché de décor parisien : sur le banc public d'un square, boulevard Raspail, au pied d'un monument du capitaine Dreyfus au sabre brisé. » (*Ibid.*, 84). Cette phrase convoie l'imbrication de trois médias : la littérature, la photographie et l'architecture.

Les médias, tout comme les intertextes précédemment, sont quasi pléthoriques. Ils semblent sourdre de partout. Par cette densité, il est possible, entre autres que Mbougar Sarr cherche à opérer une saisie du monde, une appréhension saisissante de la vie. De plus, le lecteur devra disposer absolument de plus d'une compétence, plus d'une clé, dans sa tentative de décryptage de ce roman si polyphonique et forcément si

polysémique. Robert Fotsing Mangoua recommande : « Aussi y a –t-il nécessité à rechercher de nouveaux paradigmes susceptibles de prendre en charge la complexité d’écritures dont une des caractéristiques est de pouvoir s’inscrire au carrefour de plusieurs médias dont les arts [...] [et intertextes]. »<sup>1</sup> (Fotsing, 2014 : 127)

Somme toute, l’intertextualité et l’intermédialité dans ce prix Goncourt nous conduit à expérimenter un effet de vie avéré et à percevoir *LPSMDH* comme une œuvre d’art réussie, selon le concept de Mathieu-Marc Munch.

### **3. L’effet de vie : un critère manifeste dans le choix du prix Goncourt ?**

*LPSMDH*, prix Goncourt romanesque 2021, est un roman de 465 pages, la police de caractères est moyenne. Le roman est introduit par une épitaphe qui est un extrait d’un texte de Roberto Bolaño, *Les Détectives sauvages*. La structure interne de l’œuvre est constituée de trois livres, formés de biographèmes et de 8 parties. Le style est varié, la composition des phrases est diverse, parfois de courtes phrases, des moyennes ou même de très longues qui peuvent aller jusqu’à 10 pages. C’est un hymne à la littérature, un chant d’amour à l’écriture et à la vie. Le foisonnement de thèmes, de personnages, de narrateurs avec l’enchâssement des sous récits, flashbacks, récits superposés et parfois entrecroisés, la diversification de la focalisation, la polyvalence des temporalités, la pluralité des intertextes, la multiplication des médias et le périple autour du monde rendent ce roman aussi étourdissant que la vie. Ce roman, à l’image du labyrinthe qui en constitue la trame principale, exige du lecteur des compétences plurielles, ceci d’autant plus que le romancier dans sa création mobilise « toutes les facultés de l’homme : sensibilité, affectivité, imagination intelligence, etc. »<sup>2</sup>. Guiyoba parle des compétences dont doit disposer absolument le lecteur, sollicité ainsi comme un co-créateur de l’œuvre, pour son analyse.

L’essentiel ici serait de percevoir comment se combine l’invariant de l’effet de vie avec les variants choisis par l’auteur qui allie subjectivité et objectivité, polyvalence des genres : romanesque, poétique, épistolaire, théâtral, mythologique et des types de textes : narration, description, argumentation, explication. Associés à ces éléments, comme nous l’avons déjà souligné, le roman de Mohamed Mbougar Sarr est un tissu d’intertextes et de médias. La conséquence en est que cette œuvre est un texte fondamentalement polymorphe qui se prête indubitablement à la plurivalence et à l’ouverture générées par l’effet de vie. Parlant précisément de l’ouverture, Paul Ricoeur rappelle que : « Les grandes œuvres, celles qui

---

<sup>1</sup> Robert Fotsing Mangoua, « De l’intermédialité comme approche féconde du texte francophone » in Synergies Afrique des Grands Lacs n° 3, 2014, GERFLINT, p. 127/128.

<sup>2</sup> Quiniou commentant la théorie de Mathieu Marc Munch in <https://blogs.mediapart.fr/yvon-quiniou/blog/081019/quand-m-m-muench-parle-de-l-art-et-de-leffet-de-vie>

traversent les siècles et les frontières, ont un génie que les autres n'ont pas. L'ouverture est l'un des éléments les plus importants de la valeur esthétique des œuvres » (Ricœur, 1986 : 391).

La lecture de *LPSMDH* réactualise cette déclaration de Marc Hersant qui parle du « genre hybride et hétéroclite [d'une] histoire racontée à la première personne » qui fait coexister toutes les sensibilités, toutes les subjectivités, toutes les avidités dans sa bruyante polyphonie » (Hersant, 2007 : 99)<sup>1</sup>.

