UNIVERSITÉ DE DSCHANG

ISSN 1729 - 7117
E-ISSN 2959 - 6904

INTEL'ACTUEL

REVUE DE LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

COGITO ERGO PROSUM

François GUIYOBA:

Pour un comparatisme affirmé, actualisé, éclectique et innovant (*In memoriam*)

HORS-SÉRIE N°4, 2024

Coordonné par:
Robert FOTSING MANGOUA
Chantal BONONO
Kisito HONA

COMITÉ SCIENTIFIQUE ET DE LECTURE

Jean-Claude Abada Medjo, Université de Yaoundé I, École normale supérieure
Joseph Abah Atangana, Université de Yaoundé I, École normale supérieure
Edgar Abesso, Université de Yaoundé I, École normale supérieure
Marcelin-Achilles Alima, Université de Yaoundé I, École normale supérieure
Samuel Bamayangona, Université de Yaoundé I
Alexi-Bienvenu Belibi, Université de Yaoundé I, École normale supérieure
Odette Bemmo, Université de Yaoundé I, École normale supérieure
Marie-Thérèse Betoko Ambassa, Université de Yaoundé I, École normale supérieure
Patricia Bissa Enama, Université de Yaoundé I
Chantal Bonono, Université de Yaoundé I, École normale supérieure
Marie-Cécile Bouguia Fodjo, Université de Yaoundé I, École normale supérieure
Eulalie-Patricia Essomba, Université de Yaoundé I, École normale supérieure
Robert Fotsing Mangoua, Université de Dschang
Pierre Halen, Centre Écritures, Université de Lorraine
Kisito Hona, Université de Yaoundé I, École normale supérieure
Albert Jiatsa Jokeng, Université de Maroua
Roger Kuete Fopa, Université de Maroua
Esaïe Mandeng Ma Bell, Université de Yaoundé I, École normale supérieure
Emmanuel Matateyou, Université de Yaoundé I, École normale supérieure
Hélène Maurel-Indart, Université François Rabelais de Tours
Jean-Claude Mbarga, Université de Yaoundé I, École normale supérieure
Raymond Mbassi Ateba, Université de Maroua
Maxime Meto’o, Université de Yaoundé I
Zacharie Mfonzié, Université de Bamenda
Alphonse Moutombi, Université de Yaoundé I, École normale supérieure
Jurgen E. Müller, Université de Bayreuth
Marc-Mathieu Münch, Université de Metz
Julia Ndibnu Messina, Université de Yaoundé I, École normale supérieure
Pierre Célestin Ndzie Ambena, Université de Yaoundé I, École normale supérieure

Catherine Nsata Awoundja, Université de Yaoundé I, École normale supérieure
Chantal Salomé Ntsama, Université de Yaoundé I, École normale supérieure
Simon Ombakane, Université de Yaoundé I, École normale supérieure
Richard-Laurent Omgba, Université de Yaoundé I
Auguste Owono Kouma, Université de Yaoundé I, École normale supérieure
Alice Delphine Tang, Université de Yaoundé I
Marcelin Vounda Etoa, Université de Yaoundé I
Jean-Marie Yombo, Université de Ngaoundéré, École normale supérieure de Bertoua

SOMMAIRE

PRÉFACE 5

INTRODUCTION 10

Robert FOTSING MANGOUA

L'héritage de la transmission 10

1. TÉMOIGNAGES ET HOMMAGES POÉTIQUES 15

Marc-Mathieu MÜNCH

Note d'hommage. François Guiyoba et l'artologie 16

Pierre HALEN

François Guiyoba, universitaire et ami : in Memoriam 17

Robert FOTSING MANGOUA

François Guiyoba, l'ami et le comparatiste que j'ai connu 18

Marie-Thérèse BETOKO AMBASSA

François Guiyoba ou le silence parlant : rencontre– collaboration–réalisation 23

Alexi-Bienvenu BELIBI

Hommage académique au Pr François GUIYOBA 29

Alphonse MOUTOMBI

Le témoignage d'un ancien collègue et ami. « Le Professeur François Guiyoba : in memoriam » 39

Sam BAMAYANGONA

GUIYOBA – Guiyob. De la férocité à la muse 44

KAYABOCHAN

Tel un météore ! 45

2. FRANÇOIS GUIYOBA, LE COMPARATISTE ET MENTOR 46

Kisito HONA

Essai de biographie intellectuelle de François Guiyoba : itinéraire et legs scientifiques d'un comparatiste d'exception 47

Alain Poaire KAMKI

De l'imagologie littéraire et de l'intermédialité : apport théorico-conceptuel de François Guiyoba et position d'autres chercheurs, (re)lectures croisées 70

Julia NDIBNU-MESSINA ETHE

La formation holistique des nouvelles recrues dans les universités camerounaises : vers une rupture des barrières scientifiques 89

3. INTERFERENCES DES TEXTES, DES MÉDIAS ET DES ARTS 99

Chantal BONONO

Intertextes, médias et effet de vie dans le prix Goncourt 2021 : *La plus Secrète Mémoire des hommes* de Mohamed Mbougar Sarr 100

Sinclair Parfait DASSE BOHO

De l'intermédialité à l'intrartialité : une analyse de la chromatisation picturale du texte à partir de *i vs Omën – laissez-moi vous raconter* et *Le monstre : le gène d'Adam* de Christopher Di Omen 119

Simon OMBAKANÉ

L'intertexte juridique dans *Un coupable* et *Ce rendez-vous avec la gloire* de Jean-Denis Bredin 145

Samuel BAMAYANGONA

Médiascripture et construction identitaire : une lecture de *Le Pleurer-Rire* et *Le Chercheur d'Afriques* d'Henri Lopes 155

Jeanne Duviale MEKOUA ADJ

L'intermédialité musicale dans *Jalousies de femme et complicités coupables* de Camille Nkoa Atenga et *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti 173

4. EXPLORATIONS POSTMODERNES ET IMAGOLOGIQUES 186

Jean Marie YOMBO

Roman postmoderne, effet de vie et ré-enchantement social dans *L'Insoutenable légèreté* de *l'être* de Milan Kundera et *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou 187

Dénis Adrien ATANGANA NGONO

Ecriture postmoderne et procès du néolibéralisme dans la prose romanesque de Michel Houellebecq 202

Antoine-Guillaume MAKANI

L'itinéraire thérapeutique dans *Quand saigne le palmier* de Charly Gabriel Mbock et *Un Enfant à tout prix* de Charles Soh : « une anthropologie fictionnalisée» de la maladie 218

Marie Cécile BOUGUIA FODJO

Les représentations de la gémellité, entre mêmeté et ipséité. Un regard sur *La Petite Fadette* de George Sand 236

5. VARIA 251

Eulalie Patricia ESSOMBA

Paysage, sensorialité et territorialité dans *Arc-en-ciel* de Rémy Sylvestre Bouelet 252

Odette DJUIDJE épse BEMMO

Regard sur les postures énonciatives dans le discours de recherche à l'université de Yaoundé1 : le cas des mémoires de fin de formation à l'École normale supérieure de l'université de Yaoundé I 268

PRÉFACE

Tous les professeurs qui arrivent en fin de carrière, ou qui, comme François Guiyoba, sont trop tôt enlevés par la mort à leurs étudiants et à leurs travaux, ne se voient pas en quelque sorte couronnés par un volume d'hommage, quelquefois sous la forme d'un livre de « mélanges offerts », ce que les Allemands appellent mieux *Festschrift.* Et ceux qui le sont ne le méritent pas tous autant, ou en tout cas n'inspirent pas tous l'expression de la même ferveur que celle qu'on reconnaît ici, sous la plume des anciens doctorants et collègues de François Guiyoba, pour leur ancien directeur de recherche ou leur ancien confrère. Ni mélancolie, pourtant, ni étalage de sentiments privés : c'est un hommage en quelque sorte *appliqué*, je veux dire : *au travail*, qui est ainsi rendu à un maître qui fut aussi d'abord un être que distinguait doublement sa profonde humanité. D'abord celle de la relation quotidienne avec et pour l'autre. Ensuite, et d'un point de vue plus scientifique en parfaite cohérence avec la première, celle d'un humanisme ouvert, curieux, que rien ne pourrait sans doute mieux rendre que la vieille maxime de Térence : *homo sum et nihil humanum mihi alienum puto*, laquelle n'a pas pour rien servi de bannière aux Lumières[1].

Brusquement décédé en mai 2021, François Guiyoba était professeur à l'École Normale Supérieure de Yaoundé, où il dirigeait le Centre de recherches en littérature comparée (CERLICO), et où il a été également l'éditeur de la revue *Syllabus (Série Lettres et sciences humaines)*. Après un cursus de lettres à Yaoundé, il avait étudié à Norwich, Montpellier et Toulouse, avant de défendre, en 1993, une thèse de doctorat à l'Université de Nantes (*Regards sur Cham : essai d'imagologie africaine dans les relations de voyage (1899-1936)*, sous la direction de Gwenhaël Ponnau, vrai spécialiste de ce domaine viatique). Retour à Toulouse en 2008 pour y soutenir une Habilitation intitulée *Un parcours de recherche : de l'imagologie africaine à l'épistémologie de la littérature*, sous la direction de Duarte Mimoso-Ruiz[2]. Ses domaines de spécialité étaient assurément l'imagologie, les relations entre littérature et sciences, et, plus récemment, la théorie de l'effet-de-vie et l'intermédialité. Parmi ses nombreuses publications, on se souviendra notamment de son dernier ouvrage (*Littérature médiagénique : écriture, musique et arts visuels*, 2015) et du

[1] Je suis homme et (pour cette raison) je pense que rien de ce qui est humain ne m'est étranger. Cf. Delon, Michel. « Homo sum... » : un vers de Térence comme devise des Lumières, in : *Dix-Huitième Siècle*, année 1984, n°16, p. 279-296.

[2] En 4 volumes : vol. 1 : *Un parcours de recherche : de l'imagologie africaine à l'épistémologie de la littérature, vol. de synthèse pour l'HDR* ; vol. 2 et 3 : *Regards sur Cham : essai d'imagologie africaine dans les relations de voyage (1899-1936)* ; vol. 4 : *dossier de travaux scientifiques (24 articles).*

plus récent collectif consacré aux *Représentations touristiques dans les romans* (avec Vincent Manuel Afana Nga, 2021), sans oublier ses articles dans les revues *Syllabus*, *Eidôlon*, *Intel'Actuel*, *Revue internationale d'art et d'artologie*, etc. Pour la revue *Études littéraires africaines*, il avait notamment codirigé le dossier consacré à *L'Impact des missions chrétiennes dans les littératures africaines*. Ce parcours, qu'il fallait globalement rappeler ici, sera davantage détaillé dans ce livre par la contribution de Kisito Hona.

Le fait est que ces différentes ressources théoriques témoignent d'une grande curiosité, et par là d'un comparatisme très ouvert. On aura par ailleurs noté au passage qu'en outre, elles ont souvent été abordées par François Guiyoba dans le cadre de collaborations, et non comme des entreprises solitaires. On aura sans doute également relevé leur forte référence aux réalités sociales, notamment historiques et politiques, mais aussi bien techniques et médiatiques, sans oublier le monde de l'art. Tout cela explique pourquoi François Guiyoba a particulièrement bien incarné une Afrique universitaire désenclavée, activement présente dans la conversation mondiale. Il répondait sans retard aux messages et avec une discrétion, pour ne pas dire une délicatesse, qui en faisait un partenaire d'autant plus précieux qu'il respectait efficacement ses engagements, discutait franchement les propositions s'il le fallait, et tenait parole : en somme, il était là. Engagé mais jamais suspect de servir une *doxa* confortable, cet esprit rationnel et rigoureux était aussi un enseignant très apprécié. Il restait fidèle à lui-même et à ses valeurs dans un environnement universitaire particulièrement difficile, du fait notamment des appétits de pouvoir dont il se protégeait souvent par l'humour et cette fine ironie jamais blessante qu'on lui connaissait. On l'a dit : c'était aussi un mentor dont maints jeunes collègues ont bénéficié de l'accompagnement bienveillant, et qui a publié leurs articles dans les divers ouvrages et numéros de revue qu'il a édités. Ceci mérite d'être particulièrement souligné tant le mandarinat et les brimades sont choses courantes sur les campus. Ceux qui l'ont connu regrettent donc aujourd'hui beaucoup plus que la perte d'un théoricien de la littérature, d'un pédagogue expérimenté, d'un animateur de la recherche.

Cependant, ses étudiants et ses collègues prennent le relais : c'est ce que, de toute évidence, il souhaitait, et c'est ce dont témoigne ce volume.

Certaines contributions ici réunies insistent sur un état d'esprit et, pour tout dire, des valeurs. Julia Ndibnu-Messina Ethé met ainsi en évidence l'esprit de réseau et de collaboration sans frontière qui caractérisait, pour François Guiyoba, la recherche. Odette Djuidje-Bemmo, au plus près du discours critique lui-même, associe les vertus de rigueur, de clarté et d'objectivité aux postures énonciatives dans les mémoires de fin de formation à l'École normale supérieure : c'est bien le *contenu de la forme* – objet central de l'attention de toute recherche littéraire – qui entre ici en considération et qui éclaire à sa manière l'étroite relation entre éthique et méthodologie du chercheur.

D'autres contributions mettent en œuvre, à propos de livres très différents, les grands courants théoriques et méthodologiques auxquels François Guiyoba s'est intéressé.

L'imagologie tout d'abord, qui fut chronologiquement le premier centre d'intérêt théorique et pratique de François Guiyoba, est mise à l'honneur par Alain Poaire Kamki, lequel salue l'apport de son ancien directeur de recherche, non sans sourire un peu, mais c'est un clin d'œil plein de respect affectueux, de sa tendance à néologiser. L'imagologie (et les concepts mis au point par Paul Ricœur concernant l'identité du sujet) sera aussi la théorie de référence d'une analyse de la *Petite Fadette* de George Sand, par Marie Cécile Bouguia Fodjo, laquelle s'intéresse en particulier au thème mythique des jumeaux. Enfin, l'identité (comme construction et, ici, « médiascripture ») se retrouve aussi au cœur de l'étude de deux romans d'Henri Lopes, récemment disparu, par Samuel Bamayangona.

Cette étude mobilise également les perspectives intermédiale et interartistique qu'on peut considérer – chronologiquement et globalement – comme le second corpus de référence théorique de François Guiyoba. Dans ce volume, ces perspectives sont notamment illustrées par Sinclair Parfait Dasse Boho, qui met en évidence l'interartialité autant que cette intermédialité en s'intéressant à la musique dans l'œuvre de Christopher Di Omen ; ceci ouvre en même temps l'horizon vers l'Amérique, continent littéraire auquel s'est effectivement intéressé aussi François Guiyoba. La musique est également au rendez-vous dans l'analyse de deux œuvres de Camille Nkoa Atenga, d'une part, et de Mongo Beti, d'autre part, que propose ici J. Duviale Mekoua Adj ; or, croiser l'approche d'un roman fort peu connu, dû à un haut gradé de l'armée, avec celle d'un livre déjà extrêmement commenté, y compris d'ailleurs sous l'angle de l'intermédialité, c'est une autre façon, non moins intéressante *a priori*, de pratiquer l'esprit d'ouverture.

Le troisième apport théorique majeur, celui de la théorie esthétique générale de l'effet-de-vie développée par Marc-Mathieu Münch, se retrouve en particulier dans l'analyse de *L'Insoutenable Légèreté de l'être* de Milan Kundera et de *Verre cassé* d'Alain Mabanckou par Jean-Marie Yombo ; celui-ci montre que le postmodernisme déconstructeur qu'on attribue à ces deux romans n'empêche nullement qu'un « effet-de-vie » y soit à l'œuvre, ce qui sans doute explique l'immense succès de ces deux ouvrages. De son côté, Chantal Bonono s'intéresse à *La Plus Secrète Mémoire des hommes* de Mohamed Mbougar Sarr, roman pour lequel elle conjugue l'intertextualité, l'intermédialité et l'effet-de-vie : belle ambition, à propos d'un roman qui, il est vrai, donne suffisamment matière à l'analyse.

Autre corpus théorique auquel s'est intéressé François Guiyoba, la géocritique de Bertrand Westphal se retrouve convoquée ici par Eulalie Patricia Essomba, qui associe cette approche avec celle de la géopoétique et avec d'autres approches davantage sensorielles, pour l'analyse d'un recueil du poète camerounais Rémy-Sylvestre Bouelet (qui est également universitaire à Douala).

D'une manière générale, on l'aura relevé, le comparatisme qu'a mis en œuvre François Guiyoba s'est placé sous le signe de l'interdisciplinarité, qui est toujours à l'arrière-plan de ces différentes approches. Elle est plus explicitement au rendez-vous avec l'étude que propose Simon Ombakané à propos de l'intertexte juridique dans l'œuvre de Jean-Denis Bredin, juriste, romancier et académicien français décédé en 2021 et dont l'œuvre est relativement méconnue. Elle est aussi présente lorsqu'il est question des rapports entre littérature et médecine dans le roman camerounais, sous la plume d'Antoine Guillaume Makani ; il est vrai que la littérature est peut-être ce « repos de la santé » dont parlait l'écrivain belge Franz Hellens, c'est-à-dire un lieu où *ce qui ne va pas* peut se dire, en posant au passage aussi la question de l'interculturalité, puisque tant la maladie que la guérison sont aussi des réalités qui ont à se dire dans des langues et des cultures. Elle apparaît enfin aussi dans les rapports entre littérature et politique, ici illustrés par Denis Adrien Atangana Ngono avec une étude des relations entre postmodernisme et néolibéralisme dans les romans de Michel Houellebecq.

Enfin, d'autres contributions encore rendent plus directement hommage à l'homme, à l'enseignant et au chercheur que fut François Guiyoba ; c'est le cas de Robert Fotsing Mangoua, d'Alphonse Moutombi, d'Alexi-Bienvenu Belibi, de Marie-Thérèse Betoko Ambassa et, bien sûr, de Kisito Hona qui retrace l'ensemble de sa carrière.

Dans le sommaire qui vient d'être dressé rapidement, la provenance comme le statut de légitimité des œuvres littéraires étudiées attirent forcément l'attention. On y trouve d'abord bon nombre d'œuvres camerounaises, certaines étant très connues internationalement (Mongo Beti), mais d'autres étant jusqu'ici peu lues et peu primées à ce même niveau international (Bouelet, Nkoa Atenga). On y trouve ensuite des œuvres africaines non camerounaises mais toutes bénéficiant d'une reconnaissance importante (Mbougar Sarr, Mabanckou, Lopes). Des œuvres françaises (George Sand, Michel Houellebecq, et le moins connu mais tout de même académicien Jean-Denis Bredin). Enfin, deux œuvres très différentes : celle de Milan Kundera, auteur franco-tchèque qui passa souvent pour être nobélisable et qui, de toute évidence, a un statut de reconnaissance mondial ; et celle du Québécois Christopher Di Omen, beaucoup moins connue (il n'a pas de page dans Wikipédia, aucun de ses livres n'est à la BnF). Cet éclectisme me paraît aussi pouvoir faire partie de l'héritage de François Guiyoba, que tout intéressait (*nihil humanum…*) et qui ne s'illusionnait pas sur l'objectivité de la « fabrique » de la légitimité littéraire. Cette hétérogénéité, si elle indique donc d'abord cette sorte d'équilibre entre « classiques » et inconnus ou méconnus, se retrouve d'un point de vue géographique avec ces parts respectives qui sont attribuées, de fait, au local, au continental et à l'international[1]. On peut faire l'hypothèse que cela reflète assez bien un équilibre à trouver entre

[1] Avec une part « française » et francophone ici exclusive, ce qui, en revanche, ne témoigne pas bien de l'esprit d'ouverture plus large qui était celui de François Guiyoba.

l’attention au local et à l’international, pour ne pas dire au mondial : c’est là encore une leçon bonne à entendre, pour prévenir le double risque de l’enclavement et de l’enfermement dans des problématiques ressassées. La littérature *comparée*, on le sait, est par nature la meilleure voie pour éviter le premier ; la littérature *générale*, de même, peut nous préserver du second. L’une et l’autre, de ce point de vue, suffisent à définir un humanisme pour aujourd’hui.

Pierre HALEN

INTRODUCTION

Robert FOTSING MANGOUA

L'héritage de la transmission

Lorsque l'annonce du décès brusque de François Guiyoba retentit dans le milieu universitaire au Cameroun et ailleurs, le 9 mai 2021, c'est la surprise et la consternation. Nul écho de maladie… juste la mort. Les coups de fils, les messages divers, incrédules, ont espéré en vain une méprise… hélas ! La faucheuse avait accompli son œuvre ! François Guiyoba s'en était allé, presque discrètement, avec cette humilité qui le caractérisait. Le 18 juin 2021, dans une cérémonie d'hommage académique très courue, la communauté universitaire lui faisait officiellement ses adieux.

Par la suite, l'idée d'un volume en hommage a pris naissance dans l'esprit de quelques proches et a rapidement fait l'unanimité parmi ses collègues, amis et anciens étudiants. Un appel à contribution a ainsi été lancé le 25 mai 2022 vers les chercheurs en littérature et culture pour un collectif sous la coordination de Robert Fotsing Mangoua, Chantal Bonono et Kisito Hona.

Le défunt le méritait bien, lui qui, par d'inlassables efforts a contribué de manière significative à l'essor de la littérature comparée dans certains de ses aspects les plus innovants (intermédialité, interartialité, médiagénie…) qu'il théorisait lui-même ou revisitait. L'argumentaire de l'appel rappelait fort opportunément que « les premières heures de cette "audace épistémologique" ne lui ont pas valu que des lauriers mais, parfois, des critiques acerbes voire des rejets de la part d'une partie de la communauté scientifique. Pourtant, jusqu'à sa disparition subite, force est de constater qu'on a assisté à une effervescence quasi frénétique autour des champs de recherche qu'il a contribué à vulgariser. Mémoires, thèses, articles et ouvrages, quasiment tout y passe ». On aura donc observé un engouement croissant des étudiants et de jeunes ou d'anciens collègues dont témoignent une centaine de mémoires, une quinzaine de thèses soutenues et les nombreuses contributions aux différents ouvrages collectifs qu'il a consacrés à ses champs de recherche favoris.

L'appel, intitulé, « François Guiyoba : pour un comparatisme affirmé, actualisé, éclectique et innovant (*in memoriam*) », évoquait sur le mode prospectif la question de la nature et du contenu de la contribution de cet éminent chercheur au rayonnement de la littérature générale et comparée. Il est sans doute trop tôt pour faire un point complet sur une telle contribution car il faudrait relire l'ensemble de ses travaux pour en dégager

les lignes de force qui fondent sa théorie et sa pratique du comparatisme. Mais des jalons solides sont posés comme on le verra.

Outre les témoignages personnels, l'appel à contribution suggérait 5 axes à explorer : la biographie intellectuelle, l'intermédialité, l'imagologie, l'effet de vie, le postcolonialisme et le postmodernisme. Le présent volume rassemble 22 contributions organisées en 5 articulations qui reprennent dans leur esprit lesdits axes.

La première, intitulée **« Témoignages et hommages poétiques »**, compte 8 textes, intimes et ouverts à la fois, qui célèbrent différentes valeurs que Guiyoba incarnait. Il en va ainsi de l'amitié née de rencontres intellectuelles autour d'intérêts heuristiques communs qu'il savait entretenir, avec Marc Mathieu Munch pour le partage du « sentiment intuitif et rationnel à la fois qu'une science humaine de l'art est possible », ou avec Robert Fotsing Mangoua pour leur passion commune de l'intermédialité. Il s'agit aussi de l'excellent collègue avec qui, nous dit Alphonse Moutombi, il avait « formé une équipe pédagogique soudée, aux rapports fluides et harmonieux, sans aucun soupçon de nuage, aussi bien dans la prestation des cours que dans les différentes évaluations de notre discipline » ; du bon collaborateur avec qui, dit Marie-Thérèse Betoko Ambassa, elle avait collaboré à un projet pédagogique ; du chercheur rigoureux, innovant et surtout ouvert comme le rappellent Pierre Halen et Alexi-Bienvenue Belibi qui, évoquant l'idée chère à Edgard Morin de la convergence entre disciplines comme seule garantie d'accès à la vérité scientifique, écrit : « Je fais pour ma part l'hypothèse forte, qu'il y a assurément du Morin chez François Guiyoba. La prise en compte de la complexité, l'attachement à l'interdisplinarité, la pluridisciplinarité et la transdisciplinarité ont en effet trouvé comme des pierres d'attente chez François Guiyoba ». En vers libres, deux poèmes closent cette première séquence. L'un, dans une métaphore cynégétique filée, chante l'habile chasseur du savoir qui savait redistribuer son butin, l'autre, sur un ton élégiaque, est la plainte d'une orpheline qui, au nom des autres orphelins, pleure le père disparu. Mais l'un comme l'autre se console car

« La présence des absents dans la mémoire des vivants, voilà qui est plus fort que la mort » (Sam Bamayangona)
et
« La graine de blé tombée en terre
Est en train de germer » (Kayabochan).

La seconde, **« Guiyoba le comparatiste et mentor »,** en 3 textes, explore, sous la plume de deux de ses anciens étudiants, Kisito Hona et Alain Poaire Kamki, sa contribution à l'évolution du comparatisme avant que Julia Ndibnu-Messina Ethe mette en lumière le rôle de mentor unanimement reconnu au défunt, en l'occurrence le renforcement capacités professionnelles et collaboratives des jeunes enseignants-chercheurs.

Selon Kisito Hona, « Le parcours scientifique de François Guiyoba peut se résumer en plus d'une centaine d'articles, plusieurs ouvrages collectifs, plus d'une centaine de mémoires et une vingtaine de thèses dirigés ou co-dirigés, et la liste n'est pas exhaustive. Quatre dimension s'en dégagent : la critique, la formalisation, la théorie et l'innovation ». Alain Poaire Kamki pour sa part analyse les apports de Guiyoba à l'imagologie littéraire et à l'intermédialité pour constater qu'il « a su capter, réadapter, démonter, recoller, tronçonner, bouger, recréer, transmuter, réinventer, réinvestir des concepts pour enrichir les approches théoriques dans les arts et dans les lettres, d'où sa marque de fabrique, son apport, sa pierre angulaire à l'édification de la pensée [comparatiste] ».