Ce qui est impressionnant c'est que l'auteur réussit à faire tenir, à unifier cette architecture, ce gros œuvre de par la cohérence qui se définit comme « une force qui rassemble tous les éléments d'une œuvre dans une structure calculée pour que leur union et leur unité soient clairement repérables » (Münch, 2004 : 259).

Les réflexions, les commentaires auxquels se livrent l'auteur du prix Goncourt romanesque 2021 ne parviennent pas à être suffisamment digressives pour rompre le fils d'Ariane de ce labyrinthe. Au contraire, le romancier plus que jamais, contribue avec toute la gamme, toute la palette des matériaux disparates utilisés, les mots, les formes, l'Intergénéricité, l'intertextualité, l'intermédialité à créer la plurivalence, l'ouverture et enfin la cohérence.

Plus que tout, le protagoniste principal de *LPSMDH* est si pluriel, si polyvalent, si ouvert qu'il s'érige en « archi-media » (Guiyoba 2012 : 21). Il convoie par conséquent les événements, les arts, les médias, bref toute l'histoire en vue d'expliquer et d'éclairer sa condition. N'y arrivant pas souvent, il essaie tel Sisyphe de recommencer inlassablement dans ce labyrinthe qu'est une vie. L'auteur dans une métaphore fait dire par un de ses personnages phares féminins, Siga D., « Je n'avançais pas seulement dans le Labyrinthe du parc, mais dans le labyrinthe de ma vie » (Mbougar Sarr, *Ibid.*, 318).

Par ailleurs, le prix Goncourt 2021 se précise comme une œuvre fondamentalement post-moderne. Le romancier Mohamed Mbougar Sarr donne une grande fluidité à ses personnages, en les faisant évoluer dans une réalité : « multiple, diverse, colorée, multipolaire et pas uniforme [...] dessinant la carte d'un monde polyphonique, sans plus de centre » (LE BRIS, 2007 : 41-42). Il est clair donc que la post-modernité se révèle un catalyseur de l'effet de vie. Ainsi, la mobilité et l'instabilité des écrivains dans l'univers romanesque de *LPSMDH*, qui est essentiellement mouvant, constituent des médiums à cet effet de vie. L'univers mouvant de Mbougar Sarr, la structure du labyrinthe sont de puissants *stimuli* dans la psyché du lecteur. Par conséquent, il ne fait aucun doute que cette déclaration de

---

<sup>1</sup> Chateaubriand cité par Marc Hersant dans un compte rendu portant sur les Mémoires de 1815 à 1848, compte rendu fait dans les Cahiers Saint-Simon en 2007.

Mathieu Münch trouve un écho à la lecture du prix Goncourt romanesque 2021 :

Avant l'instant où commence la lecture d'un texte, littéraire, on est occupé et préoccupé par mille circonstances de la vie réelle. Dès lors qu'on a commencé de lire, les préoccupations réelles s'estompent puis disparaissent plus ou moins complètement tandis que le texte réussit, s'il est bon, à fabriquer progressivement une autre vie dans la psyché du lecteur. Cette nouvelle vie apporte d'autres lieux, d'autres situations, d'autres personnes et d'autres événements ; elle apporte aussi des pensées, des images, des sentiments nouveaux. Elle crée dans l'esprit une activité, voire un remuement et parfois même un bouleversement de tout l'être. Elle tend à envahir de proche en proche toutes les facultés sans oublier une seule » (Münch 2004 : 35).

Le prix Goncourt 2021 se présente vraiment comme une « œuvre pluri-artistique [...] [qui] induit un brouillage généralisé des frontières interartistiques, se justifiant de ce fait de l'épistémologie wagnérienne de l'œuvre d'art totale ou œuvre d'art de l'avenir, mais induisant aussi l'idée de l'obsolescence de la nomenclature traditionnelle ou classique des genres artistiques. » (Guiyoba, 2015 : 238 ).

Par ailleurs, *LPSMDH* introduit le lecteur dans une sorte de va-et-vient de déterritorialisation/Reterritorialisation. En effet, le dépaysement que la mobilité des personnages entraîne, que ce soit physique, matériel, psychique, mystique, métaphysique, et même linguistique semble les éloigner d'eux-mêmes pour mieux les ramener à eux-mêmes. Quoiqu'il en soit, « il ne peut y avoir de reterritorialisation acceptable que celle qui permet le décentrement et la transformation, voire la création de nouveaux modes « d'être au monde » (Deleuze et Guattari, cités par Saphia Morabbi, 157).

Mbougarr Sarr, à l'instar de certains auteurs, ne manque « non pas de reproduire un lieu, mais de réinventer sa propre origine au point même d'ignorer l'origine « réelle », la majorité des écrivains de la *diaspora* dans son roman, avec comme chef de file, Diégane, à quelques exceptions près, cherchent à se « reterritorialiser dans l'écriture en se construisant un territoire propre » (Saphia Morabbi, 158).

Qui dit territoire entend frontière et surtout espace. La question de l'espace envahit le roman de Mbougarr Sarr. En effet, ancré dans un espace mobile, voire de dépaysement, *LPSMDH* nous conduit à penser au concept de déspatialisation. Celle-ci est dynamique, constante, et représentative du « nouveau graal » des écrivains post-coloniaux. L'errance et la fluidité deviennent ainsi des caractéristiques aussi bien du post-colonialisme que de la post-modernité. Ces phénomènes inscrivent la reterritorialisation et la déterritorialisation dans la déspatialisation qui est ainsi l'unique espace qui se révèle pertinent. Yvette Abouga la perçoit comme suit : « Globalement, la déspatialisation des imaginaires s'effectue dans une logique de décentrement et de mise à l'épreuve des frontières qui se transforment en

zone d'indiscernabilité autorisant toutes sortes de mutations et de réversibilités identitaires » ( Abouga, 2021 : 28). Il n'est donc pas étonnant que tous les personnages, en particulier les auteurs qui grouillent dans le roman de Mbougar Sarr soient hantés par les questions identitaires et de territoire. Le lecteur a comme le sentiment, en suivant ces personnages, qu'ils ne savent pas où se fixer, ils sont caractérisés par une instabilité matérielle, sentimentale, psychique. Presque tous les protagonistes de l'œuvre, notamment les écrivains, ont du mal à trouver un endroit où se poser, un lieu de stabilité, un point d'ancrage. Certains choisissent la fiction, d'autres l'Afrique, d'autres l'exil, l'ailleurs. Si l'on se penche seulement sur le cas de trois des écrivains phares du roman de Mbougar Sarr, nous avons trois postures différentes.

La première Siga D. décide de s'amputer de son pays, de son continent et d'adopter l'errance, la fiction. C'est ainsi qu'elle déclare au narrateur-auteur- protagoniste principal Diégane Faye:

Mais soit, me disais-je, soit : j'écrirai donc comme on trahit son pays, c'est-à-dire comme on se choisit pour terre non le pays natal mais le pays fatal, la patrie à laquelle notre vie profonde nous destine depuis toujours, la patrie de l'intérieur, celle des souvenirs chaleureux et des ténèbres glacées, la patrie des rêves premiers, la patrie des peurs et des hontes ruisselant en troupeau sur les flancs de l'âme, la patrie de toute la chiennerie errante le long de nuits couleur pétrole, de rues blanches de villes que même les fantômes auraient désertées, la patrie des visions cristallisées d'amour et d'innocence, mais la patrie aussi de la folie rieuse et des entassements de crânes et de la lucidité impitoyable qui dévore le foie, la patrie de toute la solitude possible et de tout le silence disponible, la seule patrie que je trouvais habitable (et par habitable je veux dire : impossible à perdre ou à haïr, impossible à exposer à une nostalgie sentimentale et superficielle, impossible à prendre comme prétexte ou otage en vue d'accrocher la gratifiante breloque de l'exil à sa poitrine et, enfin la patrie impossible à défendre, puisqu'elle se défend toute seule de ses imprenables contreforts et n'exige de sacrifice que celui de notre paresse et de nos envies de faire l'amour tout le temps) Quelle est donc cette patrie ? Tu la connais : c'est évidemment la patrie des livres. (*Ibid.*, 319)

Le deuxième auteur que nous choisissons est Musimbwa qui a tout à tour suscité l'irritation de l'auteur, puis son admiration et enfin son envie. Musimbwa, que la lecture du *Labyrinthe de l'inhumain* et l'histoire de son auteur TC Elimane ont complètement transformé, écrit :