« Interférences des textes, des médias et des arts », composée de 5 textes, constitue la troisième articulation du volume. Elle regroupe, comme son titre l'indique, des contributions sur les interactions textuelles, médiatiques et artistiques qu'affectionnait François Guiyoba.

Les 2 premiers textes traitent d'intertextualité. Samuel Ombakané, sans faire référence à Guiyoba, explore l'intertexte juridique dans deux romans de Jean-Denis Bredin. Chantal Bonono qui le cite 6 fois s'intéresse à *La plus secrète mémoire des hommes* de Mohamed Mbougar Sarr, prix Goncourt 2021. Elle se propose de « démontrer comment, au travers de toutes ces approches, le romancier francophone est parvenu à atteindre le graal », convaincue qu'elle est que « ce roman recèle en lui une intermédialité et une intertextualité qui concourent à en faire une œuvre réussie ». 2 autres textes abordent l'intermédialité. Jeanne Duviale Mekoua Adj analyse la présence musicale et ses significations dans *Jalousies de femme et complicités coupables* de Camille Nkoa Atenga et *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti. Samuel Bamayangona s'intéresse aux « rencontres excessives et complexes entres les médias » chez d'Henri Lopès et se propose de se servir « de l'approche intermédiale proposée par François Guiyoba ».

La dernière contribution propose un dépassement de certaines positions théoriques en matière d'intermédialité. Sinclair Parfait Dasse Boho constate que « si on s'en tient aux grilles proposées par les performateurs comme Guiyoba et Fotsing, on se rend compte que l'intermédialité, cantonnée à lire les incrustations médiatiques au sein d'une production, néglige l'aspect intérieur du médium et ne pousse pas les analystes à rechercher les desseins auctoriaux profonds de ces incrustations ». Il propose alors ce qu'il désigne par le terme *intrartialité* pour étudier la présence picturale et les « possibles relationnels » dans deux romans de Christopher Di Omen.

La quatrième articulation, **« Explorations postmodernes et imagologie »**, est constituées de 4 contributions. Guiyoba a été préoccupé par l'effet de vie aussi bien que par la postmodernité et ses rapports avec

la médiateté[1]. Deux premiers textes traitent du postmodernisme dans les textes littéraires. D'abord Jean Marie Yombo qui veut répondre à la question de savoir « en quoi consiste la théorie de l'effet de vie et quel rapport elle entretient avec le postmodernisme » et qui emprunte à Guiyoba l'expression « un potentiel d'effet de vie » pour désigner la capacité d'un texte à « solliciter et [à] irradier toutes les facultés de la psyché » du lecteur. Ensuite Denis Adrien Atangana Ngono qui n'évoque pour sa part Guiyoba que par écho thématique. En effet, sa réflexion sur l'écriture postmoderne et le procès du néolibéralisme repose sur une base définitoire commune aux deux à savoir le postmoderne comme « l'anarchie, le nihilisme » et comme « transgression des codes » (Atangana Ngono).

Deux autres textes abordent l'imagologie, un des champs dans lesquels le défunt a été très fécond. Marie Cécile Bouguia Fodjo traitant de la représentation de la gémellité dans *La Petite Fadette* de George Sand écrit : « La gémellité parait de ce fait tel un cas d'imagothèmes au sens de Guiyoba c'est-à-dire, des thèmes qui véhiculent des images de l'Autre dans un texte ». Antoine Guillaume Makani dans son « anthropologie fictionnalisée de la maladie » se situe selon lui dans la veine des recherches imagologiques : « Comme le mythe et l'imagologie à travers lesquels François Guiyoba s'est révélé et confirmé un enseignant et chercheur, les images et les représentations de la maladie appartiennent au fonds commun des études sur l'imaginaire, l'imagologie étant la mise en texte, en mots, ou en symboles de l'image de l'étranger, c'est-à-dire aussi, de l'autre et de la culture de l'autre. L'imaginaire de la maladie ne se soustrait pas à cette logique de l'altérité, certaines pathologies étant imputables, non plus à l'autre comme l'étranger, mais par exemple à l'autre comme genre, comme clan ou ethnie ».

La cinquième et dernière articulation, **« Varia »**, clôt le volume en deux contributions aux orientations particulières. Même si l'article de Eulalie Patricia Essomba se fonde sur la géopoétique qui n'a pas particulièrement fait l'objet d'une attention particulière de la part de François Guiyoba, on ne peut penser qu'il ne se soit, en grand comparatiste qu'il était, intéressé aux rapports entre la littérature et la géographie. Quant à l'analyse des postures énonciatives dans les mémoires de fin d'études à l'Ecole normale supérieure de Yaoundé de Odette Djuidje-Bemmo, elle met en lumière une culture de la rigueur, de la clarté et de l'objectivité du discours scientifique dont font montre les apprenants et que François Guiyoba a certainement contribué à consolider au cours de sa longue carrière dans cette institution.

En définitive, excellent ami et collègue, comparatiste ouvert et fécond, mentor humble et toujours disponible, François Guiyoba aura été tout cela. Les textes ici rassemblés s'illustrent par une variété qui reflète son ouverture, tant dans les approches que dans les corpus. Ils montrent

[1] Guiyoba, François, (2011), La médiateté à l'épreuve de la (post)modernité : entre atrophie/im-médiateté et hypertrophie/hyper-médiateté, in Celia Viera & Isabel Rio Novo (éd), *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité,* Paris, L'Harmattan, 2011.

aussi qu'il a transmis des valeurs intellectuelles et humaines qu'il reste à fructifier.

Tenir les autres par la main, les accompagner pour que, étudiants, ils réussissent leur initiation aux secrets de la recherche, jeunes collègues, ils gravissent les marches successives du difficile métier d'enseignant-chercheur malgré un environnement très souvent froid et hostile dans lequel François Guiyoba aura fait preuve de beaucoup d'humanisme. Voilà qui reste à pérenniser afin que ne se perde pas l'héritage de la transmission.

1. TÉMOIGNAGES ET HOMMAGES POÉTIQUES

Marc-Mathieu MÜNCH
Université de Lorraine - France

Note d'hommage[1]. François Guiyoba et l'artologie

Le sixième numéro de notre *Revue internationale d'art et d'artologie* est dédié en hommage à la personne et aux travaux de François Guiyoba, professeur à l'École Normale Supérieure de Yaoundé qui nous a quittés le 9 mai 2021. Nous gardons le souvenir ému de ses enthousiasmes à toujours encourager les recherches de ses étudiants, à les guider vers de nouveaux domaines et parmi les plus audacieux. Il avait plus particulièrement conscience de l'ampleur de l'éventail heuristique, conceptuel, méthodologique mis en jeu par sa discipline, la littérature comparée, et ceci dans le cadre épistémologique le plus vaste. Nous nous sommes rencontrés à Versailles au Congrès 2002 de la Société Française de Littérature Générale et Comparée. J'y ai été fasciné par la profondeur de vue et la qualité des arguments de sa communication sur « La fratrie retrouvée de Cham ». Il a lui-même été intéressé par les audaces, disait-il, de la théorie de l'effet de vie. Notre amitié est venue de cette rencontre et s'est prolongée tant qu'il nous a été donné d'échanger nos recherches. Malgré certaines différences théoriques, nous avions au fond en commun le sentiment intuitif et rationnel à la fois qu'une science humaine de l'art est possible, une science reliant harmonieusement le fonctionnement personnel subjectif des artistes et des récepteurs et le fonctionnement phénoménal des objets d'art.

[1] Cet hommage a été publié dans le N° 6 de la RIAA (2022 : 14), sous la direction de Marc-Mathieu Münch et Floribert Nomo Fouda. Il est repris dans ce volume avec l'aimable autorisation des auteurs.

Pierre HALEN
Université de Lorraine

François Guiyoba, universitaire et ami : in Memoriam[1]

François Guiyoba, décédé en ce mois de mai 2021, était professeur à l'École Normale Supérieure de Yaoundé, où il dirigeait le Centre de recherches en littérature comparée (CERLICO). Il a été également l'éditeur de la revue Syllabus (Série Lettres et sciences humaines).

Après des études de lettres à Yaoundé, Norwich, Montpellier et Toulouse, François Guiyoba avait soutenu en 1993 une thèse de doctorat à l'Université de Nantes (*Regards sur Cham : essai d'imagologie africaine dans les relations de voyage, dir. Gwenhaël Ponnau*) et en 2008 une HDR à l'Université de Toulouse-Le-Mirail. Ses domaines de spécialité étaient assurément l'imagologie et, plus récemment, la théorie de l'effet-de-vie et l'intermédialité. Parmi ses nombreuses publications, on se souviendra notamment de son dernier ouvrage (*Littérature médiagénique : écriture, musique et arts visuels*, 2015) et du plus récent collectif consacré aux *Représentations touristiques dans les romans* (avec Vincent Manuel Afana Nga, 2021), sans oublier ses articles dans les revues *Syllabus*, *Eidôlon*, *Intel'Actuel*, *Revue internationale d'art et d'artologie*, etc. Pour la revue *Études littéraires africaines*, il avait notamment codirigé le dossier consacré à *L'Impact des missions chrétiennes dans les littératures africaines*.

Comparatiste à l'esprit ouvert et rigoureux, François Guiyoba a incarné une Afrique universitaire désenclavée, activement présente dans la conversation mondiale. Il était aussi un enseignant très apprécié. Son humanisme, sa modestie et son esprit de collaboration vont nous manquer.

[1] Initialement publié dans le numéro 51 de la revue *Études littéraires africaines* (2021 : 177) en hommage à Daniel Delas et à François Guiyoba, cet hommage est republié dans ce volume avec l'aimable autorisation de l'auteur.

Robert FOTSING MANGOUA
Université de Dschang
Rfotsing27@gmail.com/rmfotsing@yahoo.fr

François Guiyoba, l'ami et le comparatiste que j'ai connu

J'ai rencontré François Guiyoba, dont je n'avais encore jamais entendu parler, pour la première fois, à l'occasion d'un colloque international organisé, du 7 au 9 décembre 2006, dans le cadre du Cercle de Littérature Comparée (CERLICO) qu'il a avait fondé et animait à l'Ecole Normale Supérieure de Yaoundé. Le thème qui rassemblait des chercheurs venus d'Europe et d'autres pays d'Afrique portait sur « Mythe et effet de vie littéraire ». Il s'agissait d'explorer, dans diverses créations littéraires, l'effet de vie théorisé par Marc Mathieu Munch dans *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*[1].

> L'effet de vie est présenté comme un monde autre, cohérent et bénéfique, ce qui se construit progressivement dans l'esprit du lecteur/spectateur par le biais de l'œuvre qui est préalablement organisé pour ce faire. C'est une organisation qui s'opère à l'imitation de la réalité, mais qui n'est pas réalité parce qu'elle est un jeu conçu précisément pour entrainer le lecteur vers les horizons autres, dont le caractère attrayant suscite l'adhésion du lecteur. L'effet de vie est donc une réponse à l'attrait ludique de l'art (2012 : 42)[2].

Entre autres présences remarquées alors, celle de Pierre Halen, que j'avais croisé à Johannesburg un an plus tôt. Ma présentation à ce colloque intitulée « Echos sisyphiens dans la littérature africaine » explorait diverses reprises du mythe de Sisyphe dans les littératures africaines aussi bien d'Afrique du Sud, Centrale que de l'Ouest.

A la fin des travaux, à la faveur de la collation, nous nous sommes rapprochés et avons eu une conversation au cours de laquelle il m'a révélé qu'il me connaissait depuis quelques années, de nom. En effet, me conta-t-il, impressionné par les performances en littérature comparée de nombre de ses étudiants et de différentes promotions de la fin des années 90 au milieu des années 2000 à l'Ecole Normale Supérieure de Yaoundé, il avait fini par leur poser la question de savoir quelle était leur université d'origine et qui leur avait enseigné la littérature comparée. Ils répondaient alors tous, continua-t-il, qu'ils venaient de l'université de Dschang et que leur

[1] Marc Mathieu Munch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion en 2004
[2] MÜNCH, M. M. (2012), *« L'effet de vie et l'union des arts »,* in *Entrelacs des arts et effet de vie*, L'Harmattan.

enseignant était le Dr Robert Fotsing Mangoua (Chargé de cours à l'époque). Notre collaboration intellectuelle date de ce jour et n'a pas cessé jusqu'à sa mort, renforcée qu'elle a été par notre intérêt commun pour l'intermédialité, axe de pertinence d'étude de la littérature alors en vogue et en construction et qui deviendra la pierre angulaire de notre collaboration. Outre nos fréquentes discussions sur le sujet, nos chemins se sont régulièrement croisés lors d'un colloque et surtout de soutenances.

En 2009, nous avons été tous deux invités au 1er Colloque d'études d'intermédialité organisé par le Centre d'Etudes en Lettres de l'Institut Supérieur de Maia au Portugal du 7 au 8 octobre 2009[1]. Le but de cette rencontre scientifique consistait à explorer la manière dont les progrès technologiques avaient impacté de nombreux domaines, poussant les chercheurs à reconsidérer différents objets culturels sous le nouveau jour de la cohabitation, du croisement et de la concurrence des médias. Une quinzaine de chercheurs dont les travaux portaient sur l'intermédialité s'étaient alors retrouvés dont Silvestra Mariniello du Centre de Recherche sur l'Intermédialité (CRI) de l'université de Montréal en guest speaker[2].

Ma communication portait sur « Apartheid et intermédialité chez Célestin Monga et André Brink », une réflexion qui explorait le croisement de la photographie, de la musique et du cinéma dans le traitement de l'apartheid par deux auteurs distants par la langue et l'espace mais proches par leur volonté de dénoncer l'apartheid et d'en montrer l'absurdité. Devant l'urgence de faire quelque chose, les deux ont choisi une écriture hybride qui mêle, pour dire l'indicible, photographie et musique dans le cadre de textes littéraires, poétique chez Monga, romanesque chez Brink. Un mélange qui provoque des reconfigurations esthétiques entre les médias en présence et qui éclaire l'apartheid d'une lumière nouvelle, plus forte que celle qu'aurait produite chaque média pris à part.

Guiyoba, pour sa part, avait proposé une communication au titre très savant (on y reviendra) de « La médiateté à l'épreuve de la (post)modernité : entre atrophie/im-médiateté et hypertrophie/hyper-médiateté ». Voici son hypothèse face aux études intermédiales des écoles allemande et canadienne : « Une tendance majeure se dégage de ces études, à savoir la mise en évidence d'une inflation quasi exponentielle de la médiateté dans le contexte (post)moderne. (…). Nous voudrions, quant à nous d'une post, montrer que, à l'inverse de l'hypermédiateté ainsi présentée, l'hypo-/immédiateté est aussi caractéristique d'une (post)modernité qui, en oscillant entre ces deux pôles ne semble pas s'accommoder de la simple médiateté »[3]. Il continue : « nous allons vérifier cette hypothèse à la lumière de *Paroles* de Jacques Prévert. Nous poserons

[1] Les actes de ce colloque ont été publiés : Celia Viera & Isabel Rio Novo (éd), *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité,* Paris, L'Harmattan, 2011.
[2] Sa communication inaugurale, d'une certaine façon, avait insisté sur le caractère ouvert du domaine : « L'intermédialité : un concept polymorphe »
[3] Guiyoba, François « La médiateté à l'épreuve de la (post)modernité : entre atrophie/im-médiateté et hypertrophie/hyper-médiateté », in Viera, C. & Rio Novo, I. op. cit., p. 62.

donc que cette œuvre moderne, qui est à l'avant-garde du postmodernisme, présente une physionomie médiatique à la fois athrophiée et hyperthrophiée, c'est-à-dire im-médiatique et hyper-médiatique, en ceci que sa littérarité, au sens jakobsonien du terme, est, tantôt réduite à sa plus simple expression, tantôt compromise par des codes appartenant à d'autres domaines artistiques »[1].

Son exposé, d'un niveau théorique très élevé, avait laissé une bonne partie de l'auditoire sans voix si bien qu'au moment des échanges certains durent l'avouer, demandant à l'auteur de mieux leur expliquer la teneur de sa démonstration, ce qu'il faisait avec patience. C'est que Guiyoba avait une grande aptitude à la conceptualisation et à la théorisation qui transpirent de la plupart de ses travaux. Sa communication en donne une illustration parfaite. En effet, le titre n'évoque aucun corpus et brille surtout par ses mots composés qui repoussent tout de suite le profane. Et outre l'évocation du corpus à l'introduction citée ci-dessus, on ne retrouvera *Paroles* de Jacques Prévert que vers la fin, à la 11ème page sur 13. Le gros de la communication est donc consacré à la définition de l'intermédialité, de la modernité, de la postmodernité et de leur rapport avec la médiateté et l'immédiateté. Le texte de Prévert apparaît plus comme un prétexte pour justifier la théorie selon laquelle, considérant les époques moderne et postmoderne, « ne retenir que l'hypermédiateté, en excluant l'hypomédiateté, pour caractériser la médiateté, serait, d'un point de vue épistémologique, erroné »[2].

Comme on peut le voir, nos deux communications, bien que portant sur des textes littéraires, diffèrent par leur approche. Alors que la mienne s'attache à traquer dans les deux textes d'André Brink et Célestin Monga observés les manifestations de l'intermédialité, la sienne s'attache à théoriser un aspect de l'intermédialité à partir du recueil de Jacques Prévert. Dans un cas, partir de la théorie pour expliquer des cas particuliers, dans l'autre, élaborer une théorie à partir d'un cas particulier. Cette orientation théoricienne et méthodologique est ancienne chez lui. En effet, dès 2007, dans une contribution au *Dictionnaire International des Termes Littéraires* (DITL), il proposait une méthode en 5 étapes :

« 1- définir le milieu intermédiatique de la relation étudiée (exemples : création littéraire contemporaine, arts du spectacle, communication, etc.) ; 2- préciser le type de relation sur lequel on se penche (exemples : hybridation, métissage, recyclage, transposition, mise en abyme, etc.) ; 3- dégager les schéma de la relation, c'est-à-dire en montrer la configuration dans le rapport des réalités qu'elle lie (exemples : l'égalité, l'équivalence, la différence et l'implication, entre autres relations de base [...] ; 4- déduire de ce schéma la structure profonde, c'est-à-dire la loi mathématique qui régit la relation en tant que structure de surface (exemples : la réflexivité, la transitivité, la commutativité, etc.) ; 5- préciser épistémologiquement la

[1] Ibid., p. 62.
[2] Ibid., p. 73.

place et le rôle de la relation ainsi formalisée dans le réseau où elle s'actualise »[1].

Ces formulations ne manquent pas toujours de ce parfum de conceptualisation qui caractérise la plume de François Guiyoba qui, à sa manière, contribuera à la construction du champ de la littérature comparée et particulièrement de l'intermédialité par ses nombreuses publication et surtout les ouvrages qu'il a dirigés, offrant la possibilité à d'autres chercheurs de s'exprimer sur la question. On peut citer, entre autres, *Entrelacs des arts et effet de vie* (2012)*, Littérature médiagénique. Ecriture, musique et arts visuels* (2015), *Le Discours scientifique comme pratique intermédiale en arts, lettres et sciences humaines* (2022).

Le deuxième aspect de notre collaboration a été son rôle de facilitateur dans le voyage du Pr Jürgen E. Müller à l'université de Dschang. C'est en effet grâce à son entregent et même à son insistance qu'il a accepté l'invitation de l'Équipe de Recherche en Littérature Comparée (ERLIC)[2] où l'intermédialité tenait une place importante. Il y séjournera du 22 au 25 mai 2011 pour une rencontre très fructueuse avec mes étudiants le 23, suivie, le 24, d'une conférence très courue. Le Pr Müller acceptera plus tard de préfacer l'ouvrage *Écritures camerounaises francophones et intermédialité*, actes d'une des journées d'étude annuelles organisées dans le cadre de l'ERLIC

Outre nos échanges sur notre discipline et notre passion commune, notre collaboration a aussi consisté à nous retrouver dans des jurys de soutenance de thèse, à l'invitation de l'un ou de l'autre. Ainsi, je l'associerai en 2016 au jury de thèse de mon premier Doctorant, Paul Kana Nguetse, dont la thèse portait sur « Jazz et littérature d'expression française. Une lecture intermédiale de quelques textes romanesques de la France, de l'Afrique sub-saharienne et des Antilles »[3]. Il me rendra la pareille en 2020 dans le jury de son étudiant Floribert Nomo Fouda qui avait travaillé sur « L'Écriture médiagénique dans le roman francophone contemporain : le cas de Camille Nkoa Atenga et Erik Orsena »[4]. Entre temps, je l'avais fait inviter en 2018 au jury de la thèse de Prosper Tiaya Tiofack, préparée en cotutelle entre l'université de Dschang et celle d'Aix-Marseille, intitulée « L'écriture musicale dans les œuvres de Toni Morisson et de Leonora Miano ».

Cette dernière soutenance nous avait conduits à un voyage en France où nous avons, lors d'une soirée libre, découvert notre passion commune

[1] Guiyoba, François (2007), « Intermédialité », In Jean Marie Grassin (dir.), Dictionnaire international des termes littéraires (DITL)

[2] Equipe de Recherche en Littérature Comparée (ERLIC) fondée par moi-même en 2004 à l'université de Dschang

[3] La thèse a été soutenue le 10 juin 2016 à l'université de Dschang. Paul Kana Nguetse est actuellement Maître de conférences à la Faculté des lettres et Sciences Humaines de l'université de Dschang.

[4] Thèse soutenue le 18 juillet 2020 à l'université de Yaoundé 1.

pour le jazz que nous avons alors longuement écouté en partageant nos commentaires et quelques verres de vin rouge.

La dernière fois que j'ai vu François, environ un an avant sa mort, c'était à Yaoundé, sur l'esplanade d'un hôtel où il était venu me voir pour récupérer un document. Alors que je l'invitai à prendre un pot au bar de l'hôtel, il déclina l'invitation en me montrant un jeune enfant assis sur la banquette arrière de son véhicule pour me signifier qu'il ne pouvait le laisser seul.

Cette situation m'avait beaucoup intrigué mais je n'avais posé aucune question pour comprendre pourquoi il pouvait ainsi promener un tout petit enfant au lieu de le laisser en compagnie de sa mère ou de ses frères et sœurs pour qu'ils en prennent soin. J'ai depuis beaucoup réfléchi à cette scène et me demande souvent s'il ne m'offrait pas, bien avant l'heure, l'image de la nécessité de transmettre aux plus jeunes nos propres trésors dans un environnement où les égoïsmes ont fait leur lit.

Au vu du nombre de personnes qu'il a encadrées, étudiants ou jeunes collègues, je garde le souvenir de sa générosité, de son ouverture, de sa disponibilité, toutes valeurs rattachées à la souplesse intellectuelle que le comparatisme sait insuffler à ceux qui le pratiquent, au-delà d'une discipline universitaire, comme une façon d'être.

Marie-Thérèse BETOKO AMBASSA
École Normale Supérieure
Université de Yaoundé

François Guiyoba ou le silence parlant : rencontre–collaboration–réalisation

Résumé :
Mon intervention se situe dans l'axe de la biographie intellectuelle de l'Homme François Guiyoba. L'Université est un espace où les hommes se rencontrent par cooptation ou par parrainage. C'est ainsi qu'à une de ces occasions, Feu le Professeur Pierre Tchoungui me présenta à Feu le Professeur François Guiyoba. « Voici le Professeur Guiyoba ! Je te le présente d'abord comme collègue et ensuite, je voudrais qu'il soit le Directeur de mémoire de Di.P.E.S II de ta fille » dit le Pr Pierre Tchoungui. Et c'est la première phrase que prononça le Professeur François Guiyoba qui retint mon attention : « que peut dire de plus un enfant lorsque son père a parlé ? » un petit sourire aux lèvres. Depuis ce jour-là, le Professeur François Guiyoba et moi fîmes beaucoup de choses ensemble dont certaines mériteraient de figurer dans un ouvrage qui lui rend hommage.
Mots clés : rencontre – collaboration – recherche – réalisation

Abstract:
This contribution falls under the axis of the intellectual biography of François GUIYOBA. University is a space where people meet by cooptation or sponsorship. Thus, on one of these occasions, late Professor Pierre TCHOUNGUI introduced me to late Professor François GUIYOBA, saying: « here is Professor GUIYOBA! I introduce him to you first as a colleague and secondly, I would like him to be your daugther's Di.P.E.S II dissertation supervisor ». And it is the first sentence uttered by Professor François GUIYOBA that caught my attention: « what else can a child say when his father has spoken? », a smile on his slips. Since that day, Professor François GUIYOBA and I achieved a lot of things, some of which deserve to be included in this volume, as a tribute to him.
Keywords: encounter – collaboration - research – realization

1. La rencontre

La rencontre entre le Pr F. Guiyoba et moi a été un moment très important de ma vie intellectuelle. Collègues, on ne se connaissait vraiment pas. On se saluait dans les couloirs comme avec de nombreux autres collègues mais la présentation faite par le Pr Tchoungui nous a beaucoup rapprochés. Nous discutions désormais de la recherche à l'Ecole normale supérieure, nous nous échangions des idées. C'était des moments passionnants. C'est ainsi qu'un jour le Pr Tchoungui m'appela et me dit : « ta fille est en quatrième année et je souhaiterais qu'elle ait pour Directeur de mémoire le Pr Guiyoba. » ; Alors, cette proposition m'amena vers le collègue que j'abordai le lendemain et il accepta modestement cette demande. Il inscrivit aussitôt le nom de ma fille parmi les élèves-professeurs dont il devait diriger les mémoires. C'était la belle époque, celle où les étudiants allaient vers leurs enseignants pour solliciter la direction de leur mémoire. Plus tard les choses changèrent, c'est le Chef du Département qui vous attribuait désormais les étudiants à diriger. Les changements ont un avantage, c'est celui de permettre à ses témoins de comparer les résultats des décisions. Le Pr Guiyoba était spécialiste de Littérature comparée mais, il accepta de diriger un mémoire de didactique. Il me permit de confirmer que « la littérature est la mère de toutes les sciences ». Le Pr Guiyoba avait une grande maîtrise de la méthodologie de la recherche. Pendant plus de trois mois il travaillait exclusivement avec ses élèves sur la recherche documentaire relative au domaine de recherche de chaque étudiant en vue de permettre à chacun d'entre eux d'élaborer une bonne revue de la littérature. Le sujet de la recherche n'était pas une priorité pour lui. L'élève-professeur devait d'abord bien s'imprégner du domaine de recherche choisi et ensuite formuler son sujet qui allait découler par la suite des nombreuses lectures faites par l'étudiant. Au début, je fus un peu perplexe mais plus tard, je fus convaincue de l'efficacité de sa méthodologie car, au moment où l'élève-professeur fait le choix de son sujet, il peut déjà le rédiger pendant six mois sans s'arrêter parce qu'il a des ressources accumulées au cours de ses lectures antérieures. Ces moments de lecture permettent à l'élève-professeur de découvrir des aspects de certaines thématiques qui n'ont pas été abordés par les précédents chercheurs et pouvant faire l'objet de nouvelles recherches. Ceci permet aussi à l'élève-professeur de s'assurer que son travail n'est pas un plagiat. Notre rencontre ne s'arrêta pas en si bon chemin ; je décidai donc de travailler avec lui dans cadre d'un partenariat entre la Haute École Pédagogique de Lucerne en Suisse et l'Université de Yaoundé I (École normale supérieure).

2. La collaboration

Le partenariat sus-cité portait sur « l'éducation au développement durable et l'éducation aux droits humains ». Le Pr Guiyoba fut désigné responsable pédagogique dudit projet par moi-même en tant que point focal à l'Université de Yaoundé I. Nous fîmes plusieurs voyages à Lucerne en

Suisse en compagnie d'autres collègues de L'ENS de Yaoundé. Ce furent des moments d'échanges très passionnants et fructueux. Projet mettant en synergie des pédagogues suisses et des pédagogues camerounais autour du thème : *déforestation – droits humains et développement durable* afin d'élaborer du matériel didactique, une pédagogie interdisciplinaire correspondant aux *curricula* suisse et camerounais et dont l'objectif majeur était de sensibiliser, d'inculquer les savoirs, les savoir-faire et les savoir-être non seulement aux formateurs des élèves-professeurs, aux enseignants de lycées et collèges, aux apprenants et à l'ensemble des populations camerounaises et suisses. Les droits humains quant à eux se penchent sur le respect des droits et des libertés de la personne humaine et des peuples. Quant au développement durable, nous nous sommes penchés sur la promotion d'une utilisation des ressources de manière durable prenant en compte les générations futures et l'avenir de l'humanité tout entière. Ledit projet a été matérialisé par l'élaboration d'une matrice thématique à laquelle le Pr Guiyoba a participé ainsi que les principes didactiques devant servir de support d'activités qu'allaient utiliser les étudiants et toute l'équipe du projet.[1] Les enseignants de l'ENS avaient même envisagé une collaboration entre les sciences humaines et sociales et les sciences dures.

Le Pr Guiyoba n'était pas un homme de terrain à proprement parler. Au Cameroun, il n'avait presque jamais fait de descentes sur le terrain lors de nos sorties avec les partenaires mais, en Suisse, il ne s'en privait pas. Ce qui fait que comme collaboratrice, je n'avais pas perçu que le Pr Guiyoba avait des problèmes de santé. Très discret et trop blagueur, il donnait toujours l'impression que tout allait bien. Il parlait très peu de lui. Son discours était centré sur le travail que nous faisions, les perspectives sur ce partenariat avec la HEP de Lucerne. Toutefois, je garde en mémoire un fait qui s'est produit entre un collègue et le Pr Guiyoba pendant un de nos voyages de recherche en Suisse. Après le dîner, le Pr Guiyoba nous a dit qu'il sortait faire un tour. Le collègue lui a proposé de l'accompagner et il a dit « non ». Le collègue croyant qu'ils étaient en train de plaisanter a répété qu'il voulait l'accompagner. Sur un ton péremptoire, le Pr Guiyoba lui a répondu ; « je voudrais être seul ». Cette réponse m'a taraudé l'esprit pendant quelques jours. Je découvris ce jour-là un trait du caractère du Pr Guiyoba que j'ignorais. Je compris plus tard que de nombreuses frustrations professionnelles avaient favorisé une certaine agressivité en lui. Le Pr Guiyoba était d'une rigueur scientifique reconnue. C'est ainsi qu'au cours d'une soutenance de thèse à l'Université de Liège en Belgique en 2016, il exigea qu'on mette la « Mention Très honorable à l'unanimité avec les félicitations du Jury » à la candidate camerounaise dont il codirigeait la thèse parce que, cette façon d'apprécier et de noter compte en contexte universitaire camerounais. Le jury fut convaincu et accepta sa proposition. Le Pr Guiyoba avait une forte audience dans les Universités étrangères. Ce

[1] Confère Le rapport de la visite de la délégation de la HEP de Lucerne à L'ENS de Yaoundé du 19 au 23 février 2017(disponible dans les archives de l'ENS de Yaoundé).

qui permit à nombreux étudiants de l'ENS de Yaoundé de bénéficier de ses relations pour poursuivre leurs études supérieures à l'étranger. Le fait de promouvoir et de soutenir la jeunesse camerounaise était et restera toujours pour moi un aspect positif du Pr Guiyoba.

3. La recherche

La littérature comparée était pour le Pr Guiyoba ce que la poésie de Senghor fut pour Le Pr Pierre Tchoungui et l'Ancien français pour le Pr Puis Nyoma. C'était si beau de partager des jurys de soutenance avec le Pr Guiyoba. Il faisait toujours son travail en amont avec ses étudiants si bien qu'au jury, il avait tout simplement envie de dire à tout le monde : « regardez combien c'est beau, nous venons de former un homme, un citoyen camerounais, un enseignant ! ». Ses étudiants même disaient beaucoup de bien de lui. Les mémoires qu'il dirigeait étaient de très bonne facture. Au cours de ses séminaires de recherche, il avait outillé ses élèves-professeurs à acquérir une bonne base méthodologique et une bonne connaissance des théories. La plupart des travaux de ses étudiants prenaient leur base théorique sur l'intertextualité, l'intermédialité, l'imagologie littéraire entre autres.

Le mot « littérature » issu du latin *litteratura* dérivé de *littera* qui signifie lettre a occupé l'espace de travail et de réflexion du Pr Guiyoba. En somme, la littérature est un ensemble d'œuvres qui ont une valeur esthétique c'est-à-dire un ensemble d'œuvres écrites auxquelles on reconnaît une valeur ou une intention esthétiques relevant d'une époque, d'une culture ou d'un genre particulier. Le Pr Guiyoba ne s'est pas arrêté en si bon chemin ; il a opté pour la littérature comparée. Celle qui étudie les rapports de plusieurs littératures ou de la littérature et d'autres domaines de l'expression artistique. Le Pr François Guiyoba était donc un comparatiste. Le Pr Alphonse Moutombi dans son cours de Littérature comparée en Lettres bilingues 4 (2009) à l'ENS de Yaoundé, définit le comparatiste en affirmant qu'il est :

- un Don Juan de la culture ;
- un douanier de la littérature ;
- un lecteur soucieux et attentif à la thématique mais aussi à la forme et au style, aux époques :
- un critique littéraire (esprit de perspicacité, d'analyse et de synthèse de l'ensemble) :
- un historien de la littérature :
- un savant (érudit), une sommité :

- un pèlerin de la vérité, du savoir, de la science. C'est un voyageur, il est toujours en transit.

Le voyage est au cœur du comparatisme : voyage, mobilité, diversité, ouverture, inter culturalité, mise en rapport. C'est tout l'Homme Guiyoba. Il parlait très peu mais il écrivait beaucoup.

4. La réalisation

Nous allons nous focaliser sur le plan professionnel. Le Pr Guiyoba était un homme très discret. Il ne se faisait jamais d'éloges. Il se laissait découvrir. Il avait un carnet d'adresses admirable mais il n'en sortait carte que lorsqu'il voulait aider quelqu'un. Il avait parfois des jugements tranchés sur certains faits et sur certaines personnes mais, seul le temps vous permettait de lui donner raison. D'Assistant à Professeur, il avait acquis une très grande expérience qui lui permettait de vous dire : « faites attention ! ». Il faisait partie de ces universitaires qui sont allés étudier chez les « blancs », ils y ont brillé par leur intelligence mais ils sont rentrés dans leur pays pour le servir. Malheureusement ils n'y ont pas eu grande audience. Peut-être voulait-on qu'ils devinssent fortunés pour accéder à la place qui leur était logiquement due. Beaucoup d'histoires se raconteront certainement comme celles du Pr Guiyoba, du Pr Jourdain Noah, du Pr Basile Fouda et celles de bien d'autres éminents enseignants dont les pieds ont piétiné pendant des générations le sol des Amphithéâtres de notre Université.

Le Pr François Guiyoba a dirigé de nombreux travaux de recherche : des Di.P.E.S aux thèses de Doctorat en passant par les MASTERS. Il a publié de nombreux articles à *Syllabus* (Revue scientifique interdisciplinaire de l'Ecole normale supérieure de Yaoundé-série Lettres et sciences humaines. Des réalisations importantes lui sont reconnues telle que : Représentations touristiques de l'Afrique dans les romans, sous la direction de François Guiyoba et Vincent Manuel Afana – IMG-20230629-WA0055.jpg (Études africaines) entre autres. Il a exercé dans le silence tout comme il mourut dans le silence un dimanche. Le dimanche est un jour où tout le monde a besoin de se ressourcer pour commencer une nouvelle semaine. Malheureusement, la mort eut raison du Pr Guiyoba un dimanche – un AVC foudroyant.

Pour Nous, universitaires et collègues du Pr Guiyoba, ce grand homme n'est pas mort. Il vit dans les travaux scientifiques qu'il a produits. Il est cité et le sera toujours. Il vivra toujours dans notre imaginaire et l'imaginaire collectif.

Bibliographie

BETOKO AMBASSA, M-T. et NKOUMOU ONDOUA, P. (19 au 23 février 2018), *Rapport de la visite de la délégation de la Haute École Pédagogique (HEP) de Lucerne à l'ENS de Yaoundé*.

GUIYOBA, F. (1993), *Regards sur Cham : essai d'imagologie africaine dans les relations de voyage* (1899-1936), Thèse de Doctorat de littérature générale et comparée, Nantes.

-- (2007), « Passé, présent et avenir : l'imagologie en mutation » in *À partir de Venise,* Actes *du cinquantième anniversaire de l'Association Internationale de Littérature Comparée*.
MOUTO BETOKO, C. (2016), *L'Enseignement du français aux anglophones au Cameroun : analyse et propositions didactiques*, thèse de Doctorat sous la codirection des Professeurs Jean Marc Defays et François Guiyoba, Université de Liège, Belgique.
MOUTOMBI, A. (19/10/092009), *Cours de littérature comparée dispensé à l'ENS de Yaoundé*, filière Lettres bilingues, code Bil 411.

Alexi-Bienvenu BELIBI
Ecole Normale Supérieure
Université Yaoundé 1

Hommage académique au Pr François GUIYOBA[1]

Monsieur le Ministre d'État, Ministre de l'enseignement supérieur, Chancelier des ordres académiques,
Monsieur le Recteur de l'Université de Yaoundé 1,
Mesdames, Messieurs les chefs d'établissement,
Mesdames, Messieurs les enseignants des universités,
Chers étudiants,
Chers parents de François Guiyoba,
Mesdames, messieurs,

C'est pour moi un bien douloureux honneur de prendre la parole ce jour, pour rendre hommage à mon collègue et ami François Guiyoba.

Comment rendre compte de la production scientifique, de la contribution à la recherche, à l'université camerounaise, d'un immense savant de la carrure intellectuelle de François Guiyoba ? Comment situer sa dimension internationale ?

1. Bris du glacis disciplinaire

Un concept me semble représentatif de sa posture scientifique : il s'agit du *bris du glacis disciplinaire* dont la conséquence, dans le domaine de la recherche, est la généralisation, aujourd'hui, des approches interdisciplinaires, pluridisciplinaires et transdisciplinaires.

Tout au long de sa carrière, François Guiyoba a semblé animé de la rage de briser, de rompre le glacis disciplinaire. On le sait, des siècles, voire des millénaires durant, les disciplines scientifiques sont restées cloisonnées. Au cours du siècle dernier, la recherche scientifique, et principalement la rédaction et la soutenance de thèses de doctorat ont été guettés par le risque majeur d'éclectisme qui, telle l'épée de *Damoclès*, les menaçaient d'invalidation.

Pour ne prendre qu'un exemple, en mathématiques, une thèse d'algèbre était refusée si elle était accusée de flirter avec l'arithmétique ou la géométrie. Le critère majeur d'évaluation scientifique était alors la pureté de la discipline : on était appelé à devenir docteur, autrement dit savant, en algèbre, à l'exclusion de l'arithmétique et de la géométrie, entre autres.

[1] Texte présenté lors de la cérémonie d'hommages académiques organisée par l'université de Yaoundé 1 le 18 juin 2021 ?

Puis naquit au début du XX^{e} siècle Edgar Morin, le sociologue des sciences, le théoricien de la complexité selon qui la vérité scientifique est à tel point complexe qu'une discipline, à elle seule, ne saurait l'appréhender ; si bien qu'il vaut mieux, pour ce faire, en convoquer un faisceau. Dans une telle perspective, c'est seulement la convergence entre disciplines qui garantirait l'accès à la vérité scientifique.

Je fais pour ma part l'hypothèse forte, qu'il y a assurément du Morin chez François Guiyoba. La prise en compte de la complexité, l'attachement à l'interdisplinarité, la pluridisciplinarité et la transdisciplinarité ont en effet trouvé comme des pierres d'attente chez François Guiyoba, chercheur à l'origine spécialiste de littérature générale et comparée et d'imagologie, tradition remontant jusqu'aux pères fondateurs de l'ENS dont Pierre Tchoungui.

2. L'effet de vie

Cependant, la rencontre avec l'esthétique de l'effet de vie de Marc-Mathieu Münch aura marqué le tournant de sa carrière. Un jour, je lui ai confié ma conviction que l'ensemble des linguistiques dites postsaussuriennes ou post-structurales, à savoir, la linguistique de l'énonciation, la polyphonie langagière, la philosophie du langage, la pragmatique linguistique, l'analyse du discours, la sociolinguistique, la psycholinguistique et la linguistique textuelle, avaient une dette envers Julia Kristeva ; qu'un lien de filiation les rattachaient toutes à Julia Kristeva, à l'exclusion probablement du dialogisme de Mikhaïl Bakhtine; que j'en concluais que la sémanalyse de Julia Kristeva, de ce point de vue, représentait une véritable rupture épistémologique en linguistique ; et que ses cinq concepts de pratiques signifiantes, productivité, signifiance, génotexte et intertexte avaient révolutionné la linguistique et fondé la linguistique du discours.

En guise de réponse, François répliqua qu'il y a comme une correspondance entre les sciences du langage dont la linguistique et les sciences littéraires ; que Marc-Mathieu Münch est en quelque sorte aux sciences littéraires ce que Kristeva a été aux sciences du langage ; qu'en conséquence, chacun, en ce qui le concerne, marque une rupture épistémologique dans son domaine, celle initiée par Münch ayant été portée par ses invariants ou encore universaux littéraires, à l'instar de l'effet de vie, le mot, le jeu avec les mots pour créer des formes et la cohérence de l'œuvre. Qu'en est-il exactement ? Quelle est la spécificité de la littérature, de l'art, ou esthétique de l'effet de vie?

Il s'agit, selon Marc-Mathieu Münch, d'une esthétique littéraire qui se décline comme la science humaine qui cherche à comprendre pourquoi et comment certains textes obtiennent auprès de certains lecteurs un effet de «beauté» ou d'« d'émotion spécifique ».

3. La dialectique de l'un et du multiple

Elle est synonyme de dialectique du singulier et du pluriel, c'est-à-dire de l'art et des beautés, comme le lieu commun des beaux passés, présents et à venir. Un lieu en même temps ouvert et fermé : ouvert à l'infini sur de nouvelles combinaisons; fermé par les frontières du concept de l'art.

Le beau poursuit Marc-Mathieu Münch est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une ; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirme en rien la nécessité de la variété dans sa composition.

Le beau donc est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un autre élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble l'époque, la mode, la morale, la passion.

D'après Marc-Mathieu Münch, le pluriel de la beauté et le singulier de l'art définissent un domaine à la fois infini et limité. Pour en trouver l'ouverture et la fermeture, il n'y a pas d'autre solution que de faire confiance à la méthode des invariants qui postule le refus d'aller prendre à l'extérieur de l'art ce qu'on serait assuré d'avance de toujours trouver dans l'art lui-même.

Autrement dit, la question des invariants en littérature selon Marc-Mathieu Münch est une méthode consistant dans le rapprochement, la liaison, l'intégration de données prises en considération, à l'opposé de toute différenciation. Son produit est une abstraction, une construction intellectuelle à la fois transhistorique, transculturelle et transmorphologique.

Il n'y a d'invariants que ceux qui fonctionnent sous forme de règles ou d'habitudes à l'intérieur d'un espace historique donné. La chance, en littérature, est de trouver des invariants planétaires, nécessairement au contact des invariants culturels fondés en nature. Les bons invariants pour la littérature seront alors à la frontière du naturel et du culturel. On ne peut ainsi jouer honnêtement la méthode des invariants si l'on ne met pas toutes les diversités dans le corpus.

En somme, quatre invariants constituent l'esthétique de la littérature. Le premier qui englobe tous les autres, affirme qu'une œuvre d'art littéraire réussie est celle qui crée dans la psyché du lecteur - auditeur un effet de vie. La vérité fondamentale de la littérature étant l'effet de vie qui vient alors se superposer à la vraie vie qui est réduite à la lecture elle-même sinon totalement, du moins partiellement. C'est ainsi que l'on peut parler de «seconde» vie ou de «vie artificielle» ou d'«autre vie».

Le miracle de l'art littéraire est alors de passer d'un simple texte à toute une vie et d'assembler des mots sur une feuille ou dans une bouche de manière à obtenir cette étonnante valeur ajoutée qu'est la vie.

L'invariant de l'effet de vie a deux principaux attributs, la plurivalence et l'ouverture. La plurivalence concerne l'ensemble des moyens littéraires propres à disperser la chose dite dans la psyché de manière à ce qu'elle ne s'arrête pas à un effet de sens. Il n'est pas du tout évident qu'un stimulus fait de mots qui entrent par l'œil et/ou par l'oreille crée un effet semblable, voire supérieur, à celui de la vraie vie dans la psyché.

L'autre attribut de l'effet de vie concerne les techniques d'ouverture des œuvres à la diversité des lecteurs. Une œuvre ne peut réussir un effet de vie un peu profond que si elle a le pouvoir d'entraîner la collaboration particulière d'un esprit individuel. Elle doit donc comprendre des faits, des structures, des dispositions capables de s'adapter à des lectures différentes.

On se demande depuis toujours pourquoi une même œuvre plaît à des lecteurs très différents et pourquoi d'autres n'ont qu'un public restreint, toujours le même. C'est que les grandes œuvres, celles qui traversent les siècles et les frontières, ont un génie de l'ouverture que les autres n'ont pas. L'ouverture est un des éléments les plus importants de la valeur esthétique des textes.

L'invariant de l'effet de vie n'est pas seulement le premier, c'est aussi celui qui englobe les autres qui sont en quelque sorte ses moyens.

Le second invariant concerne le mot : l'écrivain n'a pas d'autre matériau que le mot. Sa Majesté le mot. On dira que c'est peu, mais si l'on compte toutes les manières de combiner tous les mots d'une langue, il en faudra des millénaires pour les épuiser. Le troisième est le jeu avec les mots pour créer des formes. Enfin, le quatrième invariant de l'art littéraire appelle la cohérence de l'œuvre, pour empêcher que la dispersion n'aille au chaos.

La revue somme toute indicative et très sélective de la production scientifique de François Guiyoba qui va suivre, nous l'avons dit, nous semble gouvernée, sous-tendue par les idéaux de transdisciplinarité et plus que tout d'esthétique de l'effet de vie.

4. L'évaluation de la pertinence de la théorie esthétique münchéenne

La première initiative de François Guiyoba a consisté en l'évaluation de la pertinence la théorie esthétique münchéenne en tant que théorie novatrice en cours d'application à divers corpus relevant de différents domaines artistiques : le mythe, la littérature, la musique, etc. Ensuite, il s'est proposé de l'appliquer à des œuvres relevant non plus d'un seul domaine artistique, mais, simultanément, de plusieurs domaines, c'est-à-dire l'interartialité.

Telle est l'hypothèse qu'il explore dans l'ouvrage *Entrelacs des arts et effet de vie* : à savoir que dans une perspective interartiale, l'effet de vie serait potentiellement plus puissant ou plus important que celui d'une

œuvre relevant d'un seul domaine artistique. Ce qui impliquerait que l'application de la théorie münchéenne à l'interartialité laisserait entrevoir ne serait-ce que les prémisses de l'évolution décisive de cette théorie vers la réalisation effective de ses ambitions généralisantes ou universalistes.

Dans la perspective de cette esthétique, une théorie générale serait celle qui prendrait en compte tous les domaines artistiques à la fois (littérature, la musique, l'architecture, la peinture, etc.). Or, précisément, en tant qu'études des possibles interactions des différents arts entre eux et avec les œuvres littéraires, les études interartistiques seraient le lieu idéal d'évaluation d'une telle théorie. Et cela d'autant plus que l'histoire des arts montre que ce genre d'œuvre se trouve de manière quasi généralisée dans les ères moderne et postmoderne, mais que le principe interartistique remonte à l'Antiquité ainsi que l'attestent la *satura*, l'*ekphrasis*, l'*ut picturapoesis*, etc.

Grâce à François Guiyoba, outre l'interartialité, l'extension de l'esthétique de l'effet de vie va franchir un nouveau pas en s'intéressant au rapport du sujet à lui-même. Tel est l'objectif de l'article « Le sujet à la croisée des chemins auto (bio) médiatiques » à travers lequel il se pose la question de l'automédialité : à savoir, comment l'expression de soi détermine-t-elle le choix du *medium* et comment la matérialité de ce dernier détermine la forme de la subjectivité ?

Dans quel cadre épistémique s'inscrit cet état de chose ? François Guiyoba pose deux hypothèses. D'une part le choix du medium selon la perspective automédiale adoptée peut être narcissique, prométhéenne, protéenne, janusienne, etc. de l'autre, la matérialité du *medium* détermine la forme de la subjectivité suivant la nature dudit *medium*, cette nature étant aujourd'hui d'une variété entretenue et développée par le culte de la technoscience. On assiste alors à une hypertrophie sans précédent de cette subjectivité.

Les outils d'analyse ressortissent ici à la théorie intermédiale, mais aussi à la psychanalyse, la psychologie et à la philosophie, les unes et les autres s'aidant constamment de l'archéologie et de l'épistémologie foucaldiennes selon quatre grandes articulations : la nature, les formes, les truchements et l'hypertrophie de la subjectivité ; l'analyse de la notion de modernité ; le rapport de la modernité à la subjectivité et les formes modernes de cette subjectivité.

Dès lors, avec « L'intermédialité comme paradigme basique de l'aperception didactique de l'interculturel », François Guiyoba s'inscrit dans le cadre des études intermédiatiques telles qu'envisagées par les Ecoles allemande et canadienne de l'esthétique de l'effet de vie. De ces études se dégage une constante, à savoir que l'intermédialité se présente comme paradigmatique de la modernité, voire de l'extrême modernité.

Dans « La médiateté à l'épreuve de la (post) modernité : entre atrophie / immédiateté et hypertrophie / hypermédiateté », François

Guiyoba relève une tendance majeure dans les études intermédiales, à savoir la mise en évidence d'une inflation quasi exponentielle de la médiateté dans le contexte (post) moderne. Se pose alors un problème dans cette vision convenue de la médiateté dans ces études. Il semble que les théoriciens en la matière n'insistent pas suffisamment sur l'immédiateté, alors que l'épistémè (post) moderne, dans laquelle celle-ci s'actualise aujourd'hui, appelle une telle insistance. Aussi montrera-t-il que, à l'inverse de l'hypermédiateté ainsi présentée, l'hypo/im-médiateté est aussi caractéristique d'une (post) modernité qui, en oscillant entre ces deux pôles médiatiques, semble ne pas s'accommoder de la simple médiateté.

Avec « Passé, présent et avenir : l'imagologie en mutation », François Guiyoba franchit un nouveau cap dans l'extension de l'esthétique de l'effet de vie fondé sur l'hypothèse qu'ayant véritablement trouvé ses marques méthodologiques à partir du positivisme et de l'herméneutique, et s'exprimant aujourd'hui au travers de moult avatars qui témoignent de sa pertinence et de son dynamisme dans le champ comparatiste, l'imagologie semble évoluer vers un horizon sociologique d'envergure planétaire et, au-delà, vers un horizon cosmologique d'envergure universelle. En effet, si elle étudie une imagerie culturelle et un imaginaire fondés sur un clivage identité/altérité entretenu par l'écart exotique et à partir duquel sont déduites des aires et traditions idéologiques, ce clivage s'actualise de nos jours dans le cadre étriqué d'une mondialisation condamnant à terme l'exotisme traditionnel à l'obsolescence. D'où les avatars actuels des cadres imagologiques traditionnels que sont, entre autres, la postcolonie et la francophonie, ainsi que leurs corrélats disciplinaires que sont, par exemple, les « gender studies » et « cultural studies », tous préludant alors à une imagologie future qui traitera des déclinaisons d'un clivage qui aura sensiblement glissé du plan anthropologique aux plans mégasociologique et transplanétaire d'un système imagologique devenu œcuménique et métaœcuménique.

Dans « Introduction générale» d'*Entrelacs des arts et effet de vie*, François Guiyoba présente les différentes contributions à cet ouvrage, ainsi qu'une synthèse de celles-ci et une ouverture de leur ensemble dans le sens de la confortation de la théorie münchéenne de l'effet de vie littéraire-artistique.