J'ai pris une décision ces derniers jours, Faye : je ne reviendrai pas en France. Pas tout de suite du moins. Peut-être jamais. Ce que je dois écrire vraiment ne peut s'écrire qu'ici, à proximité de mon puits. Que ce dernier soit inachevé est ma métaphore existentielle : ma tragédie intérieure mais aussi le sens de mon avenir. Je dois creuser ce puits jusqu'au bout. Je dois continuer et terminer le puits de mon père. Ce



ne peut être un repli sur moi, vu qu'il n'y a pas encore de moi formé. Tout ce que je croyais être moi n'était en réalité que la substance des autres en moi. Il est temps de l'extirper. Je ne retournerai pas à Paris, où on nous nourrit d'une main pour nous étrangler de l'autre. Cette ville est notre enfer déguisé en paradis. Je vais rester ici, écrire, former des jeunes, créer une troupe de théâtre, jouer en plein air, déclamer de la poésie dans les rues, dire et montrer ce que signifie être artiste ici, peut-être crever la dalle et mourir comme un pitoyable chiot de rue, écrasé par le réel déguisé en vieille guimbarde sans freins ; mais ce sera ici. Pour cela, je te serai toujours reconnaissant de m'avoir fait lire Elimane. [...] Je pense aussi, désormais, que ce n'est pas partout qu'on découvre ce qu'on a à dire. On peut écrire de partout. Mais savoir ce qu'on doit écrire vraiment ne peut se faire de tout lieu. C'est en relisant le manuscrit du Labyrinthe que je l'ai compris. (*Ibid.*, 424)

Si Musimbwa après une déterritorialisation matérielle et psychologique se réterritorialise, le narrateur-héros, auteur du récit, Diégane Faye n'essaie pas de relever le défi de Musimbwa, et prend résolument son contrepied : « car, contrairement à Musimbwa je retournerai à Paris » (*Ibid.*, 457). Et c'est à travers la lettre de Musimbwa que sa position nous est délivrée :

Je sais que tu ne seras pas d'accord avec ce que je te dis : tu as toujours considéré que notre ambiguïté culturelle était notre véritable espace, notre demeure, et que nous devons l'habiter au mieux possible, en tragiques assumés, en bâtards civilisationnels, bâtardise de bâtardise, des bâtards nés du viol de notre histoire par une autre histoire tueuse. Seulement, je crains que ce que tu appelles ambiguïté ne soit encore qu'une ruse de notre destruction en cours. (*Ibid.*, 424)

Les situations, les prises de position, les sentiments, les émois des personnages participent aussi à la création de l'effet de vie. Pendant certains moments de découragement le narrateur protagoniste principal laisse fuser des déclarations dont la fulgurance trouve un écho dans le lecteur et contribue à le faire méditer sur sa vie, tout en l'éprouvant dans sa sensibilité, et en le conduisant à vivre ou à revivre une expérience inédite telle cette assertion : « Les cartes stellaires ne se laissent plus lire : le ciel aussi est un labyrinthe, et il n'est pas moins inhumain que le labyrinthe de la terre » (*Ibid.*, 116).

Quoiqu'il en soit la mobilité et la fluidité semblent les marques du temps. Mohamed Mbougar Sarr les reproduit si bien dans son roman que l'effet de vie avéré qui s'en dégage épouse le vécu du lecteur et contribue à le plonger dans cette « autre vie » qui en est la marque.

## **Conclusion**

Au bout du compte, ce roman, qui fait la part belle à l'intertextualité, l'intermédialité et même l'interdisciplinarité, distille, à la mesure d'une encyclopédie, une multitude d'informations et de plaisirs de sens d'où la démesure rabelaisienne, l'avidité gargantuesque, qui s'en dégage. Il y a lieu de dire en lisant *LPSMDH* que : « La littérature est bien le lieu où se joue