Certes, une œuvre mono-/uni-artistique peut avoir un potentiel d'effet de vie plus grand qu'une œuvre pluri-artistique, mais cette dernière se prête à une meilleure expérimentation de cette théorie dans ses ambitions unitaristes et universalistes et en tant que nouvelle esthétique affranchie des autres disciplines, dont la philosophie.

Dans « L'effet de vie à la croisée des arts : vers une théorie esthétique unitaire ? », l'œuvre inter-artistique apparaît comme la base idéale de la réflexion sur le projet münchéen d'une théorie esthétique unitaire. De manière plus patente que dans l'œuvre uni-artistique, s'y manifestent la plurivalence et l'ouverture en tant que corollaires de l'effet de vie artistique,

mais aussi divers arts et leur entrelacs ludique. Dès lors, ils convergent vers le principe wagnérien de l'art total, ce principe pouvant servir de tremplin à l'unitarisme de l'esthétique münchéenne. Ce qui ne veut cependant pas dire que l'œuvre inter-artistique est plus puissante que son homologue uni-artistique en termes d'effet de vie généré par l'une ou l'autre.

En revanche, « Le tremplin heuristique de la communication jakobsonienne ou du principe d'invariance des fonctions de l'art littéraire **»** se veut une contribution à la nouvelle esthétique münchéenne de l'« effet de vie». Car, après ses investigations menées à partir des prémisses étiembliennes sur les invariants de la littérature, Marc-Mathieu Münch a admis qu'il n'a pas pu trouver les invariants des fonctions de cet art. Il s'agit donc ici pour François Guiyoba, non pas tant de prendre le contrepied de cet auteur, mais plutôt d'essayer de trouver ces invariants sans trahir l'esprit méthodologique münchéen, et ce, sur la base du schéma de la communication de Roman Jakobson.

L'univers scientifique de François Guiyoba déborde cependant de part en part l'esthétique de l'effet de vie ainsi que l'atteste « Albert Einstein au panthéon littéraire : une figure savante ambivalente » connue par la *doxa*, y compris par une partie de la communauté scientifique, comme le plus grand génie scientifique de tous les temps, Einstein se présente, en réalité, comme une figure ambivalente, oscillant entre Dieu et le diable, ainsi que le montre l'imaginaire littéraire et artistique, apparaissant alors régulièrement comme un des plus grands monstres de tous les temps, comme le montrent de nombreuses œuvres de science-fiction.

Dans « Missions chrétiennes, champs locaux et autonomie d'appropriation : quelques propositions de cadrage », François Guiyoba appelle à la prudence relativement à l'application des notions de Bourdieu champ et autonomie littéraires à la littérature africaine de l'ère coloniale. Cette application doit se faire avec prudence dans la mesure où Bourdieu, dans ses *Règles de l'art*, circonscrit son propos à la France littéraire des XIX^{e} et XX^{e} siècles. Ce qui implique que sa théorie ne doive pas être généralisée et considérée sans des ajustements épistémologiques et terminologiques dans ses convocations méthodologiques.

La critique de Bourdieu et d'autres prises de position théoriques affirment la vigueur et l'indépendance intellectuelle irréfutables de François Guiyoba.

Dans « Du rôle des missions et des églises dans la constitution du champ littéraire camerounais à l'ère coloniale », il interroge les jeux, les enjeux, les tenants et les aboutissants de la création littéraire du Cameroun de l'époque coloniale. Il montre alors que, à travers leurs « œuvres », les missions et les églises chrétiennes ont joué un rôle essentiel dans l'émergence de la modernité littéraire de ce pays.

Puis dans « Patrice Lumumba, ou l'exemplarité politique du héros populaire », il voudrait s'inscrire dans le cadre des études portant sur

Lumumba. Ces dernières montrent à suffisance que Patrice Lumumba est considéré comme un héros à la fois populaire et politique. Cependant, elles n'ont pas, jusqu'à présent, expressément et systématiquement établi le lien entre ces deux dimensions du personnage.

Il pose donc que Patrice Lumumba est un héros dont l'exemplarité politique procède d'une popularité établie, nourrie et relayée par différents truchements artistiques, cette popularité ayant partie liée avec la représentativité réelle et imaginaire de ce personnage dont les postures iconoclastes par rapport au pouvoir colonial et néocolonial coïncident avec les aspirations du peuple congolais mais aussi, au-delà, des peuples africains et même non-africains, auxquels il doit sa dimension politique *post mortem*.

Pour étayer son hypothèse, il s'appuie sur *Une saison au Congo d'Aimé* Césaire, sur les toiles du peintre congolais Tshibumba Kanda Matula et sur le film *Lumumba*, réalisé par Raoul Peck. Ce faisant, il s'agit de la mythocritique inspirée de Gilbert Durand, c'est-à-dire archétypologique et mythologique, qui fait coïncider les postures empruntées à Lumumba avec l'imaginaire africain colonial et postcolonial, et qui fait que ce personnage sorte héroïsé, voire mythifié par cet imaginaire.

5. Université et lieux de convivialité

François, la dialectique de l'un et du multiple, du singulier et du pluriel, de l'invariant, de l'universel n'était pas qu'une vue de l'esprit pour toi. Elle a eu un impact profond, jusque dans ta vie quotidienne. Par exemple, à l'occasion de tes longues années d'étude en Europe et en France en particulier, tu t'es initié à l'esthétique de l'œnologie.

Comme par hasard, nous étions tous les deux amateurs de bon vin, Il nous arrivait d'en boire à *Salaud Bar*, juste à la sortie de l'ENS, parmi nos étudiants, car tu avais coutume de rappeler combien l'université gagnait à multiplier les lieux de convivialité dont la fonction est d'offrir l'opportunité aux enseignants, comme aux étudiants d'échanger, de mettre en partage, de mettre en commun connaissances et compétences.

Et là, très souvent, tu étais rapidement rattrapé par la dialectique de l'un et du multiple, du singulier et du pluriel. Il t'arrivait alors de procéder à l'évaluation de vins selon les critères de l'âge, de la modalité d'élevage, (tu avais un faible pour les vins élevés en fûts de chêne jeune), critère de teneur en alcool et plus que tout de cépage. S'agissant précisément du cépage, ton échelle des valeurs en œnologie allait du mono au pluri-cépage, celui-ci représentant pour toi l'idéal absolu, le souverain bien en matière d'œnologie. Tu disais, je cite :

> *Un mono-cépage c'est bien. En revanche, le poly-cépage, le vin mixte, le vin de synthèse, le vin hybride, le vin de compromis, le métis élaboré à partir de raisins issus de cépages divers et donc de terroirs variés, c'est toujours meilleur*.

N’empêche, tu avais également une grille d’évaluation propre aux mono-cépages. Ta préférence ici allait au *Syrah*. Tu affirmais que cette plante, cette vigne, était africaine depuis la nuit des temps, puisque originaire d’Égypte pharaonique et que nos Ancêtres, les Égyptiens anciens en avaient fait leur breuvage préféré.

6. Multilinguisme

Le pluriel caractérisait aussi ton rapport aux langues. Tu avais étudié le hausa et le kiswahili et tu étais parfaitement bilingue anglais/français d’une part, et *balamba/bətí* de l’autre. S’agissant du bətí, tu étais locuteur du dialecte búlu de Sangmélima. Aussi nos interactions verbales consacraient-elles généralement des alternances codiques *búlu/ewondo*.

La particularité du bətí, parmi les langues bantu du Cameroun, est de posséder, seul, les labio-vélaires */kp/*et */gb/*, si bien que certains parmi les premiers bantouistes d’origine occidentale à décrire les langues bantu du Cameroun ont mis en doute l’appartenance du *bətí* à la famille bantu, Lilias Homburger le rattachant même au *tiv* nubien.

Il en résulte que les Bantú du Cameroun autres que les *Ekaŋ* sont totalement incapables de réaliser les labio-vélaires à l’oral. On l’observe par exemple à propos de plats tels que le *kpəm* et de patronymes comme *Mgbwa*. Ici également se manifestait en toi la dialectique de l’un et du multiple, du singulier et du pluriel : il allait donc de soi que ton bilinguisme *balamba/bətí* était à coup sûr additif et non point soustractif, pour parler comme *Skudnap Kangas*, car on notait, d’entrée de jeu, ta dextérité dans le maniement des labio-vélaires.

7. Le legs de François Guiyoba

Pour terminer, François, je voudrais m’incliner et saluer en toi l’excellence universitaire. Tel est probablement ton principal legs à l’université du Cameroun. Tu as, à la perfection, campé le personnage de l’universitaire à travers la mise en œuvre optimale des trois missions cardinales que sont l’enseignement, la recherche et la participation au développement.

Ici encore, comme ailleurs, tu as également oscillé entre le singulier et le pluriel : tu as fondé à l’université du Cameroun un laboratoire, le CERLICO qui te survivra, tu as animé de nombreux séminaires et encadré mieux que quiconque la recherche estudiantine. Mais tu as aussi illustré l’autre nature de l’universitaire : la mobilité, le rayonnement. Tu auras plusieurs fois fait le tour du monde pour vendre le label Cameroun.

François, je trahirais ta mémoire si je ne signalais la permanence de ton combat contre la bigoterie à l’université. Au nom de la séparation de l’Église et de l’État, tu n’as eu de cesse de dénoncer le recul de la laïcité à l’université du Cameroun, recul observable dans les dédicaces à Dieu de

mémoires et thèses et dans l'irruption de la prière à Dieu au sein des campus universitaires, à l'ouverture et à la clôture d'assises scientifiques.

François, va et repose en paix !
Que la terre de nos Ancêtres te soit légère !

Alphonse MOUTOMBI
Ecole Normale Supérieure
Université de Yaoundé I

Le témoignage d'un ancien collègue et ami. « Le Professeur François Guiyoba : in memoriam »

Ma modeste contribution à cet ouvrage conçu et réalisé en hommage au très regretté Professeur François GUIYOBA est, pour l'essentiel, le témoignage que j'avais eu le redoutable privilège de prononcer lors de la cérémonie de l'hommage académique à l'illustre disparu organisée le 18 juin 2021, à l'Amphi 700, par le Rectorat de l'Université de Yaoundé I. Tout comme en cette circonstance si douloureuse et tristement historique, les propos ci-dessous restent et demeurent pour moi :

a) tout d'abord, un devoir de mémoire pour un "frère humain" comme dirait François VILLON, pour un mortel qui nous a devancés dans l'éternité, ce 09 mai 2021 ;
b) ensuite, un ultime geste d'affection et de gratitude émue pour un compagnon de route, un ami, un frère ;
c) enfin, une marque de haute estime et de profonde admiration pour une sommité scientifique, un aristocrate du savoir ; pour tout dire, un savant qui a disparu soudainement comme à nos yeux par un coup de tonnerre, en nous laissant pantois, hébétés, tétanisés.

1. Le Pr François Guiyoba : le collègue, l'homme et le frère

C'est en 1999, année de son recrutement au Département de français comme Assistant et enseignant de littérature, que j'avais fait la connaissance du collègue de regrettée mémoire. Je faisais déjà alors figure d'ancien dans le service. Assez rapidement, nous avons sympathisé, nous sentant d'emblée en phase et en famille au travers de la littérature générale et comparée, notre maison commune et, plus précisément, de l'imagologie générale, autrement dit, la représentation littéraire de l'altérité, de l'autre et l'ailleurs, spécialisation de nos thèses doctorales respectives soutenues dans les universités françaises. Faudrait-il ajouter que nous avons découvert entretemps que nous étions tous les deux des « mbamois », autrement dit originaires du département du Mbam et Inoubou, dans la région administrative du Centre Cameroun. Les « mbamois » ont l'habitude de s'interpeller « Région ! ».

En effet, pendant la domination coloniale, tout le Mbam était appelé « Région du Mbam » ; d'où l'étiquette « région»… Précisons toutefois qu'avec mon collègue comparatiste, se reconnaitre ''mbamois'' n'avait aucune velléité de repli identitaire, mais plutôt d'adhésion à une certaine

vision du monde, et d'enracinement dans un terroir en vue de promouvoir des valeurs socioculturelles données hautement positives.

Depuis lors, et pendant des années, nous avions formé une équipe pédagogique soudée, aux rapports fluides et harmonieux, sans aucun soupçon de nuage, aussi bien dans la prestation des cours que dans les différentes évaluations de notre discipline. Notre complicité n'échappait à personne, surtout pas aux étudiants, experts en chicanes et autres intrigues. Et même quand, des années plus tard, il accéda au grade de Professeur titulaire, et dès lors était devenu responsable académique de l'Unité d'enseignement de la littérature comparée, il me pria de continuer à dispenser le Cours magistral, non seulement parce que j'avais initié l'enseignement de cette discipline au Département de français, mais aussi parce que lui-même préférait de très loin ses chers Travaux dirigés notamment autour de la mythocritique, très appréciée par les étudiants. D'ailleurs, concluait-il malicieusement, « tu ne sais pas à quel point j'exploite ton cours à partir des notes des étudiants… ». Notre tandem gagnant dura jusqu'au jour où l'on me signifia que j'avais obtenu le privilège de faire valoir mes droits à la retraite…

Grâce à notre estime réciproque, socle de nos rapports interpersonnels et professionnels, j'ai mieux connu et davantage apprécié François, du moins dans la mesure où il voulait bien se laisser découvrir, ou encore quand des circonstances particulières le forçaient à dévoiler un pan de sa personnalité, de son moi profond, par moments ondoyant et divers. En effet, il s'entourait généralement comme d'un halo de mystère…

Quoi qu'il en soit, ce qui chez lui était un donné à voir pour quiconque l'avait connu ou croisé sur les campus, c'était cette haute taille, ce grand gabarit, et cet embonpoint que le citoyen lambda attribue généralement aux membres de la grande bourgeoisie et, cerise sur le gâteau, cette allure d'homme sans problème, pour qui la vie semble un long fleuve tranquille… Autant d'arguments qu'aurait difficilement démentis sa belle Mercedes au coupé sport, couleur gris métal, jantes alu, sièges capitonnés et accueillants. Il avait le pas posé, jamais pressé, parfois alourdi par la traitrise d'une santé périodiquement problématique. Le Prof ne marchait pas, il avançait à pas de sénateur !

Sa tenue vestimentaire déroutait par sa simplicité. Vêtu généralement dans le style « afritude », comme on dit, en bras de chemise, sa lourde mallette dans une main, il avait le visage tantôt grave ou fatigué, tantôt souriant ou pensif. Stoïque dans la souffrance et la maladie, seuls l'alitement forcé, mais aussi ses déplacements à l'étranger, fréquents avant la pandémie du COVID-19, l'éloignaient pour un temps des amphis, de ses chers étudiants et jeunes chercheurs. Le Prof aimait, mieux, il exerçait son métier avec passion et une conscience professionnelle aiguë. Quand je réalisai combien sa santé était précaire, je lui déclarai un jour avec compassion : "Mon frère, en définitive, tu es un colosse aux pieds d'argile !",

"Eh oui, en quelque sorte", avait-il répliqué tout simplement. Et, pudique, il changea de sujet.

De fait, François n'aimait pas beaucoup qu'on s'apitoie sur son sort, ou qu'il soit le sujet d'une conversation. Au demeurant, il était très discret sur lui-même, sur ses problèmes à lui, et Dieu sait qu'il en avait ! Et quand, au détour d'une rare confidence, il entrouvrait la porte de son jardin secret, de sa vie privée, il ne vous laissait pas vous y engouffrer à loisir…

Au demeurant, vous découvriez sa personnalité attachante quand il vous accueillait parmi les siens : affable, généreux, mais naturellement timide, il se détendait infailliblement dans la compagnie restreinte d'amis sûrs. Friand de la bonne ambiance voltairienne aux accents épicuriens, il se délectait manifestement dans les convivialités, autour d'un repas arrosé d'une bouteille de bon vin qui semblait lui ouvrir le robinet de l'éloquence. Dès lors, l'humour parfois grinçant, les jeux de mots et les mots d'esprit ne tarissaient pas dans son propos. Il avait l'intelligence pétillante et virevoltante. Il aimait la vie et distillait la joie de vivre.

Sa philosophie de la vie semblait s'inspirer des penseurs et encyclopédistes du XVIII^{e} siècle français : l'Homme habite la terre, et c'est sur cette même terre qu'il doit créer les conditions de son bonheur ; tout le monde a le droit, voire le devoir d'être heureux ; il faut donc absolument faire de notre planète une ''terre des hommes'' (Saint-Exupéry) sur laquelle l'Homme sera la valeur suprême et inaliénable.[1]

A l'instar des encyclopédistes, François arborait volontiers un air provocateur, malicieux et critique au sujet de la religion chrétienne. En effet, il aimait bien taquiner les dévots et autres fanatiques de son auditoire, fût-ce à l'occasion d'une causerie ou lors d'une soutenance d'un travail universitaire : « Excusez-moi, je vais blasphémer un peu… » Et il exprimait un point de vue jugé « osé », voire « impie » pour certains, mais qu'il tenait à rattacher à l'approche scientifique du sujet débattu.

Ce cosmopolite, ce citoyen du monde s'était, comme écrivait Montaigne dans ses *Essais*, « limé la cervelle contre celle d'autrui », de tant d'autres grands esprits et de cultures diverses à travers ses périples dans le monde[2]. François était donc, tout naturellement, un fervent apôtre et

[1] *Terre des hommes* (1939) est un roman célèbre d'Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944) aviateur et écrivain français. Dans ce récit, comme dans les autres qu'il a produits : *Vol de nuit* (1931), *Pilote de guerre* (1942) et sa fiction fort symbolique *Le Petit Prince* (1943), Saint-Exupéry s'attache à définir le sens de l'action et à promouvoir des valeurs hautement humanistes dans une société obnubilée par les progrès techniques et le matérialisme.

[2] Les Essais est l'œuvre unique de Michel Eyquem de Montaigne (1533 – 1592), ancien Conseiller au Parlement de Bordeaux, charge qu'il abandonna en 1570 pour se consacrer au loisir de sa chère « librairie » (bibliothèque). Les réflexions et les réactions qui font suite à ses lectures, ses voyages, pour tout dire son expérience de la vie forment la matière, continuellement enrichie, de cette œuvre atypique de la Renaissance française dont la publication s'étale de 1580 à 1595, soit 3 ans après la mort de l'auteur. A travers la peinture de soi-même et de ses propres contradictions, c'est en définitive l'Homme universel que Montaigne dépeint dans son incapacité à trouver la justice et la vérité. Toute

pratiquant du vivre ensemble, du partage, car il était foncièrement altruiste, philanthrope. Sa popularité s'étendait pratiquement dans tous les départements de l'Ecole normale supérieure où sa très riche expérience scientifique au plus haut niveau était sollicitée par des collègues moins chevronnés, des chercheurs en difficulté de documentation ou de publication. Oui, le Pr GUIYOBA était une force tranquille, un esprit charismatique qui savait rassurer, rassembler, exhorter. Fidèle en amitié, humaniste pétri par le comparatisme, le Pr GUIYOBA fustigeait la mauvaise foi, la mesquinerie, les embuscades et l'injustice sous toutes ses formes et variantes. Il tenait au plus haut point à sa dignité, à sa réputation, à ses droits et à ceux de ses pupilles académiques…

2. Le Pr François Guiyoba : l'universitaire, l'homme de science

À dire vrai, ce volet de la célébration de vie du Pr GUIYOBA a été confié à une main experte, à un œil avisé. Néanmoins, qu'il me soit permis de dire quelques mots en guise de corollaire à la très haute stature scientifique du disparu.

À l'époque du recrutement de François GUIYOBA au grade d'Assistant, il régnait au sein du Département de français de l'Ecole normale supérieure, un esprit de caste, un système de mandarinat, et le principe de séniorité solidement entretenus par quelques aînés et autorités académiques. En vertu de tout cela, le jeune Assistant, suffoquant d'une rage impuissante, s'était vu intimer la consigne de porter respectueusement le sac d'un aîné de rang magistral pour l'escorter de sa voiture jusqu'à son bureau. Le pauvre homme, lui qui, avant l'université, avait déjà occupé des postes importants dans la fonction publique camerounaise, dut obtempérer de fort mauvaise grâce…

Ce qui, de son propre aveu, avait représenté une humiliation affligeante, cuisante, lui insuffla assurément la rage de réussir, d'accéder aux cimes de la science et au gotha de l'Université par le travail acharné, sans boursoufflures ni autolaudation. Et il y a réussi, la preuve ! Oui, tout jeune encore, il avait épousé et embrassé passionnément sa bien-aimée Sophie, affectueusement appelée Sophia, la Science… Et celui qui n'aimait pas beaucoup que ses collègues l'appellent "Professeur" était devenu, au fil du temps, une tête bien faite et bien pleine, un monument de la science. Dans le domaine des Lettres et Sciences humaines notamment, il était toujours sur la brèche. Sa culture était immense, encyclopédique.

Aujourd'hui qu'il n'est plus des nôtres, et qu'il est entré définitivement dans l'histoire et l'éternité, il évoque irrésistiblement pour moi ce personnage du théâtre césairien, le Roi Christophe. En effet, c'est devant son corps inanimé que ses partisans et ses détracteurs, unanimement,

---

son expérience accumulée lui confirme la relativité des choses humaines. D'où un « art de vivre » qui doit se fonder sur une « sagesse » prudente inspirée par le bon sens et la tolérance.

prennent la juste mesure de sa haute stature historique, politique, voire mythique…

À la suite de l'écrivain américain Ernest M. Hemingway qui lui emprunta le titre d'une de ses meilleures fictions romanesque, c'est également en me référant au poète écossais John Donne que je peux conclure mon propos :

> *Nul homme n'est une île sur terre. Tout homme fait partie d'un tout. La mort de tout homme me diminue parce que je fais partie du genre humain. Ainsi donc, n'envoie pas demander « Pour qui sonne le glas ? » Il sonne pour toi*.

Adieu François, cher collègue et ami !

Professeur François GUIYOBA, à travers vos travaux, votre rayonnement scientifique et votre exemplarité, vous vivrez à jamais sur la terre et dans le cœur des hommes !

GUIYOBA – Guiyob[1]. De la férocité à la muse

Non offensif en apparence, vint de la savane arbustive du Mbam et Inoubou un chasseur, habile chasseur en fin de compte.
Chasseur des Pensées, chasseur des humains, chasseur du Savoir, chasseur de la Science, chasseur de l'Art.
Voguant çà et là dans les sphères de la sapience, infatigable, inlassable, insatiable ! Coins et recoins ne lui échapperont pas.
Tel un pommier au milieu des arbres de la forêt, les fruits de sa chasse répandent un parfum d'une odeur suave.
Au loin se fait entendre une voix, voix douce et agréable d'un savoir passionnant, envoûtant, encyclopédique.
Comment oublier toutes ces théories : effet de vie, interartialité, intermédialité, médialiture, médiascripture, médiagénie ?
Qui laissent voir des vapeurs de myrrhe, d'encens et d'aromate, source intarissable, abreuvoir incommensurable des générations futures.
Muse apparaissant comme l'aurore, pure comme le soleil. Faons lunaires, miel et lait en abondance pour ses disciples reposant au sein de l'abondance.
Où es-tu ? Crions-nous. De quel côté es-tu passé ? Nous interrogeons-nous. Jean d'Ormesson à notre rescousse !
La présence des absents dans la mémoire des vivants, voilà qui est plus fort que la mort. Oui ! Voilà que vit à jamais le féroce, notre héros.

Adieu Prof. Oh que dis-je ! À jamais dans nos cœurs, maître.

Sam BAMAYANGONA

[1] En langue « élib » renvoie à la civette, animal carnivore et habile chasseur

Tel un météore !

Ma fille ! me nommais-tu
Et c'était de notoriété publique
Mon père !
Depuis que le CD avait consacré cette filiation
Suivant une tradition académique et scientifique
Professeur mécène !
Généreux
Prodigue
Tu distribuas tes dons
Mis le pied à l'étrier de multiples générations
Ton immense stature faisait écho à ton génie
Brillantissime
Éclectique
Tu t'abreuvais à toutes les sources
Tel un météore, tu es passé dans nos vies
De jeunes collègues
D'étudiants
Assoiffés de savoir,
Quémandant l'azur
Prométhée tu étais
Et tu nous appris à voler le feu des dieux
Ô mon père
Sympathique, bon vivant
Tu ne te laissais pourtant pas marcher sur les pieds
Tes envolées dans des colères parfois apocalyptiques
Disaient ton refus de toute forme d'injustice
Et ton ras-le-bol de certaines situations
Ton athéisme affiché n'était en fait qu'une pudeur
Masquant ta sensibilité
Ô mon père
Déjà deux ans et tes étudiants restent inconsolables
Cependant la graine de blé tombée en terre
Est en train de germer
Comme en témoignent tous les hommages
D'ici et d'ailleurs que tu ne cesses de recevoir
Tous les jeunes docteurs que tu n'as eu de cesse de façonner

KAYABOCHAN

2. FRANÇOIS GUIYOBA, LE COMPARATISTE ET MENTOR

Kisito HONA
École normale supérieure
Université de Yaoundé I
kisito.hona@gmail.com

Essai de biographie intellectuelle de François Guiyoba : itinéraire et legs scientifiques d'un comparatiste d'exception[1]

Résumé

Cet article est un hommage scientifique mérité au professeur François Guiyoba décédé le 9 mai 2021. Il s'agit d'une biographie intellectuelle qui parcourt l'essentiel de son abondante et riche production scientifique. Pour ce faire, elle se met à la suite de cet éminent enseignant chercheur pour parcourir les dédales de la littérature générale et comparée. La feuille de route est constituée de (sous) disciplines telles que l'imagologie, la narratologie, la linguistique, l'anthropologie, les mathématiques, l'intertextualité, l'intermédialité, l'interartialité, l'effet de vie, la mythocritique, la mythanalyse et la liste n'est pas exhaustive. On peut y voir comment, dans un style reconnaissable entre tous, il se sert de la science pour lire et interpréter le monde avec un esprit critique, lucide et avant-gardiste.
Mots-clés : Guiyoba – Imagologie – Mythe – Intertextualité – Intergénéricité – Intermédialité – Interartialité - Effet de vie.

Abstract

This article is a well-deserved scientific tribute to Professor François Guiyoba who passed away on May 9, 2021. It is an intellectual biography that covers the bulk of his abundant and rich scientific production. To do this, it walks in the steps of this eminent lecturer and researcher to browse the maze of comparative literature. The roadmap consists of (sub)disciplines such as imagology, narratology, linguistics, anthropology, mathematics, intertextuality, intermediality, interartiality, life effect, mythocriticism, mythanalysis and to name only a few. In a recognizable style, we can see how he uses science to meaningfully read the world with criticism, lucidity and forward-thinking.
Keywords: Guiyoba – Imagology – Myth – Intertextuality – Intergenericity – Intermediality – Interartiality - Life effect.

[1] Sincères remerciements au Dr Edgar Abesso grâce à qui j'ai eu, gracieusement, accès à une documentation inestimable sur le Pr François Guiyoba en particulier, et sur la littérature comparée en général.

Introduction

Dans sa typologie de la biographie à huit entrées, Martine Boyer-Weinmann (2005 : 110 et suivantes) parle notamment de la biographie partielle, qu'elle oppose à la biographie holiste. Elle ajoute que la biographie intellectuelle est représentative de la première citée. En fait, la biographie intellectuelle n'a rien ou pas grand-chose à voir avec la biographie classique. Elle s'intéresse plutôt à la vie scientifique et, éventuellement, pédagogique d'une personne. En d'autres termes, elle se fixe pour objectif de présenter, de manière partielle ou totale, la quintessence de sa production scientifique afin qu'on puisse mesurer l'importance de son apport à l'avancement de la recherche, ce qui permet parfois de (re)constituer la vision du monde de l'intéressé. Ce faisant, plutôt que de partir des évènements de sa vie, elle part de de ses productions scientifiques pour accéder finalement et, incidemment, à la personne. La biographie intellectuelle s'adresse donc prioritairement aux intellectuels, au monde scientifique et universitaire. À ce titre et, dans une certaine mesure, un ouvrage comme *Lectures nouvelles du roman algérien : essai d'autobiographie intellectuelle* de Charles Bonn (2016), serait une illustration.

Le Professeur Guiyoba, sur qui porte cette biographie intellectuelle, a eu une production scientifique riche, abondante et innovante. Après son décès subit, le 9 mai 2021, des suites d'une courte et foudroyante maladie, ses étudiants, ses amis, ses collègues ainsi que la communauté universitaire, ont (re)découvert la puissance et la profondeur de sa pensée scientifique. Par conséquent, au-delà de la personne qu'était François Guiyoba, dont les hommages académiques et l'oraison funèbre ont retracé le portrait, il restait à mieux faire connaître le chercheur qu'il a été, ainsi que sa contribution à la science littéraire en général et à la littérature générale et comparée en particulier. En d'autres termes, quelles sont la nature et la spécificité de ses travaux de recherche ? Quelles lignes de force s'en dégagent ? Sa contribution permet-elle d'isoler des marques du « génome de [son] écriture », pour employer l'expression d'Hélène Maurel-Indart (2011 : 376) ? Quelle vision du monde se dessine au travers de son activité scientifique ? Quel legs laisse-t-il à la postérité universitaire ? Pour répondre à ces questions, on adoptera une démarche descriptive, synthétique et, naturellement, comparatiste. Faut-il le rappeler ? Le parcours scientifique de François Guiyoba peut se résumer en plus d'une centaine d'articles, plusieurs ouvrages collectifs, plus d'une centaine de mémoires dirigés, une vingtaine de thèses dirigées ou codirigées, et la liste n'est pas exhaustive. Quatre constantes s'en dégagent : la critique, la formalisation, la théorisation et l'innovation.

1. François Guiyoba : une pensée critique

En véritable chercheur, François Guiyoba n'est pas du genre à s'en laisser conter. Il n'est pas non plus une caisse de résonance, simple écho de thèses et de théories importées, principalement de l'Occident. Il garde une distance critique et ne prend rien pour argent comptant.

On commencera par l'*intertextualité*, concept central en littérature et comparée. Depuis son invention par J. Kristeva, ce terme a très vite charrié, avec plus ou moins de bonheur, différentes acceptions puisqu'il a désigné à la fois les rapports que les textes peuvent avoir entre eux mais aussi, les relations que les œuvres littéraires entretiennent avec d'autres champs artistiques et disciplinaires, ceci avec, à la clé, un risque considérable d'amalgames et d'égarements. Ces acceptions ont parfois suscité la création de variations lexicales sous la forme de néologismes. « Aussi, soutient-il, avons-nous au nombre des avatars de l'intertextualité les néologismes tels que interdiscursivité, interartialité, intermédialité, etc. qui témoignent d'un champ métalinguistique foisonnant mais aussi d'un risque certain d'éloignement de l'analyse par rapport aux préoccupations intertextuelles d'origine » (2008 : 363). Devant une telle situation, Guiyoba fait le pari de la clarification. Il revisite le concept et aboutit à la conclusion selon laquelle une perception appropriée de l'intertextualité doit obéir à une logique diachronique, rester au service du texte et présenter une triple dimension heuristique, poétique et herméneutique, avec la possibilité que, le cas échéant, l'une des trois soit dominante.

Par ailleurs, l'imagologie constitue la base épistémologique de François Guiyoba. La représentation de soi et de l'autre, comme celle de l'ici et de l'ailleurs, sont pour lui, toujours fonction de l'idée (fantasmatique ou non) que l'on se fait *a priori* de ces éléments. Le biais « supériorisant ou infériorisant » de l'ipséité et/ou de l'altérité est omniprésent. De ce fait, il appartient au chercheur de le débusquer et le réduire à sa plus simple expression pour éviter des exagérations, des réductionnismes, des négationnismes, des manipulations, des condescendances et des falsifications, tous aussi préjudiciables les uns que les autres. C'est la raison pour laquelle il se montre très critique vis-à-vis de la propension de l'Occident à se (re)présenter comme étant la référence de toute entreprise, qu'elle soit scientifique, philosophique, humaine, culturelle ou socio-politique, en se posant en donneur de leçons universel. Cette prétention se perçoit notamment dans « la représentation que les Européens [notamment] des Lumières se font d'eux-mêmes et des autres » (2008 : 12). À cet égard, il s'attaque à ces Lumières en montrant qu'elles ne se conçoivent vraiment comme telles que dans la perspective euro-centriste et, nullement, dans la perspective notamment, des sociétés africaines ou natives-américaines qui en ont plutôt fait les frais. En effet, pour ce chercheur, les Lumières

> correspondent à l'apogée d'un processus millénaire d'auto-sublimation civilisationnelle du Même relativement aux obscurantismes des âges successifs de l'humanité occidentale, mais aussi relativement aux autres humanités […] On peut prendre la mesure de cette auto-sublimation du même européen au travers du confinement déjà énoncé par Blaise Pascal au dix-septième siècle au travers d'une célèbre formule, à savoir, "vérité dans les Pyrénées, erreur au-delà" (2008 : 12).

Ce type de discours est le terreau de thèses idéologiques, suprématistes qui sont complètement déconnectées de la réalité et qui ont occupé et occupent, malheureusement encore, à mots plus ou moins couverts, des pans entiers de la scène scientifique, heuristique, artistique et socio-politique mondiale. Guiyoba y voit un justificatif à l'entreprise coloniale, étant donné que « les philosophes, les scientifiques et les politiques [européens] vont […] trouver, dans l'image apparemment anarchique de l'Afrique, matière à étayer leurs thèses respectives. Ces dernières reposent sur le caractère soi-disant ténébreux de l'étrangeté africaine comparativement aux "lumières européennes" » (*ibid*., 12) Des siècles plus tard, cette situation est loin d'avoir changé. Elle se perpétue sous le couvert d'euphémismes plus ou moins alambiqués comme on le verra dans la question du développement de l'Afrique abordée par ce chercheur.

Partant de ce qu'il nomme « l'analyse intermédiatique de l'imagosystème des Lumières » (*ibid.*, 15), il va plus loin et s'aperçoit que lesdites Lumières ont suscité ou encouragé l'esclavage car elles « instaure[nt] une hiérarchie entre les hommes, et ce, en faveur de l'Européen qui aurait le monopole de la raison. [Elles] se présentent, poursuit-il, comme un vaste tissu néo-obscurantiste qui [couvre] l'esclavage et […] sert de camouflage aux impérialismes européens » (*idem*). Ce n'est pas l'ouvrage de Jean-Claude Guillebaud intitulé *La Trahison des Lumières* qui parviendra à atténuer la cruauté et la véracité de cette situation. Et pour cause, celui-ci essaie de montrer que les principes des Lumières étaient louables en soi, mais que ce sont les personnes chargées de les mettre en œuvre qui les ont trahis. De ce fait, on est fondé à demander à Blaise Pascal où se trouve l'erreur en réalité : dans les Pyrénées ou au-delà ?

Dans la même veine, à l'instar de penseurs comme Meinrad Hebga, Eboussi Boulaga, Jean-Marc Ela, Engelbert Mveng et les autres, Guiyoba soutient que les termes comme ceux d'*Antiquité* et de *rationalité* doivent toujours être accompagnés respectivement d'adjectifs spécifiants comme « occidentale » et « cartésienne » dans la mesure où il existe d'autres antiquités et d'autres rationalités qui ont précédé voire généré celles précitées. C'est la raison pour laquelle, à la même époque, se font entendre des sons de cloche discordants de la part, notamment, de l'abbé Proyart et de Michel Adanson. Par leurs écrits, ces derniers montrent que la réalité authentique des sociétés africaines a été soit niée soit passée sous silence à dessein : « d'un niveau éducationnel plutôt élevé […] doté d'une administration bien structurée […] le nombre de ministres est paradigmatique de la qualité de cette administration qui doit répondre à toutes les sollicitations d'intérêt général […] ces royaumes sont démocratiques, l'alternance sur le trône se faisant par voie d'élection » (*ibid.,* 14-15). On voit par-là qu'entre le discours officiel, suprématiste et la réalité sur le terrain, il y a un fossé. On peut encore en mesurer l'acuité aujourd'hui, avec les questions liées au développement.

On l'aura compris : la question du développement en général et de l'Afrique en particulier, constitue l'une des préoccupations majeures de François Guiyoba. D'entrée de jeu, il rejette la posture infantilisante qui considère cette partie du monde comme étant à la traîne, en attente de propositions voire de prescriptions venues d'Occident et à exécuter à la lettre : « appliquée à l'Afrique noire, la problématique générale du développement apparaît comme un ensemble de problèmes mal posés parce que reposant sur des paramètres essentiellement exogènes à l'Afrique, les facteurs endogènes à ce continent n'étant pas pris en compte » (2011 : 286). Paradoxalement, s'appuyant sur une approche mythocritique et mythanalytique, il démontre l'avance de l'Afrique noire dont le mode de vie est foncièrement adossé, et ce depuis toujours, au développement durable, même si, dans le contexte actuel, ledit développement revêt un visage dont les traits ne correspondent pas toujours exactement à ceux que l'Occident veut bien donner à ce concept. Le développement dit « durable », associé aux « droits de l'homme » largement vendus par l'Occident au reste du monde, et à l'Afrique en particulier, comme la nouvelle religion est donc loin d'être une nouveauté. Et pour cause :

> En structure de surface, c'est-à-dire au niveau de l'imagerie culturelle, l'univers négro-africain profond, c'est-à-dire traditionnel, se caractérise par la place centrale qu'y occupe la nature. Celle-ci est alors investie de toutes les qualités ou vertus dont a besoin l'homme pour s'épanouir, à savoir l'harmonie, la générosité, la bonté, etc. D'où ses autres qualités qui l'érigent en transcendance […] D'où également le culte qui lui est rendu en permanence par l'homme, non pas en tant qu'esclave, mais en tant que sujet qui lui est naturellement redevable dans un cadre, non pas de soumission aveugle et avilissante, mais de communion respectueuse avec elle. D'où, enfin, une organisation sociale inspirée du rapport de l'homme à cette transcendance naturelle, c'est-à-dire une organisation à la fois communautariste et hiérarchisée selon ce rapport, et dans l'intérêt de tous et de chacun (2011 : 297-298).

L'un des préalables au développement de l'Afrique qu'il énonce et qui n'a rien à voir avec la pensée occidentale d'obédience judéo-chrétienne porte sur l'idée même de développement, de bien-être et de bonheur. Il relève que « l'univers négro-africain est essentiellement fondé sur le mythe du paradis jamais perdu et tous les autres mythes convergent vers celui-ci, fussent-ils théogoniques, cosmogoniques, culturels, héroïques, etc. » (2011 : 298). De ce fait, dans la mentalité négro-africaine, le milieu de vie est *de facto* un paradis qui subvient aux besoins physiologiques existentiels et spirituels de ses habitants. La méconnaissance de cet état de fait pourrait être gravement préjudiciable à la mise en place de tout véritable projet de développement qui, autrement, serait revêtu alors de la dimension prométhéenne, source de déstabilisation et de rupture des équilibres éco-systémiques. L'Africain parle donc, non de développement mais d'« enveloppement » (*ibid.*, 292). À partir de là, pour lui, l'idée de

développement selon les canons occidentaux devient inappropriée. En effet :

> appliquée à l'Afrique, l'idéologie du développement à l'occidentale paraît maléfique puisqu'elle se trouve à l'opposé de celle d'enveloppement paradisiaque ainsi appréhendée, s'avérant être alors synonyme de désenveloppement. En effet, le désenveloppement se traduit ici par la destruction de l'enveloppe paradisiaque naturelle et culturelle dans laquelle vivent les sociétés africaines traditionnelles, c'est-à-dire la destruction de l'environnement et la mise à mal des mœurs et coutumes ancestrales de ces sociétés, les uns et les autres constituant un tout transcendantal par rapport à l'homme qui les marque donc du sceau du sacré (2011 : 292-293).

Le développement à l'occidentale se présente donc comme une menace sérieuse à l'équilibre des sociétés africaines. Nombre de romans des époques coloniale et post-coloniale, notamment *Ville cruelle* (Eza Boto), *Le Monde s'effondre* (Chinua Achebe), *L'Aventure ambiguë* (Cheikh Hamidou Kane) ou *Branle-bas en noir et blanc* (Mongo Beti), le montrent à profusion. Les postures intellectuelles surannées des Hegel, Hugo, Drumont et des autres, à propos du supposé atavisme incapacitant congénital des Africains n'arrangent guère les choses. Elles se manifestent au cours de l'histoire par la colonisation, les indépendances factices, les plans d'ajustement structurel, l'aide au développement, la dette, les bases militaires, l'ingérence occidentale, le « développement durable », « les droits de l'homme » etc., qui, parce qu'ils sont désincarnés, déconnectés et parachutés de l'extérieur, ont connu et connaissent des revers cuisants et prévisibles à l'échelle planétaire. La crise des *subprimes*, l'embrasement russo-ukrainien, l'insécurité en Afrique centrale et de l'Ouest et, tout récemment, la faillite de la Silicon Valley Bank prouvent, s'il en était encore besoin, que le développement ne saurait être réduit aux seuls capital, travail, endettement et profit. Par voie de conséquence, cette situation suscite « la résistance de l'Afrique au développement, résistance procédant donc d'un héritage conscient ou inconscient, mais très ancien et prônant l'enveloppementalisme » (*idem*).

Que l'on se comprenne bien : François Guiyoba n'est pas opposé au développement de l'Afrique : « contrairement aux idées reçues, l'Afrique est fondamentalement ouverte au développement » (*idem*, 300). Il est simplement opposé à une certaine idée réductrice, unilatérale, occidentale, condescendante et imposée du développement, ainsi qu'à certain(e)s voies et moyens pour y parvenir. Dans le même ordre d'idées, « c'est par un effort prométhéen que la tension vers le développement se réalise ; or, poursuit-il, pour être judicieux, cet effort prométhéen ne doit pas aboutir à un "désenveloppement" qui ne peut être que fatal pour la société dans la mesure où celle-ci ne peut exister hors de son enveloppe environnementale » (*ibid.*, 287). Dès lors, les défis auxquels l'Afrique est confrontée s'apparentent aux « monstres dévorants » d'Yves Durand, qu'il faut dompter. Pour les relever, il n'est nullement besoin de se plier

docilement aux injonctions de Bretton Woods, de Washington, de Londres, de Paris, de Berlin, de Moscou ou de Pékin. Dans ces conditions, Guiyoba reprend à son compte le principe de Protagoras, selon lequel « l'homme est la mesure de toute chose ». Par conséquent, le caractère complexe, multiforme, infini et fluctuant du développement exige qu'il soit mis en œuvre « à l'aune de tous et de chacun [et non de quelques-uns et] que [soit déterminée] la mesure du développement dans tous ses aspects et toutes ses dimensions » (2011 : 290). L'impulsion doit venir des Africains à destination d'eux-mêmes. Sa mise en œuvre doit être prise en charge par eux, en toute lucidité, responsabilité, connaissance de soi, confiance et ouverture d'esprit : « il s'agira alors de s'approprier la modernité et de la plier à la tradition et non l'inverse, car, comme dirait Hans-Georg Gadamer, la tradition est garante de l'historicité qui, seule, donne son sens et sa valeur à toute action humaine, et donc à la vie » (2011 : 301).

Pour y parvenir, Guiyoba recommande le recours à la mythocritique et à la mythanalyse comme outils permettant de mieux cerner l'anthropologie africaine, c'est-à-dire les préalables socio-culturels et les schèmes mentaux indispensables à la conceptualisation de l'idée de développement ainsi que les critères déterminants de sa mise en œuvre et de son évaluation. Pour lui, ce sont :

> des outils gnoséologiques aidant à réaliser l'archéologie des pratiques socio-culturelles à partir de l'imaginaire de celles-ci, de manière à mieux les cerner sur les plans ontologique et épistémologique, c'est-à-dire à mieux les comprendre et à en mesurer la pertinence. Elles postulent que toute pratique socio-culturelle a des fondements mythologiques dont elle ne constitue alors que la manifestation de surface » (2011 : 294).

À eux deux, ces outils donnent des clés de compréhension non seulement de la culture tout entière *via* les mythes y afférents, mais aussi de l'un des vecteurs par excellence de ladite culture, à savoir l'art. Les travaux de Gilbert Durand apparaissent ici comme l'outil idoine. En effet, celui-ci soutient que les neuf archétypes fondamentaux qui sous-tendent toute création littéraire et artistique se regroupent en trois grandes catégories appelées schèmes : le schème schizomorphe, le schème mystique et le schème synthétique. Guiyoba montre que, certes, l'univers culturel africain n'est guère différent de tous les autres car il est synthétique autrement dit « tendu entre les pôles schizomorphe et mystique, c'est-à-dire agonique et irénique » (*ibid*., 299). Gilbert Durand appelle cette situation « *coïncidentia oppositorum* » (1992 : 399). Ce manichéisme archétypal s'impose à tous, en tout temps et en tous lieux depuis, sans doute, l'expulsion du jardin d'Eden. Seulement, la particularité du contexte africain réside dans le fait que le pôle mystique semble dominant par rapport au pôle schizomorphe. « Mystique », ici, ne renvoie nullement au caractère superstitieux, mais à une vision holistique de l'Afrique par opposition à la vision parcellaire et divisionniste du cartésianisme occidental. De fait, pour l'Africain, la réalité est un tout alliant à la fois le

physique, le psychique, l'objectif, le subjectif, le matériel, l'immatériel, le corporel et le spirituel[1]. Agir sur l'une de ces dimensions équivaut à agir sur l'ensemble : « l'Africain a une foi profonde et sans faille en une nature qui le protège sans réserve, à condition qu'il la respecte et lui voue en permanence le culte auquel elle a droit en tant que transcendance. Ce respect et ce culte se traduisent par des interdits et des rituels d'allégeance aux dieux de cette nature » (*ibid.,* 299). On peut se demander si cette situation n'explique pas la résilience bien connue des Négro-Africains. Une résilience qui, selon des chercheurs comme Mbog Bassong, expliquerait en grande partie la défaite des Africains dans leur confrontation avec l'Occident : un « choc des civilisations » avant l'ère Huntington, sans doute. Car, à en croire Durand, « les structures synthétiques éliminent tout choc, toute rébellion devant l'image, même néfaste et terrifiante, mais au contraire harmonisent en un tout cohérent les contradictions les plus flagrantes » (1992 : 400). Ceci confirme que la mythocritique et la mythanalyse, offrent des codes qui donnent accès à l'inconscient collectif, aux désirs, aux aspirations, aux projections et à la vision du monde des groupes sociaux ciblés. Ce qui permet, en définitive, aux projets de développement d'être « incarnés », adaptés, « inculturés », et donc pertinents, et d'avoir *ipso facto* un *impact factor* important et un taux de réussite élevé.

La démarche critique de François Guiyoba se poursuit dans *l'effet de vie*. Lorsque Marc-Mathieu Münch publie en 2004 son ouvrage intitulé *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire,* il fonde une esthétique sur un « invariant artistique » : « l'"effet de vie" littéraire » (2008 : 33). C'est dans cette mouvance que Guiyoba organise à l'École normale supérieure de Yaoundé en 2006, un colloque international très couru sur le thème *Mythe et "effet de vie" littéraire*. Dans sa communication, ce dernier essaie de dresser l'arbre généalogique du concept münchéen en procédant à ce qu'il appelle « "la mise à jour des méandres souterrains" de cet "effet de vie" » (2008 : 46). Il se pose la question suivante : « d'où vient-il qu'il y ait ainsi concordance théorique et pratique sur l'« effet de vie » münchéen et que celui-ci apparaisse aujourd'hui et non en une autre époque comme théorie esthétique ? » Et pour mieux comprendre cette coïncidence, il passe par « sa majesté le mot » (2004 : 36), qui occupe une place centrale dans la théorie de Marc-Mathieu Münch. Il montre que, de la Renaissance au 21ème siècle, le référentiel linguistique a changé en passant par trois étapes importantes. À la Renaissance, en effet,

> les mots et les choses sont "naturellement" ou originellement liés. De sorte que l'univers ne se présente que comme un grand livre lisible par les seuls savants ou initiés. À cette *épistémè* religieusement marquée succède, à l'âge classique, une *épistémè* peu ou prou cartésienne dans le cadre de laquelle les mots se détachent des choses pour ne devenir qu'une expression linguistique de la pensée. À partir du 19ème siècle, la rupture entre les mots et les choses est franche et nette, qui reste

[1] La théorie de la complexité d'Edgar Morin corrobore manifestement cette posture.

d'ailleurs traduite par un arbitraire du signe matérialisé par la barre algorithmique saussurienne séparant le signifiant et le signifié (2008 : 42).

Selon François Guiyoba, ces étapes n'empêchent pas qu'il y ait une continuité dans la pure tradition aristotélicienne marquée par la présence de « la bipolarité dichotomisante *matérialisme/idéalisme* […] au travers des notions d'objectivité et de subjectivité liées à l'intellection esthétique » (*ibid.*, 47). Il aboutit à la conclusion selon laquelle, aux sources de *l'effet de vie* se trouve la mondialisation et le post-modernisme : « il s'avère en effet difficile, affirme-t-il, de concevoir par exemple une interculturalité, une interdisciplinarité, une intermédialité, une littérature générale et une littérature mondiale qui n'appelleraient pas ensemble une esthétique transcendantale dans un contexte d'oblitération des frontières » (*ibid.*, 51). Il renchérit en disant que l'esthétique münchéenne gagnerait en épaisseur et en pertinence en s'appuyant sur les mythes analysés sous la bannière de la mythocritque et de la mythanalyse. Enfin, sur cette base, il identifie les trois strates « psychologique, mythologique et épistémologique en s'appuyant sur le mythe dans un ordre d'enfouissement décroissant » (*ibid.,* 53).

Comme on le voit, Guiyoba n'a pas hésité à cerner par lui-même les bases archéologiques, historiques et contextuelles de *l'effet de vie*. Il en va de *l'effet de vie* comme de l'imagologie et du développement : non seulement, il n'hésite pas à aller au fond des choses, mais il s'intéresse également aux outils d'analyse et aux méthodes pour y parvenir.

3. François Guiyoba : une pensée formalisante, théorisante et innovante

L'exigence de scientificité conduit fréquemment Guiyoba à dire « qu'il n'y a de science que de la formalisation ». Il est habité par le souci quasi-obsessionnel de donner le change aux sciences dites dures dont les praticiens regardent parfois les lettres et les sciences humaines avec un sourire en coin voire une certaine condescendance. En effet, ceux-ci reprochent aux sciences littéraires et sociales leur caractère aléatoire et approximatif. Pour pallier cet écueil, François Guiyoba va quasi systématiquement élaborer des grilles d'analyse et des concepts laissant très peu de place au hasard. Quand il ne les crée pas, il adapte, en les optimisant, les outils et moyens d'analyse existants. Ce faisant, il va définitivement faire sauter la cloison, artificiellement érigée, entre la littérature et la langue, la science littéraire et les autres sciences. À titre d'exemple, se servant du schéma de la communication de Jakobson et de la théorie saussurienne du signe linguistique, il va proposer une grille de lecture d'œuvres littéraires, voire des œuvres d'art de manière générale. L'application du schéma jakobsonien à la critique littéraire peut se comprendre à travers le tableau suivant :

Tableau 1 : Application du schéma jakobsonien à la critique littéraire

Schéma de la communication de Jakobson	Schéma de la communication littéraire (Adaptation à la critique littéraire)
Destinateur	Auteur
Destinataire	Lecteur/auditeur/spectateur
Contexte	Contexte
Message	Œuvre
Code	Écoles/courants/genres etc.
Canal	Institutions (livres, parole, scène, éditeur, librairie, bibliothèque, producteur, école, critique, instances de légitimations et de consécration, etc.)

Source : (Guiyoba, 2008 : 5)

En modulant le schéma de la communication, on peut s'en servir pour analyser les œuvres littéraires, consacrant par le fait même l'analogie et non l'étanchéité entre la langue et la littérature. Et pour cause :

> […] l'œuvre naît sous la plume de l'auteur, à l'intention des lecteurs, dans une langue et une écriture convenues, et sous l'égide d'un contexte qui détermine donc les cinq autres facteurs communicationnels. Du coup, les ambiguïtés relatives à ces six facteurs s'en trouvent quelque peu levées. Ainsi, l'auteur et les lecteurs/auditeurs/spectateurs ne s'avèrent que des masques, c'est-à-dire des rôles sociaux et non des ipséités autonomes, et le reste du paradigme communicationnel, un ensemble de biens sociaux. De sorte que la littérature apparaît comme une institution aux enjeux éthiques et esthétiques dont sont fortement imprégnés les facteurs sociaux ci-dessus, ces derniers étant consacrés par des instances sociales telles que l'école, la critique, l'édition, le droit, l'économie, l'art littéraire s'inscrivant alors dans le cadre d'un contrat social spécifique dont les deux parties sont l'imaginaire et l'imagerie culturelle (2008 : 5).