la pensée, les interrogations, voire la vie des écrivains. [...], [ce roman] vise une compréhension de la condition humaine à travers ces manifestations littéraires aussi complexes que diversifiées » (Beaulieu, 2012 : 246). *LPSMDH* qui s'inscrit sous le prisme du labyrinthe est une allégeance à l'errance ou plutôt à l'« enracinerrance » (Omgba et Abouga : 2021) qui fait de l'être un éternel voyageur aussi bien intérieurement qu'extérieurement. Le labyrinthe ancré en lui le conduit à cette quête d'un tiers-espace que Diégane désigne comme *l'ambiguïté culturelle, la bâtardise de bâtardise, la vraie demeure, le véritable espace*. Ce va-et-vient incessant et éternel semble aussi l'un des principes du ressenti d'une œuvre réussie, laquelle, d'après Munch : « se définit comme un système de forces en circulation allant du tout à chaque élément, de chaque élément au tout, et d'un élément à l'autre » (Münch, 2004 : 259). *LPSMDH* exige donc du lecteur cet autre grand principe de l'effet de vie qui nécessite absolument de lui d'être co-créateur du texte dont « le décryptage impose un travail coopératif coriace »<sup>1</sup> Umberto Eco (1987). Le prix Goncourt 2021, qu'on soit d'accord ou pas avec l'idéologie du romancier présente une intermédialité et une intertextualité qui génèrent tous les artefacts d'une œuvre pluridimensionnelle, plurisensorielle, plurivalente, polymorphique, pluri-ouverte, bref d'une œuvre réussie à l'effet de vie manifeste.

## Bibliographie

- BARTHES, R. et alii (1982), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil.
- BEAULIEU, M. P. (2012), « De l'écriture de la pensée à la construction de soi : Monsieur Teste de Paul Valéry et Palomar d'Italo Calvino » in *Entrelacs des arts et effets de vie*, Paris, L'Harmattan.
- DELEUZE, G. et GUATTARI, F. (1980), *Mille Plateaux*, Paris, Editions de minuit.
- FOTSING MANGOUA, R. (2014), « De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone » in *Synergies Afrique des Grands Lacs* n° 3, GERFLINT, p. 127/128.
- (2016), *Littérature, médias et technologies numériques*, Yaoundé, Ifrikiya/Interlignes.
- GENETTE, G. (1982), *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GENGEMBRE, G. (2006), *Le Roman historique, 50 questions*, Paris, Klincksieck.
- GLISSANT, E. (1990), *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard.
- (1995), *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard.
- (1997), *Traité du Tout monde*, Paris Gallimard.
- GUIYOBA F. (2013), « De la littérature à la médialiture » (Jacques Prévert, Arthur Flowers, Abdourahman Ali Waberi) », 3<sup>ème</sup> colloque sur l'intermédialité, Portugal, ISMAI de Porto.

---

<sup>1</sup> Umberto Eco, *La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1987.

- (2012), « De l'effet de vie à la croisée des arts : vers une théorie esthétique unitaire ? » *Entrelacs des arts et effet de vie*, Paris, L'Harmattan.
- (2015), *Littérature médiagénique : Écriture, musique et arts visuels*, Paris, L'Harmattan.
- HERSANT, M. (2007), « Damien Zanone, Ecrire son temps, *Les Mémoires en France de 1815 à 1848*, 2006 [Compte-rendu], Cahiers Saint-Simon.
- MOHAMMED, M. S. (2021), *La plus secrète mémoire des hommes*, Paris, Philippe Rey et Jimsaan.
- MOURA, J. M. (1999), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, chapitre 5 : *Poétiques*, Paris, Le Seuil, p. 109 /138.
- MÜLLER, J. E. (2000), « Vers l'intermédialité, Histoire, positions et options d'un axe de pertinence » in *Médiamorphoses*, [http : //www.document.irevues.insist.fr/handle/2042/23499/2006-16-99.pdf](http://www.document.irevues.insist.fr/handle/2042/23499/2006-16-99.pdf),
- MÜNCH, M. M. (2004), *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion.
- (2012), *L'Esthétique de l'effet de vie*, Paris, L'Harmattan.
- OMGBA, R. L., ABOUGA, Y. M. E. (2021), *Francophonies nomades. Déterritorialisation, reterritorialisation, et enracinement*. Paris, L'Harmattan,
- QUINIOU, Y. (2019), commentant la théorie de Mathieu Marc Münch in <https://blogs.mediapart.fr/yvon-quiniou/blog/081019/quand-m-m-muench-parle-de-lart-et-de-leffet-de-vie>
- RICOEUR, P. (1986), *Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil.
- HERSANT, M. (2007), « compte rendu portant sur les Mémoires de 1815 à 1848 », compte rendu fait dans les Cahiers Saint-Simon.
- WABERI, A. A. (2007), « Écrivains en position d'entraver » in M. Lebris et J. Rouad (esd.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, p. 67-75.
- UMBERTO E. (1987), *La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.