Dans le même ordre d'idées et sur la base des facteurs de la communication littéraire, il identifie les méthodes d'analyse littéraire correspondantes, comme le montre le tableau ci-après :

Tableau 2 : Les facteurs de la communication littéraire et les méthodes y afférentes

Facteurs de la communication littéraire	Méthodes d'analyses de l'art littéraire
Auteur	Productologie – psychocritrique – critique génétique [biographie]
Lecteur/auditeur-spectateur	Études de réception / esthétique de la réception, etc.
Œuvre	Critique génétique – intertextualité- mythocritique – narratologie – sémiotique – structuralisme – stylistique – thématologie – traductologie
Contexte	Sociocritique – critique génétique – méthode historique – méthode biographique
École, Mouvements – genres	Méthode historique, etc.
Institutions (le livre, parole, scène, éditeur, libraire, bibliothèque, producteur, École, etc.)	Sociologie, études de réception / esthétique de la réception – sciences économiques – sciences juridiques – sciences politiques

Source : Guiyoba, 2008 : 9

Guiyoba va plus loin et montre que « […] fussent-elles diverses et divergentes, les nombreuses théories de la littérature peuvent s'en trouver fédérées sous une telle bannière » (2008 : 6). C'est ainsi qu'aux six fonctions de la communication de Jakobson correspondent six fonctions littéraires comme le montre le tableau suivant :

Tableau 2 : Fonctions littéraires issues des fonctions linguistiques

Fonctions des facteurs de la communication de Jakobson	Fonctions littéraires correspondantes
Fonction expressive	Fonction heuristique
Fonction impressive	Fonction herméneutique
Fonction référentielle	Fonction muséenne

Fonction poétique	Fonction artéfactielle
Fonction métalinguistique	Fonction socio-idéologique
Fonction phatique	Fonction juridico-économique

Source : Guiyoba, 2008 : 6

Pour expliciter cette correspondance, voici ce que Guiyoba affirme :

> émergeant des muses sociétales par le truchement du démiurge, l'artefact se plie à une interprétation idéologiquement conditionnée en prêt-à-consommer permanent. Et l'art littéraire se révèle de ce fait comme une condensation d'archétypes jungiens au travers de laquelle la société se projette consensuellement dans l'avenir, cherchant ainsi à s'immortaliser au prix d'un sacrifice collectif minimal d'ordre à la fois spirituel et matériel, à savoir le commerce institutionnel de la rêverie (2008 : 6).

Il va encore plus loin et emprunte encore à la linguistique saussurienne qui, selon lui, complète harmonieusement la théorie jakobsonienne. Dans ce contexte, le message joue un rôle central car il est « l'équivalent littéraire du signe saussurien » (2008 : 7). Ledit signe présente deux facettes, à savoir le signifiant qui renvoie à l'expression, au code ou à la forme, et le signifié, au référent ou contenu ou encore « fond ». Dans son article intitulé « Autour de *Cœur de ténèbres* : l'intertextualité revisitée » (2008 : 363), il repense les évolutions du concept kristévien et précise les ressorts de ce qu'il appelle désormais « le modèle algorithmique saussurien » (2008 : 365). Il identifie trois pôles de tension de l'intertextualité. Pour lui, « toute manifestation intertextuelle est en conséquence tendue entre les pôles heuristique, poétique et herméneutique. » (*Idem)* Dans ces conditions, le signe devient l'intertexte et présente trois facettes : un signifiant (**Sa)** correspondant au pôle poétique, un premier signifié **(Sé1)** dit signifié manifeste, correspondant au pôle heuristique et un deuxième signifié **(Sé2)** se rapportant au pôle herméneutique. Ce dernier « vise à déceler les non-dits symboliques stratifiés sous l'artefact. » (2008 : 6). On voit donc comment la théorie saussurienne du signe est transposée dans la littérature sous la forme d'une grille d'analyse du texte et/ou de l'intertexte. Il s'en sert pour mettre en relation intertextuelle *Cœur de ténèbre*s de Joseph Conrad, *Voyage au Congo* d'André Gide, *Voyage au bout de la nuit* de Louis Ferdinand Céline, *Le chasseur de têtes* de Timothy Findley et *Journey without maps* de Graham Greene[sic]. La science linguistique se met donc au service de la science littéraire. Le signe saussurien peut, le cas échéant, se décliner en message, texte, intertexte, voire en « intergenre » et en « interart ». Au sujet du dernier cas cité, il convient de préciser que le triptyque poétique-heuristique-herméneutique est illustré dans l'analyse des rapports entre Prévert et Picasso (Guiyoba, 2015 : 255). Dans tous les cas, pour ce faire, il fait osciller l'analyse littéraire entre le plus abstrait (la

latence) et le plus concret (le manifeste). Cette oscillation sonne comme une transition idoine pour passer de la linguistique à la narratologie.

3. Guiyoba à l'assaut de la narratologie

Partant du schéma narratif à structure quinaire mis au point par des chercheurs tels que Larivaille, Todorov, Goldenstein, pour ne citer que ceux-là, **il en** propose une version modifiée et augmentée. Lié à l'intrigue ou la trame d'ensemble du récit, ce schéma peut également s'appliquer au texte théâtral et à tout autre type de texte dès lors qu'il s'agit d'une histoire suivant un cheminement classique, c'est-à-dire qui comporte un début, des péripéties et une fin.

La particularité de Guiyoba est d'avoir adjoint à la perspective syntagmatique du schéma narratif classique tel que préconisé par les auteurs sus-cités, une perspective paradigmatique. Cette dernière confère au nouveau schéma une dimension globale au caractère aussi bien panoramique que précis. Et pour bien montrer qu'il ne part pas du vide, il élabore la paradigmatique du schéma narratif revisité en se servant de la terminologie barthésienne. Dans son mémoire de fin d'études à l'École normale supérieure de Yaoundé intitulé *Albert Camus : rupture d'avec Jean-Paul Sartre ou continuité ? Étude comparée des philosophies de l'absurde et de l'existentialisme*, Roland Didier Abondo (2001) s'est servi des cours de travaux dirigés dispensés par le Pr Guiyoba pour confronter pour la première fois ces deux modèles. Son étudiant a synthétisé les propositions des théoriciens évoqués ci-dessus dans une syntagmatique du récit qu'il a confrontée avec les améliorations apportées par Guiyoba portant sur la paradigmatique du même récit. L'effort de l'élève a été affiné par une publication du maître portant sur ce sujet et réitéré dans la synthèse de ses travaux pour l'obtention de son *Habilitation à diriger des recherches*. Les tableaux comparatifs suivants en donne une illustration très précise :

Modèle de schéma narratif traditionnel

Modèle Quinaire proposé Par Larivaille**,** Todorov, Adam et Goldenstein, etc.	**Situation Initiale**	→ **Transformation** →			**Situation Finale**
		Provocation	**Action**	**Sanction**	

Modèle de schéma narratif revisité par François GUIYOBA

Processus / **Histoire Racontée**	**Situation Initiale**	**Nœud**	**Tournant Décisif**	**Apogée**	**Dénouement**
Noyaux (Actions Principales)	Équilibre	Action (Perturbation)	Réaction	Action^{+}	Réaction^{+}

Catalyses (Actions Secondaires)	Ordre	Force Perturbatrice	Force De L'ordre	Force Perturbatrice^{+}	Force De L'ordre^{+}
Indices (États Psychologiques Des Personnages)	Équilibres Psychologiques	- Enthousiasmes Du Parti Perturbateur - Surprise Et Déception Du Partie De L'ordre	- Détermination Du Parti De L'ordre - Surprise Et Déception Du Parti Perturbateur	- Détermination Du Parti Perturbateur - Détermination Du Parti De L'ordre	- Enthousiasme Du Parti De L'ordre - Déception Du Parti Perturbateur
Informants (Espace – Temps)	Et_1	Et_2	Et_3	Et_4	Et_5
Temps de l'histoire Temps du discours	A_1	B_2	C_3	D_4	E_5

Dans son article intitulé « Prolégomènes à une théorie générale de l'agonistique narrative » (2007), François Guiyoba présente sa modélisation de la dynamique narrative ou *agôn*, une modélisation fondée sur la suite équilibre-action-réaction. Ainsi, du début à la fin de toute histoire, observe-t-on comme un affrontement entre des « fronts agoniques [équilibre-action-réaction- action^{+}- réaction^{+}] » qui va *crescendo* jusqu'à la fin, marquée par l'instauration d'un nouvel équilibre qui succède à l'équilibre initial : « il en découle, ajoute Guiyoba, la nouvelle physionomie […] du schéma narratif général dans sa version quinaire, physionomie explicitant le front action/réaction et mettant en exergue le conditionnement de la progression du récit par l'alternance dialectique de séquences antithétiques » (Guiyoba : 2007). Il convient de préciser qu'à la reconfiguration du schéma narratif effectuée par Guiyoba, Kisito Hona a ajouté, avec son consentement, la dernière entrée, à savoir le temps de l'histoire et le temps du discours, qui permettent de saisir les dynamiques spatio-temporelles et/ou les genettiennes anachronies du texte analysé. L'intérêt du schéma modifié est de deux ordres au moins : heuristique et pédagogique. Tout d'abord, il constitue un bon moyen de collecte de données textuelles conformément aux méthodologies disciplinaires de l'analyse entreprise. Ensuite, il permet de dresser ou d'élaborer une topologie, une sorte de tableau de bord ou de « carte du territoire » de l'œuvre étudiée. De sorte que, dans une très large mesure, il évite au chercheur ou à l'enseignant de procéder à la relecture de ladite œuvre pour retrouver des indices majeurs. Enfin, il facilite les activités, préparatoires ou non, relatives à l'analyse de l'œuvre intégrale et au groupement de textes. Dans les deux cas, il permet d'amorcer de manière significative, notamment, l'analyse stylistique (catalyses, informants), thématique (noyaux et indices), géocritique (informants) et même psychocritique (indices) d'une œuvre.

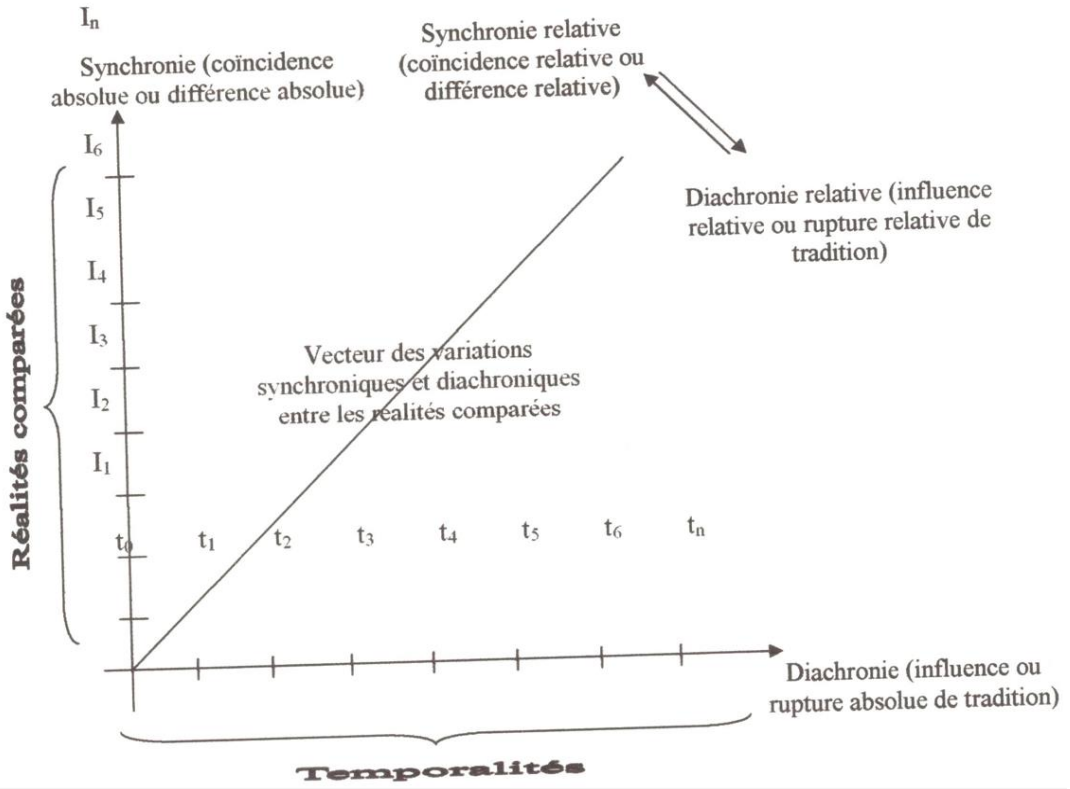
L'autre aspect innovant de la production scientifique de Guiyoba apparaît à la lecture des titres des mémoires et des thèses qu'il a dirigés, dans les axes de recherche choisis et, bien entendu, dans les analyses. Concernant les axes, il est l'un des tout premiers à avoir abordé des thématiques intermédiatiques, interartiales, intergénériques et interdisciplinaires sur lesquels on reviendra plus loin.

À la base, François Guiyoba est passionné des sciences dites dures, et plus précisément des mathématiques et de l'informatique. Et dans les mathématiques, il va puiser dans l'algèbre booléen, se servir des fonctions et du repère orthonormé. C'est ainsi que, pour formaliser et illustrer les possibles comparatistes, il a recours à des opérations telles que notamment, la réunion, l'intersection, la subjection. Dans la même perspective, il formalise la dynamique générale des rapports comparatistes à l'aide du repère orthonormé.

4. De la démarche comparatiste générale à une méthode véritablement comparatiste

La littérature comparée est généralement perçue comme une démarche rigoureuse qui vise à appréhender les textes, les genres, les arts et même les disciplines pour aboutir à la mise en évidence d'universaux ou d'invariants, mais aussi de particularismes. C'est dire qu'à la base, la littérature comparée ne saurait être une méthodologie basée sur des concepts opératoires *stricto sensu* comme le sont la narratologie, la sémiotique, la sociocritique etc. Dans le cadre de cette discipline, les outils d'analyse traditionnels servent à la collecte des données dont les agrégats, les marginalités, les aspérités et les disparités suscitent des interprétations ou conclusions logiques et épistémologiquement pertinentes, fécondes et fédératives. La force et la faiblesse de la littérature comparée consistent donc non seulement à conjuguer les apports de ces outils mais aussi à se remettre perpétuellement en question. C'est ce qui fait dire à Guiyoba « qu'il faut exercer une veille épistémologique sur la méthode afin d'assurer la survie et le progrès de la discipline » (2008 : 103). Il ajoute que même si « la comparaison littéraire n'est pas la littérature comparée […], elle [la comparaison] est, méthodologiquement, la pierre angulaire du vaste édifice de celle-ci » (*idem*). Aussi, pour matérialiser le cadre général de cette discipline, va-t-il se servir abondamment des outils mathématiques, lesquels lui permettent d'évoluer « vers une algèbre du comparatisme » (*idem)* qu'il va méthodiquement formaliser. Cette algèbre commence par le postulat de l'existence de « possibles comparatifs [ou comparatistes] de base (…) au nombre de huit[1] » (2008 : 105). Il estime que le moyen adéquat de saisie de ces possibles est l'algèbre booléenne, « une algèbre très élaborée de la comparaison tout court » (2005 : 151-152). Il s'en sert pour proposer une formalisation représentée dans un repère orthonormé avec

deux vecteurs, synchronique et diachronique, séparée par un axe de variation qui va osciller entre l'absoluité et la relativité. Ces deux pôles mettent en évidence, à leur tour, des points de divergence et des points de convergence comme le montre le tableau ci-après :



Dynamique générale des rapports comparatistes (2008 : 105)

À partir de ce tableau, Guiyoba identifie les huit possibles comparatifs de base : « ce sont, d'une part, sur le plan synchronique, la coïncidence et la différence absolues ainsi que leurs pendants relatifs ; et d'autre part, sur le plan diachronique, l'influence et la rupture absolues, à côté desquelles se trouvent leurs deux déclinaisons relatives » (2008 : 105). Il met ces possibles en relation homologique avec les cinq opérations booléennes que sont l'intersection, l'union, la différence, la complémentarité et la distributivité. C'est donc par le canal de la modélisation mathématique qu'il arrive à formaliser la dynamique générale des rapports comparatistes. C'est dire que, quel que soit le cas, la comparaison à effectuer va se situer dans ce cadre général avec ceci de particulier que, comme il le précise si bien, « l'absoluité ici n'est que pure commodité. Elle se veut purement théorique, la seule relativité restant opératoire » (Guiyoba, 2008 : 105).

Ce repère laisse apparaître la logique et les enjeux qui fondent les possibles comparatistes, les outils d'analyse et leurs concepts opératoires. Trouvant ce tableau extrêmement synthétique, il l'éclate en deux grands cas de figure : l'absoluité et la relativité. L'absoluité remonte au niveau fondamental, et donc théorique ou virtuel, tandis que la relativité est liée à

la *praxis*, à l'application et donc à la réalité. Il en découle deux sous-repères qui mettent en exergue des concepts précis.

Tous ces efforts l'amènent à faire évoluer la littérature comparée du statut de démarche comparatiste et « épistémologisante » pure à celui de méthode comparatiste proprement dite avec des concepts opératoires. Il convient de préciser que la matrice de ces repères est modulable en fonction du type de recherche et de corpus. De plus, cette matrice vient à la suite de l'opération proposée par Brunel et Pichois avec les variables X et Y assimilables à l'équation de base du comparatisme (1983 : 59 - 60). Dans ce cadre, le comparatisme s'appuie sur les données collectées par les méthodes d'analyse traditionnelles pour effectuer « le saut épistémologique », c'est-à-dire partir d'indices pour identifier des lignes de force, des agrégats et des disparités permettant de dégager des universaux, des particularismes et des invariants qui, de manière ultime, peuvent éprouver ou laisser émerger des sens, des concepts voire des théories.

Les ressorts de la pensée de Guiyoba présentés, la question qui reste posée avant de parler de sa vision du monde est celle de son idiosyncrasie ou idiolecte. Qu'est-ce qui fait que ses textes soient du « Guiyoba » ?

5. L'ADN stylistique ou le génome scriptural de François Guiyoba

« Le style c'est l'homme » disait Buffon. Pour étayer ce principe, on ne va pas appliquer à l'écriture de Guiyoba toutes les grilles de lecture du style avec ses différences acceptions (surprise, écart, expression des affects, récurrence, compensation de la défectuosité de l'arsenal linguistique etc.). On va se limiter à deux critères majeurs : la constance et la récurrence qui, conformément à la terminologie comparatiste, pourraient laisser émerger des invariants dans le phrasé du disparu.

On commencera par les intitulés des travaux qu'il a effectués ou dirigés, en commençant par les premières années de ce chercheur. Ainsi, en 1999 par exemple, il dirige des mémoires de fin d'études à l'École normale supérieure de Yaoundé, dont deux retiennent l'attention. Le premier est le mémoire d'Abondo évoqué plus haut et portant sur les philosophies de Camus et de Sartre. Le second porte sur l'affaire de plagiat qui a opposé l'écrivaine camerouno-française, Calixthe Beyala, lauréate notamment du Prix de l'Académie française, à l'Américain Howard Buten. Intitulé *Affaire Howard Buten – Calixthe Beyala : plagiat, coïncidence ou influence,* ce mémoire essaie de mettre un peu d'ordre dans les passions déchaînées par la guerre de tranchée entre les *pro* et les *anti*-Beyala à la suite de l'obtention de son Prix et de sa condamnation par le tribunal de grande instance de Paris en 1996. Ce mémoire est poursuivi et approfondi dans un second, de DEA et dans une thèse de doctorat. Si ces deux premiers travaux font appel à la philosophie et au droit, d'autres suivent, notamment en 2006 et s'intéressent aux mathématiques et à l'informatique, pour ne citer que ces deux disciplines. On peut citer le mémoire de Pierre Soussia, *Didactique des exercices littéraires par les*

mathématiques : le cas de la dissertation et celui d'Émeline Aude Mboudjom Kamga, intitulé *La Modélisation mathématique de la typologie textuelle : essai de contribution à la classification des textes*. Dans la foulée, il dirige un autre travail académique, commis par Mohamed Choumousoudin Moundignigni. Ledit mémoire s'ouvre à l'informatique avec pour titre : *L'Algorithme de la contraction de texte : esquisse de contribution à la didactique d'un exercice de français au second cycle des lycées et collèges.* Il est à noter que la thèse sur le plagiat sus-évoquée que François Guiyoba codirige avec Hélène Maurel-Indart se sert de la textométrie ou l'analyse textuelle assistée par ordinateur pour compléter l'analyse dite « classique » ou « manuelle ». De ces quelques exemples, il apparaît que Guiyoba initie ou encourage ses étudiants à l'usage du métalangage et des procédés des sciences dites dures (les mathématiques, l'informatique principalement), appliqués aux textes littéraires.

En restant dans le champ de la littérature comparée proprement dit, il est l'un des tout premiers, au Cameroun, à avoir abordé les problématiques intermédiatiques, intergénériques et interartiales. C'est ce qui a poussé l'un de ses collègues à s'interroger à l'occasion d'une soutenance en ces termes : « qu'est-ce que Guiyoba a encore fabriqué ? » En 2006, par exemple, sous sa direction, Arlette Flore Leedjue soutient à l'École normale supérieure de Yaoundé, son mémoire de fin d'études intitulé : *De La peinture à la littérature : l'interartialité à l'œuvre dans Paroles de Jacques Prévert*. Dans ce travail, l'élève-professeur d'alors aborde la relation entre la peinture et la littérature. Dans le poème « La lanterne magique de Picasso» par exemple, elle met en évidence ce qu'elle nomme « un modèle algorithmique technique » (2006 : 69). D'après ce modèle, le poème préverdien « laisse percevoir deux mouvements antithétiques favorisés par la conjonction adversative « mais » qui constitue à elle seule un vers. […] Cette obstination, cette inaccessibilité de la « pomme » se manifeste par des propositions anaphoriques […] des adverbes [et] des comparaisons » (*idem*).

Comme on l'a déjà signalé, au moment où il décède, il a dirigé plus d'une centaine de mémoires et une vingtaine de thèses dont certaines soutenues après sa mort, autour de problématiques intertextuelles, intermédiatiques, intergénériques et interdisciplinaires. Mais au-delà du contenu et des intitulés des travaux produits ou dirigés par Guiyoba, on constate également des particularités sur les plans de sa stratégie argumentative, son lexique et sa morphosyntaxe.

Tout d'abord, Guiyoba est un fin utilisateur du syllogisme avec une majeure, une mineure et une conclusion. On remarque très rapidement la prévalence du triptyque affirmation - conjonction de coordination « or » - conjonction/locution conjonctive « donc… de/en sorte que/ … par conséquent … dès lors … d'où… », déclinable à souhait. Voici par exemple comment il déploie son raisonnement relativement à la problématique du développement du continent africain :

> […] appliquée à l'Afrique, l'idéologie du développement à l'occidentale paraît maléfique puisqu'elle se trouve à l'opposé de celle d'enveloppement paradisiaque ainsi appréhendée […] **Or**, en s'appuyant sur le prométhéisme occidental, le développement implique la désacralisation de cette transcendance environnementale et culturelle et son remodelage à notre guise […] **D'où** les dérives actuelles de l'idéologie développementaliste […] **D'où** peut-être aussi, la résistance de l'Afrique au développement […] (2011 : 292-293).

Parlant du récit, voici ce qu'il dit :

> la vie est un combat parce qu'elle est une dynamique et parce que toute dynamique est une *agôn*. **Or** le récit est un microcosme complet de vie en ce que, dans sa dynamique, son contenu se décline en un début, un processus et une fin. **Par conséquent**, cette dynamique est le siège d'un agôn dont on peut dire qu'il est de nature dialectique parce que les séquences de l'histoire s'alternent antithétiquement suivant le schéma action/réaction […] (2008 : 92).

Le caractère syllogistique de ces trois extraits est indéniable et représentatif. Dans le même ordre d'idées, une mention spéciale mérite d'être accordée à la locution conjonctive et conclusive « en/de sorte que » qui se décline de plusieurs manières « de (telle) /en sorte (donc) que », ainsi que le prouvent les occurrences suivantes :

> **De sorte donc qu'**on sera fondé de parler par exemple d'imagologie martienne, solaire ou jupitérienne chez les terriens comme l'on parle d'imagologie africaine ou américaine en Europe (2009 : 62) […] **De sorte que** : "la grande envergure de l'univers imagothématologique célinien dévoile ainsi un chaos qui semble avoir tout conservé du gigantisme de son archétype" (*ibid.,* 70) […] **De sorte donc que** le propos ici doit consister à étudier et éprouver ces méthodes (*ibid.,* 72) […] **De sorte que**, dans l'hymne national, "le schizomorphe s'exprime pleinement, de manière patente ou latente, mais pour servir le mystique encore et toujours" (*ibid.,* 86) […] **De telle sorte que** "le personnage" de cet hymne corresponde à une fratrie joyeuse (*ibid.,* 88) […] **De sorte que** "la tension agonique entre les deux entités découle de leur différence ontologique" […] **De sorte que** " les focalisations interne, externe et zéro renvoient respectivement à la domination du personnage" (*ibid.,* 92) […] **De sorte que**, du point de vue épistémologique, "l'agonistique se penchera sur l'évaluation du succès ou de l'échec de l'idéologie fiction sur la réalité" (*ibid.,* 94).

Ensuite, comme cela est déjà visible dans les intitulés des travaux sus-évoqués, le lexique de François Guiyoba se caractérise également par l'emploi de termes et d'expressions typiques. Ainsi, sa synthèse pour l'Habilitation à diriger des recherches (HDR), soutenue en 2008, donne à lire des termes et des expressions gréco-latins associés à leurs dérivés lexicaux plus ou moins francisés :

l'obsession phrénologiste-physionomoniste collective ; physiognomoniquement et phrénologiquement ; l'intermedia ; proto-media (2008 : 17) ; un ersatz d'un hypotexte (*ibid.,* 19) ; une concaténation pseudo-gnoséologique (*ibid.,* 20 - 21) ; des antipodes à l'œcumène (*ibid.,* 25) ; un voyageur animé de moteurs praxéologiques (*ibid.,* 27) ; des considérations d'ordre gnoséologico-philosophique (*ibid.,* 35) ; aspect doxologiquement rédhibitoire de l'altérité (*ibid.,* 36) ; des épistémès du moment (*ibid.,* 58) ; l'exotisme extra-œcuménique de l'antiquité (*ibid.,* 59) ; la gnosis conradienne, la praxis gidienne (*ibid.,* 76) ; le *credo* civilisateur (*ibid.,* 80) ; une dialectique agonistique (*ibid.,* 90) ; cet *agôn* , des pôles "agoniques" ; le paradigme de l'agonistique narrative (*ibid.,* 90) ; le front agonique, les théâtres agoniques (*ibid.,* 91) ; l'ekphrasis (*ibid.,* 100).

S'y ajoutent, des dérivés adjectivaux issus des noms propres des auteurs, personnages ou phénomènes lus ou étudiés :

le texte huxélien (2008 : 20) ; l'épistémologie frobéniusienne (*ibid.,* 27) ; la fiction conradienne (*ibid.,* 28) ; des images à tonalité hadésienne (*ibid.,* 32) ; la trame imagothématologique célinienne (*ibid.,* 36) ; des perspectives conradiennes et gidiennes (37) ; le "champ" bourdieusien […] la fonction ricœurienne de la subversion (*ibid.,* 78) ; le faux prétexte léopoldien (*ibid.,* 80) ; l'archétypologie jungienne, la mythanalyse durandienne et l'épistémologie foucaldienne (*ibid.,* 84) ; l'application du schéma jakobsonien (*ibid.,* 91) ; l'œuvre gidienne (*ibid.,* 97) ; Les catégories bakhtiniennes, kristévaïennes et genettiennes … l'idéologie greenienne (*ibid.,* 99) ; ce cadre booléen (*ibid.,* 107) ; le *dasein* heigeggerien ; le principe ricœurien (*ibid.,* 113) ; [le] ressort daseinien de l'art […] des cieux élyséens […] l'"effet de vie" munchéen (*ibid.,* 114) ; [le] sisyphe camusien (*ibid.,* 129) ; une lecture pragmatique d'obédience jaussienne (*ibid.,* 140).

Enfin, on signalera aussi ce trait stylistique particulier et récurrent qu'est le rejet en fin de phrase de la subordonnée participiale pour exprimer une relation de cause à effet ou une explication conclusive :

L'enjeu de l'*agôn* […] procède du jeu démiurgique qui contraint la norme à "des licences" stylistiques aux fins de remodelage de la réalité, cette norme **se prêtant** à cette contrainte à son corps défendant (2008 : 93) […] Cette exégèse consiste en une explication de l'œuvre conradienne, cette explication **étant** tantôt manifeste, tantôt latente (*ibid.*, 97) […] il se trouve, à l'expérience, qu'il n'y a "aucune outrance" dans la fresque de Conrad, celle-ci **étant** "cruellement exacte" (*idem*) … Cette dernière s'aide de la psychanalyse et porte surtout sur les motivations du voyage, ces dernières **sous-tendant** l'idéologie greenienne (*ibid.*, 99) […] Étant donné la nature de cet objet, cette approche doit ressortir à la théorie des relations, cette dernière **devant** cependant transcender les relations spécifiques en une théorie générale (*ibid.*, 101) […] le rapport de la qualité de la réception d'une

> œuvre avec ses formes intermédiatiques, la réception des romans de Brink et les formes **correspondant** à cette réception spécifiques (2015 : 99) […] l'intertextualité, l'intermédialité ou l'interartialité et la traduction, ceux-ci **ayant** des fonctions précises, **étant** des formes par excellence d'ouverture à l'altérité et **devant** en conséquence, contribuer à la bonne réception des œuvres brinkiennes dans le monde. (*Idem*, 105)

Ces termes et expressions montrent simplement le sens de l'originel que manifeste le chercheur, d'une part en restant le plus proche possible du métalangage de la recherche et, d'autre part, en évitant le truchement souvent dangereux de la traduction. En conséquence, ses écrits sont frappés du sceau d'une originalité et d'une authenticité avérées qui, de fait, deviennent sa marque déposée. On peut alors logiquement parler du style *guiyobien*.

Conclusion : une vision du monde décomplexée et audacieuse !

La vision du monde de Guiyoba est essentiellement décomplexée non seulement par rapport aux théories importées mais aussi par rapport aux sciences exactes. Les théories venues d'ailleurs ne constituent nullement des vérités d'évangile. Il les reçoit en gardant une distance critique salutaire. L'imagologie, par laquelle il entre dans la littérature comparée, lui a permis de déconstruire les idées reçues et les stéréotypes, jusqu'à dénoncer la falsification de faits scientifiques et historiques. C'est ainsi que, par exemple, il critique des idéologies euro/occidentalo-centristes, notamment celle des Lumières et de la post modernité qui manipulent des arguments pseudo-scientifiques, pseudo-humanistes et pseudo-écologistes pour berner les êtres humains en général, et, de manière spécifique, les Africains. Dans la même perspective, il abhorre les rengaines défaitistes afro-descendantes ou d'autres origines.

La présente biographie intellectuelle ne saurait prétendre à l'exhaustivité. Tout au plus essaie-t-elle de donner une idée de la pensée de cet enseignant-chercheur de manière à susciter le débat dont les arguments souvent contradictoires pourraient permettre sinon d'accéder à la vérité au moins de s'en approcher. Ce sera alors, sans doute, le plus bel hommage à lui, rendu.

Références bibliographiques

ABONDO, R. D. (2001), *Albert CAMUS Rupture d'avec Jean-Paul SARTRE ou continuité ? Étude comparée des philosophies de l'absurde et de l'existentialisme,* mémoire de Di. P.E.S. II, École normale supérieure de Yaoundé.

AROUIMI, M. (2015), « Le Mimétisme dans la littérature », *Les Cahiers du Littoral* N°17.

BONN, C. (2016), *Lectures nouvelles du roman algérien : essai d'autobiographie intellectuelle*, Paris, Garnier, coll. Bibliothèques Francophones.
BOURDIEU, P. (1992), *Les Règles de l'art : genèse et structures du champ littéraire,* Paris, Éditions du Seuil.
CHAUVIN, D., SIGANOS A. et WALTER P. (2005), *Questions de mythocritique,* Paris, Imago.
DESPLANQUES, F. (2017), « Comptes rendus de Lectures nouvelles du roman algérien : Essai d'autobiographie intellectuelle de Charles Bonn » in *Cahiers de la Méditerranée,* N° 94, P. 365-367, consulté le 10 octobre 2023, adresse url : https://doi.org/10.4000/cdlm.8773
DURAND, G. (1992), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* Paris, Dunod.
FERMI, E. (2017), « C. Bonn, Lectures nouvelles du roman algérien : Essai d'autobiographie intellectuelle » in *Studi Francesi***,** n° 183, P. 591-592**,** consulté le 10 octobre 2023, adresse url : https://doi.org/10.4000/studifrancesi.10614
GADAMER, H. G. (1996), *Vérité et méthode,* Paris, Seuils.
GUIYOBA, F. (2015), *Littérature médiagénique – Écriture, musique et arts visuels,* Paris L'Harmattan.
-- (2015), Intertextualité, intermédialité, traduction…, ou des formes idéales pour la qualité de la réception. Le cas des romans d'André Brink. Dans Münch, M. M. (2015), *Forme et réception : Rencontres interartistiques de l'Effet de vie*, Paris, Honoré Champion.
-- (dir.), (2012), *Entrelacs des arts et effet de vie*, Paris, l'Harmattan.
-- (2012), « Le tremplin heuristique de la communication jakobsonnienne ou du principe d'invariance des fonctions de l'art littéraire », Ehret, J. (dir.), (2012), *L'Esthétique de l'effet de vie : perspectives interdisciplinaires,* Paris, L'Harmattan.
-- (2011), « Les odeurs de Céline à Greene : de la répulsion *doxa*-logique à l'attraction paradoxale de l'altérité », *Syllabus* Vol. II, N° 2.
-- (Dir.), (2011), « Le Développement : paradigmes et dynamiques passés, présents et futurs »*, Syllabus*, Vol. II N° 3, Éditions Clé.
-- (2008), *Un Parcours de recherche de l'imagologie africaine à l'épistémologie de la littérature*, synthèse pour l'Habilitation à diriger des recherches (H.D.R.), Université de Toulouse-Le-Mirail.
-- (2008), « Autour de *Cœur de ténèbres :* l'intertextualité revisitée », Engélibert J. P. et Tran-Gervat Y. M. (2008). *La littérature dépliée : reprise, répétition, réécriture »,* Presses universitaires de Rennes, P. 363-372.
-- (2007), « Prolégomènes à une théorie générale de l'agonistique narrative », *Revue d'art et de littérature, musique (R.A.L.M.)*, numéro 32, page consultée le 17-03-2023, adresse url : http://www.lechasseurabstrait.com/revue/spip.php?article1646
-- (2005), « Pour une algèbre de la comparaison littéraire », *Langues et littératures N° 9*, Université Gaston Berger, Saint Louis, Sénégal.

GUIYOBA, F. et HALEN, P. (2008), *Mythe et effet de vie, une discussion autour du concept d'« effet » de Marc-Mathieu Münch*, Strasbourg, Éditions du Portique.

HONA, K. (2001), *Affaire Howard Buten – Calixthe Beyala: plagiat, coïncidence ou influence?* Mémoire de Di.P.E.S. II, École normale supérieure de Yaoundé.

-- (2005). *La Transposition des évangiles du Nouveau Testament et des principes de la tragédie classique racinienne dans La Croix du Sud de Joseph Ngoué : étude d'un double réception*, mémoire de maîtrise, Université de Yaoundé I.

-- (2008), *Du Plagiat dans la littérature francophone contemporaine : Calixthe Beyala lectrice de Romain Gary, de Howard Buten et d'Alice Walker*, mémoire de D.E.A., Université de Yaoundé 1.

-- (2014), *Du plagiat en littérature : prolégomènes à une étude littéraire pour un usage juridique,* Thèse de doctorat, Université de François Rabelais de Tours.

LEEDJUE, A. F. (2006), *De la peinture à la littérature : l'interartialité à l'œuvre dans Paroles de Jacques Prévert,* mémoire de Di.P.E.S. II, École normale supérieure de Yaoundé.

MBOUDJOM KAMGA E. A. (2006), *La Modélisation mathématique de la typologie textuelle : essai de contribution à la classification des textes*, Mémoire de Di.P.E.S. II, École normale supérieure de Yaoundé.

CHOUMOUSOUDIN, MOUNDIGNIGNI, M. (2006), *L'Algorithme de la contraction de texte : esquisse de contribution à la didactique d'un exercice de français au second cycle des lycées et collèges*, Mémoire de Di.P.E.S. II, École normale supérieure de Yaoundé.

MÜLLER, E. J. (2009), "Intermediality revisited: some reflexions about basic principles of this axe de pertinence", in *The Borders of media borders* (Proof/Épreuves).

MÜNCH, M. M. (2004), *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion.

SOUSSIA, P. (2004), *Didactique des exercices littéraires par les mathématiques : le cas de la dissertation*, mémoire de Di.P.E.S. II, École normale supérieure de Yaoundé.

Alain Poaire KAMKI
Cégep de Rosemont – Montréal
alainkamki@gmail.com

De l'imagologie littéraire et de l'intermédialité : apport théorico-conceptuel de François Guiyoba et position d'autres chercheurs[1], (re)lectures croisées

Résumé

Pour résister à l'usure du temps en gardant sa fraîcheur et son caractère sempiternel, toute discipline scientifique connaît des mises à jour. Celles-ci s'opèrent par des innovations sur le plan thématique, terminologico-conceptuel, des démarches méthodologico-opératoires. À cet égard, les champs disciplinaires à l'instar de l'imagologie littéraire, l'intermédialité, etc. n'échappent guère à ce principe. Grâce aux innovations apportées par François Guiyoba et les autres chercheurs, ces disciplines continuent de faire tache indélébile dans les mémoires et les thèses. Au prisme d'une étude comparée, cette réflexion essaie de dégager, après lecture de quelques publications de François Guiyoba, des innovations qui contribuent à l'émergence de la littérature générale et comparée ; marque de son originalité et de sa vision scientifique.

Mots clés : Concept – innovation - imagologie – intermédialité – littérature comparée.

Abstract

To resist the wear and tear of time while maintaining its freshness and immortal character, every scientific discipline undergoes updates which take place through innovations on the thematic, terminological-conceptual level, and methodological-operational approaches. In this regard, disciplinary fields such as literary imagology, intermediality, etc. hardly escape this principle. Thanks to the innovations brought by François Guiyoba and other researchers, these disciplines continue to make an indelible mark in dissertations and theses. Through the prism of a comparative study, this reflection attempts to identify, after reading a few

[1] Nous faisons abstraction des précurseurs. Toutefois, nous jetons un coup d'œil sur Jean-Marc Moura, Daniel-Henri Pageaux en ce qui a trait à l'imagologie; à Jürgen E. Müller et aux rénovateurs (réformateurs) comme, Sylvestra Mariniello, Éric Mechoulan, Robert Fotsing Mangoua pour relever l'écart de leurs travaux avec ceux de François Guiyoba.

François Guiyoba's publications, innovations which contribute to the emergence of general and comparative literature; mark of his originality and his scientific vision.
Key words: Concept – innovation – imagology – Intermediality – comparative literature.

Introduction

Dans un monde en mutation permanente où tout bouge, tout évolue, tout se transforme et se métamorphose, toute discipline scientifique, pour survivre, doit se développer, s'actualiser, se régénérer. Pour s'adapter au tourbillon de ces mouvances, les mises à jour doivent s'opérer au niveau des terminologies ou des concepts. Ainsi, la littérature, en tant que science, ne reste pas en marge d'un tel dynamisme. Et pour la littérature générale et comparée, plusieurs théoriciens comme F. Guiyoba se sont illustrés par des innovations conceptuelles et théoriques qui ont fait d'eux des comparatistes avant-gardistes. En lisant quelques travaux de F. Guiyoba, il en ressort des nouveaux concepts opératoires autant en imagologie littéraire qu'en intermédialité. Ainsi, la question qui se pose est de savoir quels sont les nouveaux concepts et modes opératoires que Guiyoba propose dans ces domaines et dont l'apport constitue une démarcation avec les autres penseurs ? Pour répondre à cette question, ce travail, à travers la méthode heuristique d'A. Lalande (1993 : 9) qui étudie l'activité créatrice en donnant la possibilité de résoudre par des dispositifs techniques un certain nombre de problèmes (reconnaissance des objets, démonstration de théorèmes, etc.), dont l'homme ne peut donner avec exactitude l'algorithme de construire des modèles qui simulent le processus de la solution d'un nouveau problème, va consister à relire quelques travaux de F. Guiyoba pour en ressortir les démarches et approches conceptuelles nouvelles qui viennent consolider le dynamisme, la pertinence, le rayonnement ou l'avancée de la littérature générale et comparée. En plus, la relecture, le décryptage et l'interprétation des textes et des pensées complexes de F. Guiyoba ne seront rendus possible que grâce à l'herméneutique de P. Ricoeur qui est considérée comme « l'interprétation des textes et comme la théorie de la compréhension ayant pour vocation la défense de l'autonomie des textes en sciences sociales » (Ricoeur, 1988 : 334).

1. Des innovations conceptuelles en imagologie et en intermédialité

Les critiques littéraires et artistiques se sont intéressées aux notions d'imagologie et d'intermédialité. Depuis leurs fondements jusqu'aux rénovateurs (réformateurs), elles ont connu récemment des réaménagements.

En imagologie littéraire, les travaux de J.-M. Moura et de D.-H. Pageaux ont été fort illustratifs. Pour ce qui est de l'intermédialité, mot fondé par E. M. Jürgen, elle a connu les avancées par S. Mariniello et É. Méchoulan et, de nos jours, elle a été réaménagée par des penseurs comme R. Fotsing Mangoua et F. Guiyoba (pour ne citer que ceux-ci). Partant de ce constat, il convient d'étudier les pensées de F. Guiyoba qui font montre d'un sens poussé de la théorisation et de la formalisation tant en imagologie littéraire que dans d'autres domaines de la littérature comparée. Ce chercheur a proposé des démarches innovantes, des nouveaux modes opératoires dans le décloisonnement des savoirs qui continuent de faire écho dans les mémoires et dans les thèses.

1.1. Une approche innovante : le paradigme imagologique

Pour des raisons relevant de la psychologie humaine et partant du fait que le discours littéraire est entaché de congruences antinomiques et synonymiques, les instances du paradigme imagologique entretiennent des rapports opposés car le regard posé sur l'Autre est soit péjoratif soit mélioratif.

Partant de cette considération, le « Je » juge « l'Autre » par rapport à « Soi ». De cette façon, il y a plusieurs enjeux dont il faut tenir compte car l'approche imagologique est une méthode de recherche comparatiste. Au regard des pratiques antérieures, le chercheur en quête d'altérité doit analyser certaines données notamment la subjectivité des auteurs, la perspective temporelle, la perspective spatiale, l'imaginaire du passé, les créations spirituelles, la perspective politique, les habitants, etc.

En ce qui concerne l'imagologie littéraire, J.-M. Moura met l'accent sur « l'image de l'étranger (en comparaison) avec l'Europe » (Moura, 1998 : 18). Il estime que l'imagologie littéraire, entendue comme l'étude des représentations de l'étranger dans la littérature, a pris deux directions dominantes : l'« étude des documents primaires que sont les récits de voyage » (Moura, *Ibid*. : 36) et surtout, celle des « ouvrages de fiction qui mettent en scène soit directement des étrangers, soit se réfèrent à une vision d'ensemble, plus ou moins stéréotypée, d'un pays étranger » (Ibid. 84). Illustrée par des travaux d'ampleur plus ou moins récents, l'imagologie a connu une remarquable et progressive élaboration qu'il est possible de mettre en perspective, d'abord en tentant une brève généalogie, puis en dégageant les principes théoriques qui lui sont propres.

Marquant la frontière de la société, l'étranger renvoie à la vérité de celle-ci, à ce qu'elle exclut et donc à ce qu'elle tient pour fondamentalement sien. Aussi l'imagologie sera-t-elle de prime abord suspecte à l'historien de la littérature. Appartenant à l'imaginaire d'une culture ou d'une société, les images de l'étranger excèdent de toute part le champ proprement littéraire et sont d'emblée un objet d'étude pour l'anthropologie ou l'histoire.

D.-H. Pageaux (1994 : 71-72), en se reportant à la représentation de l'Autre dans une dimension littéraire, propose une systématisation des aptitudes fondamentales qui traduisent la perception de l'Autre, tout en distinguant quatre aptitudes différentes envers la réalité étrangère qui

servent de base méthodologique à cette recherche : l'individu peut considérer la culture observée inférieure à la sienne ou, en revanche, supérieure, attitudes qui sont à l'origine de ce que l'auteur désigne par « *phobie* » ou « *manie* » et qui impliquent, respectivement, une attitude de « dévaluation » ou de « valorisation » par rapport aux références culturelles du sujet. Celui-ci peut aussi développer une attitude qui consiste à valoriser la culture de l'Autre, sans, quand même, minoriser sa propre culture. Cette manifestation, que l'auteur désigne par « *philie* », est plus équilibrée, car elle n'implique ni l'excessive importation de modèles étrangers (ce qui caractérise la « *manie* »), ni sa complète négation, ce qui est propre de la « *phobie* ».

La quatrième attitude « *le cosmopolitisme* ou *l'internationalisme* », se manifeste au moment où le sujet essaye de se débarrasser de ses propres références culturelles face à une réalité étrangère, tout en affirmant son cosmopolitisme et en assumant une vision universaliste, dans une tentative de comprendre dans son ensemble la diversité culturelle de l'étranger. Cette dernière attitude n'implique pas une opinion positive ou négative envers la réalité étrangère, puisque les rapports positifs entre différentes cultures ont tendance à atteindre une unité culturelle. En raison de ce manque de jugements de valeur, cette attitude est susceptible de conduire à des pôles extrêmes tels que la « phobie » ou la « manie ».

De la sorte et d'après Pageaux, il y a *philie,* « [quand] la réalité étrangère est vue, jugée positive et elle s'inscrit dans la culture regardante. [La philie] vit de connaissance et de reconnaissance mutuelles, d'échanges critiques et de dialogue égal à égal » (Pageaux, 1989 : 15). Ensuite, il y a *phobie* « [lorsque] la réalité culturelle étrangère est tenue pour inférieure et négative par rapport à la culture d'origine » (Pageaux, Ibidem).

La seconde réflexion est issue de la notion d'écart différentiel qui se pose comme élément fondamental de toute réflexion comparatiste. Mais celle réflexion sur la différence ne saurait promouvoir une pensée de la dichotomie ou de la binarité, en termes qu'affectionne une certaine sémiologie, du genre blancs *versus* noirs. L'étude de la représentation de l'Autre aboutit aux oppositions binaires, c'est-à-dire unilatérales : à la manie ou à la phobie (dont la manifestation la plus évidente et actuelle est le racisme). Penser la différence, donc, s'efforcer de mener des études de relations binaires entre deux séries de faits littéraires, ne saurait aboutir à promouvoir une pensée antinomique, mais bien plutôt comprendre en quoi consistent des transmissions, des imitations, des récréations différentielles.

Enfin, D.-H. Pageaux pense que le cosmopolitisme est : « [le] cas où le phénomène d'échanges, de dialogues s'abolit pour faire place à un nouvel ensemble en voie d'unification » (Pageaux, 1989 : 153). Le cosmopolitisme est la reconstruction de l'unité : le « Je » s'associe à « l'Autre » pour former un nouveau « Je ». Il permet d'accepter la différence d'autrui pour bâtir un monde meilleur ; le monde se voulant de plus en plus petit, devenu village

planétaire. C'est pour cette raison qu'à côté du cosmopolitisme, on retrouve les termes d'internationalisme, de globalisation, de transculturalité…

F. Guiyoba quant à lui focalise l'attention sur l'altérité africaine en proposant que le regard sur l'Autre est une sorte de jugement qui, pour être pris en compte méthodiquement, doit se décliner en un triptyque qu'il nomme « L'imagosystémicité ou l'imagosystémique ». Ce système imagologique qu'il conceptualise comprend des aspects physiques (l'être), des traits moraux (le paraître) et la spatiotemporalité (l'environnement) de l'Autre.

Le triptyque proposé par F. Guiyoba peut s'illustrer dans les deux articles suivants : « Les odeurs de Céline et Greene : de la répulsion doxa-logique à l'attraction paradoxale de l'altérité » (2003) et « La description comparée dans quelques récits de voyage modernes : un sacrifice à une tradition séculaire » (2007), il fait la recension du champ lexical des traits moraux, physiques et environnementaux de l'altérité africaine. Les quelques références ci-après permettent d'en juger :

-**Traits physiques** (**animaux) aux allures générales simiesques:** fessier trop rebondi, lèvres épaisses, nez épaté, prognathisme, peau très noire et visqueuse, sexes démesurément grands, yeux ronds, etc.; ombre, nudité, nègres en loques, pustuleux et chantants, ventres débordants des femmes, peau en pelure d'oignon, peuplades ravagées par mille pestes, lenteur des gestes, beauté, « Les femmes africaines sont plus belles que les femmes européennes. Elles sont mieux bâties. Leurs longs seins sont plus beaux que les petits seins immatures des Européennes », etc.

-**Traits moraux (barbares) connotant l'absence de culture :** anthropophagie, agressivité, anarchie, bellicisme, cruauté, débauche, despotisme, fétichisme, idolâtrie, inintelligence, kleptomanie, lâcheté, oisiveté, paganisme, sorcellerie, superstition ; incontinence sexuelle, cannibalisme, vanité, résignation, naïveté, malhonnêteté, manies (hurlements, chants et danses cacophoniques). Quant aux nègres, on se fait vite à eux […]. La nègrerie pue sa misère, ses vanités interminables, ses résignations immondes » (p.186) ; « les nègres […], c'est tout crevés et tout pourris ! dans la journée c'est accroupi, on croirait pas ça capable de se lever seulement pour aller pisser le long d'un arbre et puis aussitôt qu'il fait nuit, va te faire voir ! ça devient tout vicieux ! tout nerfs ! tout hystériques ! […]. Voilà ce que c'est que les nègres […], des dégueulasses […]. Des dégénérés quoi ! Sympathie, amour, tendresse, bonté, courtoisie, honnêteté ; attachement, fidélité ; hospitalité ; « L'amour […] existait ici sans les atours de la civilisation. Ils étaient tendres envers leurs enfants […], ils étaient tendres les uns envers les autres, d'une tendresse douce et mesurée », etc.

-**Spatio-temporalité (infernale):** absence de la notion de temps, animaux féroces, cours d'eau impraticables, forêts impénétrables, insectes vecteurs de maladie de toutes sortes, relief escarpé ; climat rude (humidité,

chaleur) ; animaux et autres insectes nuisibles (scorpions, rats, serpents, moustiques, chauves-souris, fourmis, mouches tsé-tsé, crocodiles, panthères, hyènes) ; maladies (paludisme), affections de la peau, trypanosomiase ; « Nous voguions vers l'Afrique, la vraie, la grande, celle des insondables forêts, des miasmes délétères, des solitudes inviolées, vers les grands tyrans nègres vautrés aux croisements de fleuves qui n'en finissent plus » ; « temps qui s'arrête ».

Outre ces aspects, F. Guiyoba évoque la **logistique primitive** et la **praxis irrationnelle** de l'altérité africaine : alimentation constituée de racines, de baies sauvages, de gibiers, de chair humaine… ; flèches et lances empoisonnées, habitations et habillements sommaires ; parures hétéroclites, etc., chants et danses cacophoniques ; gestuelle brusque, tics et manies.

Ainsi, on observe les éléments de la représentation de l'altérité africaine dans ses traits physiques, moraux, sa praxis, sa logistique et sa spatiotemporalité. Le regard littéraire que l'on porte sur l'Autre est conditionné par l'imagerie culturelle de chez soi, c'est-à-dire des clichés et des stéréotypes, encore appelés des lieux communs ou des préjugés dont l'émergence remonte souvent très loin dans le passé.

De la sorte, il ressort de ces publications que l'altérité africaine est perçue sur un double prisme : péjoratif et mélioratif. Ce qui pousse F. Guiyoba à poser l'algorithme suivant :

> Europe : Afrique. Le rapport analogique entre ces deux entités se fonde sur leur paradigme commun, celui-ci consistant en l'être, le paraître et la spatio-temporalité de l'individualité. Mais, dans la perspective européenne, le détail socioculturel de ce rapport le décline en une hiérarchie axiologique conférant à l'ici européen une charge méliorative et à son homologue africain une charge péjorative. Un tel algorithme peut donc se réécrire : Afrique = Europe, d'où le tableau ci-dessus des clichés et stéréotypes de l'imagerie africaine en Occident (Guiyoba, 2007).

On peut constater que Céline avance des propos péjoratifs alors que Greene s'attèle sur des idées mélioratives sur l'altérité africaine. À ce sujet, F. Guiyoba écrit davantage :

> Aspect « doxologiquement » rédhibitoire de l'altérité […], la poétique de l'odeur dans l'épisode africain de *Voyage au bout de la nuit* a trait à ses qualité, quantité, nature et circonstances de son actualisation, participant ainsi sur le plan idéologique à l'expression ipséiste d'un malaise existentiel. Dans une perspective imagologique, le texte célinien est une représentation de l'Afrique en regard de l'Europe. La vision dysphorique du vieux continent en proie à un chaos polémique sans précédent oblitère les préjugées euphoriques sur un continent noir d'abord perçu comme havre de paix, mais s'avérant comme mirage à l'expérience. La structure imagothémathologique de ce mirage consiste en une paradigmatique et une syntagmatique de clichés et stéréotypes

surannés se répartissant sur l'être, le paraître et la spatiotemporalité altériens. Elle se résume en l'animalité et la barbarie de l'altérité ainsi qu'en l'inhospitalité de son environnement. » (Guiyoba, *Ibidem*).

On comprend qu'une représentation est un ensemble d'idées que l'on se fait de l'Autre, ce dernier étant constitué non seulement de sa personne physique et morale, mais également de son environnement auquel il est intimement lié. Ainsi constate F. Guiyoba qu'« il y a, dans la pensée de Céline, une reprise dramatisée du stéréotype du sale nègre puant vivant dans un environnement austère » (Guiyoba, *Ibidem*).

De ce fait, il ressort du champ lexical des occurrences saillantes qui soulignent chacune des trois dimensions de la trame imagothémathologique que l'altérité est pourrie aussi bien dans son paraître que son être. Les étrangers qui s'aventurent dans l'ailleurs se fondent irrémédiablement dans ces « miasmes ». En revanche, la représentation greenienne de l'ailleurs africain se veut méliorative, car Green est envoûté par la beauté physique et morale de l'altérité si on se réfère au système imagothémathologique répertorié par F. Guiyoba dans son texte. On retient qu'un texte littéraire entretient des rapports binaires ou antinomiques. F. Guiyoba, séduit par ce terme, écrit : « Les antinomies [comme civilisé/barbare] constituent respectivement l'hyperimage et l'hypo-image d'une proto-image dont on retrouvera les scenarii idéaux dans les discours officiels, les récits de voyage, mais aussi les œuvres fictionnelles et l'imagerie populaire » (Guiyoba, 2005).

En clair, pour étayer davantage ce schéma dualiste présent dans le texte littéraire, F. Guiyoba soutient qu':

> En passant de Louis-Ferdinand Céline dans *Voyage au bout de la nuit* à Graham Greene dans *Voyage sans cartes*, les mêmes effluves pestilentiels qui caractérisent l'altérité africaine font l'objet d'une répulsion communément admise, puis d'une attraction paradoxale de celle-ci. De ce fait, elles constituent un indice majeur de la rupture entre la tradition séculaire de la représentation péjorative de cette altérité en Occident et une nouvelle tradition inaugurée par Joseph Conrad à la fin du XIX^{e} siècle dans *Cœur des ténèbres*. Dans une perspective imagologique, il montre que le texte célinien est une représentation de l'Afrique au regard de l'Europe alors que le texte greenien, affiche un aspect de l'attraction paradoxale de l'altérité. En tombant en pâmoison devant la beauté physique et morale de l'altérité, Greene semble souscrire à la philosophie de la « *concordia discordia* »[1],

[1] Il s'agit de *Mars* et de *Venus* dans la mythologie romaine. *Mars* (en latin *Mars*, « le brave ») est le dieu de la guerre alors que *Venus* est la déesse de l'amour, de la séduction et de la beauté. Elle est équivalente à la déesse grecque *Aphrodite*. L'union entre *Mars* et *Venus* a une signification philosophique : le principe de « Discordia Concors » ou « Concordia Discors ». Ce couple donne naissance à une harmonie dissonante. L'union de la guerre et l'amour ; la guerre est vaincue par l'amour, le résultat est la paix.

(alors que Céline se rend compte du caractère mortel de la civilisation occidentale) (Guiyoba, 2003).

À travers cette perception identitaire et altéritaire, F. Guiyoba positionne sa réflexion dans le cadre du *paradoxe* qui ressortit des textes du corpus*,* la coexistence des pôles opposés *;* ce qui est d'ailleurs le vecteur principal de diverses images culturelles construites à partir des lieux, des personnages, des coutumes/traditions/modes de vie transmises avec une visée non-réductrice d'un sujet qui regarde objectivement.

Parlant justement encore de l'altérification de l'Afrique, F. Guiyoba avance ces propos regrettables de la perception de l'Ailleurs africain par une élite occidentale : « l'Afrique et la marginalité se sont toujours confondues en Occident (si bien qu') en passant des Antipodes à l'œcoumène, l'Afrique allait de Charybde en Scylla » (Guiyoba, 2004).

Le point de vue sur la dualité est renforcé par D.-H. Pageaux qui, contrairement à F. Guiyoba qui démontre le nihilisme de l'Ailleurs africain dans les textes d'auteurs européens, celui-ci voit en l'acte d'écriture une caution morale entre le narrateur et le destinataire, une sorte de joyau du dualisme entre le Regardant et le Regardé. Pour cette raison, il soutient avec mordicus qu':

> Écrire sur l'Autre, écrire l'Autre suppose aussi, d'un point de vue littéraire, toute une série d'évaluations que nous appellerons morales, au sens large du terme, entre le narrateur et le destinataire, entre le personnage de la culture d'origine et l'étranger pris dans le texte, entre le champ culturel du public lecteur (le même que celui de l'auteur) et ce faux champ étranger qu'est le champ de l'Autre. Cette constante relation duelle entre divers Je et l'Autre est repérable assez nettement dans les divers processus d'évaluation et de comparaison qu'offre le texte, et aussi dans le système de références utilisé pour caractériser l'Autre, pour l'annexer ou pour le rejeter, pour le valoriser de manière péjorative ou méliorative. (Pageaux, 1994 : 146).

Par altérité, dérivé du latin "alter", nous retiendrons comme premier élan les définitions qu'en donne A. Lalande : « caractère de ce qui est autre » ; « caractère de ce qui est autre que moi » (Lalande, 1983 : 39). Cependant, l'altérité reçoit de multiples définitions se laissant décliner sous diverses manières et selon les différents champs disciplinaires qui la reçoivent. J.-L. Cordonnier indique qu'« elle est la manifestation du problème anthropologique, psychanalytique, philosophique, linguistique, traductionnel » (Cordonnier, 1995 : 8). À l'échelle de la littérature, M. Abdallah-Pretceille note qu'elle « constitue le lieu privilégié de 'l'expérience de l'altérité" et devient "un médiateur potentiel'' dans la rencontre et la découverte de l'Autre » (Abdallah-Pretceille, 1988 : 75).

Dans la perspective imagologique de D.-H. Pageaux qui précise la notion d'image, on peut déceler la précision suivante :

> Toute image procède d'une prise de conscience, si minime soit-elle, d'un *Je* par rapport à l'*Autre*, d'un *Ici* par rapport à un *Ailleurs*; l'image est donc l'expression, littéraire ou non, d'un écart significatif entre deux ordres de réalité culturelle […]. Ainsi conçue, l'image littéraire est un ensemble d'idées et de sentiments sur l'étranger prises dans un processus de littérarisation mais aussi de socialisation. […] L'image est la représentation d'une réalité culturelle au travers de laquelle l'individu ou le groupe qui l'ont élaborée (ou qui la partagent ou qui la propagent) révèlent et traduisent l'espace social, culturel, idéologique, imaginaire dans lequel ils veulent se situer (Pageaux, 1994 : 60).

Allant dans le même sillage, au sujet de l'objet de l'imagologie, il écrit : « Dénombrer (les discours), les démonter, les expliquer, comprendre comment l'image est un langage symbolique à l'intérieur d'un système littéraire et d'un imaginaire social, cela est l'objet de l'imagologie » (Pageaux, 1994 : 62).
L'innovation faite par F. Guiyoba se situe également sur le plan du mode opératoire.

1.2. Mode opératoire : un nouveau programme en imagologie

Le nouveau paradigme imagologique dénote des nouveaux concepts liés à l'imagologie qui sont très prégnants dans cet essai de F. Guiyoba « *Passé, présent et avenir : l'imagologie en mutation* » dans lequel il pense que « l'imagologie, malgré son dynamisme dans le champ comparatiste, semble évoluer vers un horizon sociologique d'envergure planétaire et, au-delà, vers un horizon cosmologique d'envergure universelle » (Guiyoba, 2005). En effet, il poursuit sa réflexion en donnant plus précision sur une telle nouvelle orientation imagologique :

> Si elle étudie une imagerie culturelle et un imaginaire fondés sur un clivage identité/altérité entretenu par l'écart exotique et à partir duquel sont déduites des aires et traditions idéologiques, ce clivage s'actualise de nos jours dans le cadre étriqué d'une mondialisation condamnant à terme l'exotisme traditionnel à l'obsolescence. D'où les avatars actuels des cadres imagologiques traditionnels que sont, entre autres, la post-colonie et la francophonie, ainsi que leurs corrélats disciplinaires que sont par exemple les ''gender studies'' et ''cultural studies'', tous préludant alors à une imagologie future qui traitera des déclinaisons d'un clivage qui aura sensiblement glissé du plan anthropologique aux plans méga-sociologique et trans-planétaire d'un système imagologique devenu œcuménique et méta-œcuménique. (Guiyoba, 2005).

Allant dans le même ordre d'idées pour réaffirmer sa position, il soutient qu':

> En tant que paradigmatique de l'objet imagologique, l'imagosystème est constitué d'un contexte épistémique dominant ou proto-image, d'un imagothème principal ou hyperimage, d'imagothèmes secondaires

ou hypo-images ou encore clichés, du scénario ou agencement des imagothèmes dans le texte, et de la symbolique imagologique ou idéologie sous-tendant la représentation, ces différents éléments étant intégrativement liés les uns aux autres. N'étant pas une création ex-nihilo, l'image émerge d'un contexte spécifique et se décline en deux instances que sont le Même et l'Autre dans leurs aspects physiques, moraux et environnements qui s'agencent dans le cadre d'une comparaison peu ou prou systématique et manifeste de l'Ici et de l'Ailleurs en fonction des perspectives idéologiques du foyer de la représentation. (Guiyoba, 2004).

En effet, le couple hyperimagologique Même/Étranger est essentiellement anthropomorphe.

En réalité, au fil du temps, l'imagologie a connu des mutations. Son avenir doit connaître des changements pour lui donner des nouvelles facettes car une science n'est pas figée dans un espace-temps. Et à l'ère de la mondialisation avec des bouleversements des pensées, des idées, des mentalités et des idéologies dans le monde, l'imagologie, pour continuer de faire son bonhomme de chemin, doit scruter d'autres horizons. Ce qui fait avancer F. Guiyoba les propos ci-dessous :

Le cadre imagologique n'est plus de l'ordre de l'ethno-anthropologique stricto sensu, mais de celui du sociologique d'échelle planétaire. Dans ces conditions, l'endotisme se substitue à l'exotisme ou, à tout le moins, le prolonge, le Même et l'Autre quittant le plan de l'antonymie pour s'installer sur celui de la synonymie sous la bannière idéologique d'un cosmopolitisme charrié par un imaginaire syncrétisant. (Guiyoba, 2005).

Il souligne la pertinence d'un tel projet en mettant l'accent sur un nouveau programme imagologique. À cet égard, il propose ce qui suit :

Dès lors, le programme d'étude imagologique devra prévoir d'intégrer des considérations d'ordre cosmologique, astrologique ou spatiologique, comme l'on voudra. Celui-ci peut se ramener aux cinq étapes suivantes :1-cerner le thème de l'exploration de l'espace comme proto-image du texte imagologique ; 2- en déduire l'hyperimage terrien/extra-terrestre ou terre/cosmos ; 3-inventorier les clichés ou stéréotypes en lesquels se décline chacun des termes de cette hyperimage ; 4-démonter le scénario d'agencement de ces clichés, étant entendu que ce scénario est fonction de la nature du texte qui peut appartenir à la catégorie de la science-fiction, du programme réel d'exploration spatiale, du récit de voyage non-fictionnel ou du traité spatiologique ou d'astrophysique ; 5- enfin, mettre en lumière l'idéologie véhiculée par le texte, celle-ci n'étant pas fondamentalement différente de celles régissant les autres types de textes imagologiques, sauf en ceci qu'elle trahit la plus grande ampleur et l'infinitude de l'ambition prométhéenne de l'homme. De sorte donc qu'on sera fondé de parler par exemple d'imagologie martienne, solaire

ou jupitérienne chez les terriens comme l'on parle d'imagologie africaine ou américaine en Europe. (Guiyoba, 2005).

Comme on peut constater, l'imagologie devrait explorer d'autres cieux que ceux de la sphère anthropologique traditionnelle sans toutefois l'abandonner, car il serait une absurdité en ce sens que le foyer focal du regard reste anthropologique (le regardant *versus* le regardé). Pour ce faire, il est question de l'élargir à d'autres disciples.

Les innovations conceptuelles que propose F. Guiyoba ne se limitent pas seulement à l'imagologie ; Elles transcendent celle-ci et touchent d'autres domaines du savoir, notamment l'intermédialité.

1.3. Des innovations conceptuelles au-delà de l'imagologie : clin d'œil sur l'intermédialité

L'esprit éclectique de F. Guiyoba lui confère un savoir pluriel. Les innovations qu'il a apportées s'étendent également sur d'autres champs scientifiques. Il faut noter que le noumène intermédiatique a apparu avec E. M. Jürgen. Son prolongement a été fait par S. Mariniello, É. Méchoulan et ses réaménagements récents par R. Fotsing et F. Guiyoba lui-même éventuellement.

En effet, à la fin des années 80, à l'ère de la globalisation, et compte tenu du contexte de l'existence de plusieurs médias, le terme intermédialité a pris son essor sous la plume de E. M. Jürgen (2000) qui a introduit le terme dans les chaires de littérature. En fait, ce point de départ propose un complément à la notion d'intertextualité de J. Kristeva qui stipule qu'aucun texte ne s'écrit ex-nihilo ; et que tout texte serait le prolongement d'un autre texte, l'intégration et la transformation d'un ou de plusieurs textes.

Pour Müller donc, il faut conserver les notions de transformation, d'intégration, d'interférences et d'interactions entre deux ou plusieurs systèmes de signes. Il pose ainsi le concept d'intermédialité qui est entendu comme le « fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités d'un ou de plusieurs autres médias et qu'il intègre 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 » (Müller, 2000 : 105).

Selon lui encore, la notion est complémentaire de l'intertextualité et vise essentiellement « la fonction des interactions médiatiques dans la production du sens » (Müller, *Ibid*em). À ce sujet, il déclare également qu': « Il me semble que l'émergence de la notion d'intermédialité peut être rapprochée de celle de la notion d'intertextualité. Pendant les années soixante-dix, l'intertextualité a subsumé plusieurs processus dorénavant nommés intermédiatiques, et aujourd'hui le sous-ensemble de l'intermédialité renvoie à des phénomènes intertextuels » (Müller, *Op. Cit.*).

Ce point de vue est repris par S. Mariniello selon lequel il s'agit « de la pluralité des médias, de leur coexistence, de leurs croisements, de la synchronie implicite dans la médiatisation des événements ». Trois principaux domaines sont alors envisagés : 1-les processus intermédiatiques dans certaines productions médiatiques ; 2-les

interactions entre différents dispositifs ; 3-une réécriture intermédiatique des histoires des médias. Cette complexité est d'ailleurs suggérée dans la définition de l'intermédialité par S. Mariniello :

> On entend par l'intermédialité comme hétérogénéité ; comme conjonction de plusieurs systèmes de communication et de représentation ; comme recyclage dans une pratique médiatique, le cinéma par exemple, d'autres pratiques médiatiques, la bande dessinée, l'opéra-comique, etc. ; comme convergence de plusieurs médias ; comme interaction entre médias ; comme emprunt ; comme interaction de différents supports ; comme intégration progressive de procédés variés ; comme flux d'expériences sensorielles et esthétiques plutôt qu'interaction entre textes clos ; comme faisceau de liens entre médias ; comme l'évènement des relations médiatiques variables entre médias. (Mariniello, 2003 : 48).

À sa suite, É. Méchoulan pour sa part, asserte dans : « *Intermédialité : le temps des illusions perdues* » que :

> Le concept d'intermédialité opère alors à trois niveaux d'analyse. Il peut désigner d'abord les relations entre divers médias : l'intermédialité apparait, dans ce cas-ci avant les médias. Enfin, le milieu en général dans lequel les médias prennent forme et sens : l'intermédialité est alors immédiatement présente à toute pratique d'un médium. L'intermédialité sera donc analysée en fonction de ce que sont des « milieux » et des « médiations », des « effets d'immédiateté », « fabrications de présence » ou des « modes de résidence » (Méchoulan, 2003 : 19).

Il propose trois niveaux d'analyse de l'intermédialité : 1-les relations entre les médias, 2-le lieu d'émergence d'un média et 3-les conditions d'ancrage de ces médias.

Les travaux de R. Fotsing Mangoua le conduisent à prescrire une sorte de démarche intermédiatique en trois mouvements : 1-Repérer et identifier les éléments intermédiatiques (artistiques, médiatiques…) ; 2-Décrire leur mode de présence, d'insertion dans le média analysé (citation, référence, allusion, collage, adaptation, recyclage, parodie, pastiche…) et 3-Analyser leurs fonctions (impacts esthétiques, sémantiques, idéologiques...) (Fotsing, 2015)[1].

[1] Fotsing, M. R., La vie littéraire au Cameroun : discussion autour de l'intermédialité à Dschang, 9 novembre 2015, en ligne : https://cameroonliterature.wordpress.com/tag/robert-fotsing-mangoua/; voir également Fotsing Mangoua, Robert*, Intermédialité, explorations littéraires et lectures de la modernité,* Grande Conférence dans la Salle des Conférences et des Spectacles de l'Université de Dschang, 5 novembre 2015, (en ligne) : https://fr.slideshare.net/UnivDschang/intermdialit-explorations-littraires-et-lectures-de-la-modernite

Enfin, F. Guiyoba dans « Intermédialité » appréhende le concept d'Intermédialité sous deux aspects : elle permet non seulement d'étudier les relations que peuvent entretenir un média avec les autres médias, mais elle est aussi une herméneutique. De la sorte, écrit-il : « l'intermédialité se réfère à l'intrication des médias sur le double plan synchronique et diachronique de sorte qu'on puisse les hiérarchiser en média englobant et englobés, transcendants et transcendés c'est-à-dire en hypermédias et hypomédia » (Guiyoba, 2011). Ainsi, pour y parvenir, il préconise une méthode d'analyse intermédiale qui se ramène aux étapes suivantes : 1-définir le milieu intermédiatique, 2-préciser le type de média, 3-dégager le schéma intermédiatique et 4- déduire de ce schéma la structure profonde.

On observe que cette démarche proposée par F. Guiyoba l'écarte des autres penseurs et vient compléter en quelque sorte les différentes propositions. À partir de ce fait, on recense chez F. Guiyoba, une panoplie de concepts et expressions nouveaux comme la littérature médiagénique, la médialiture, la médiascripture, l'automédialité, la médiologie, etc. À titre illustratif, à la quatrième de couverture de l'ouvrage intitulé « *Littérature médiagénique : Écriture, musique et arts visuels* » (2015), on peut lire ceci :

> Depuis les années 1990, de nombreuses innovations conceptuelles sont apparues pour rendre compte du phénomène d'intrication généralisée des médias artistiques qui caractérise l'imaginaire moderne et postmoderne. Ce sont l'intermédialité, la médiateté, l'immédiateté, l'hypermédiateté, l'hypomédiateté, le médiagénie, etc. Cette intrication est telle qu'elle affecte aujourd'hui la nomenclature des genres artistiques traditionnels et, donc, l'intégrité de ceux-ci qui s'en trouvent alors comme éclatés ou déréglementés. C'est ainsi que la littérature, à l'instar des autres arts, et peut-être plus qu'eux, semble ne plus se définir que par rapport au principe wagnérien de l'art total qui veut qu'un art donné ne puisse se manifester sans s'ouvrir aux autres ou les intégrer. Dans ces conditions, la littérature ne serait plus que « médialiture » ou « médiascripture », c'est-à-dire une manifestation littéraire ou scripturaire d'un Art total qui peut aussi se médiatiser indifféremment par la musique, la peinture, la photographie, la sculpture, le cinéma, l'architecture, le théâtre, etc. (Guiyoba, 2015 : 4ème de couverture).

F. Guiyoba dans son article intitulé « *Le sujet à la croisée des chemins auto (bio) médiatiques* » commis en 2008, interroge la notion de subjectivité. Il analyse l'automédialité à la lumière de la théorie intermédiale, mais aussi de la psychanalyse ou de la psychologie, et de la philosophie, sur le modèle de l'archéologie et de l'épistémologie foucaldiennes.

Il faut préciser que l'automédialité dans la littérature et dans l'art consiste en une étude de cas qui interroge la représentation de soi dans le texte et les arts. Il s'agit d'abord de confronter le texte littéraire soit à

d'autres types de productions textuelles, soit à d'autres langages artistiques. En réalité, en insistant sur le mode opératoire de l'approche intermédiatique, F. Guiyoba et P. Halen attestent que :

> L'intermédialité ressortit à une épistémè que l'on pourrait qualifier de postmoderne, voire de mondialisante. En tant que grille sapientielle de constantes discursives « dans le contexte actuel de réduction de la terre à un petit village planétaire où tout n'est qu'imbrication ou intrication», cette épistémè se caractérise par « la tendance des savoirs […] à l'unitarisme, ainsi que l'attestent les disciplines, théories et concepts tels que interculturalité, interdisciplinarité, intermédialité, géopolitique globale, littérature générale, littérature mondiale, mondialisation économique, œcuménisme religieux, et stratégies sanitaires globales, entre autres. (Guiyoba & Halen, 2008 : 51).

À partir d'une telle acception, on pourrait donc en déduire la chose suivante :

> Ce concept [d'intermédialité] apparaît comme l'instrument d'analyse idéal du contexte multi-médiatique actuel qui se caractérise par une intrication exponentielle et irréversible de médias entre lesquels la médiateté tend sinon à s'abolir, du moins à se réduire à sa plus simple expression. Il ne peut en être autrement quand tout n'est plus que métissage, hybridation, recyclage, interartialité, interdisciplinarité, unitarisme, unionisme, communautarisme, vitesse, etc. (Guiyoba & Halen, *Op. Cit*).

En surplus, ces nouveaux concepts apparaissent davantage dans cette publication « *La médiateté à l'épreuve de la (post)modernité : entre atrophie/im-médiateté et hypertrophie/hypermédiateté* » (2011) où F. Guiyoba écrit les propos suivants :

> La variabilité médiatique corrobore notre intuition d'une médiateté oscillant entre atrophie/im-médiateté et hypertrophie/hyper-médiateté. Elle suggère, en effet, l'idée ou l'image d'un milieu intermédiatique dans lequel se manifesteraient deux cas de médiateté extrêmes, l'im-médiateté et l'hyper-médiateté, etc. Dès lors, ces nuances peuvent se déduire de néologismes obtenus par dérivation du terme média à partir de préfixes ou de suffixes d'origine grecque ou latine qui peuvent lui être adjoints. Ainsi en est-il, par exemple, des termes médiateté, médiation, immédiateté, hypermédiateté et archimédiateté. On pourrait aussi parler de médialité, d'immédialité, d'hypermédialité et d'archimédialité, notions qui pourraient recouvrir, ne serait-ce qu'en partie, celles en-teté ci-dessus. (Guiyoba, 2011 : 64).

Dès lors et suivant la logique de F. Guiyoba cité sur la page de Grassin, on peut en conclure sans ambages que :

> L'intermédialité se présente comme une théorie généralisée du médium, établissant le plus de relations possibles sur toutes les

échelles, ces possibilités se manifestant en un réseau permettant de discerner virtuellement un tout. L'intermédialité se veut, de ce fait, une machine à parcourir le temps comme pour le maîtriser et l'inclure dans une théorie unitaire de l'être. (Guiyoba & Grassin, 2008).

Quelques concepts nouveaux théorisés par Guiyoba sont observables dans le tableau récapitulatif ci-après :

Concepts innovants recensés dans quelques articles de François Guiyoba	
A- En imagologie littéraire	***B- Les autres domaines artistico-littéraires***
1-imagosystème (imagosystémicité, imagosystémique)	1- médiagénie (médiagénique)
2-Imagothématologie (imagothème, imagothémathologique, imagothémathologue)	2-médialiture, im-médiateté
3-Hyperimage	3-médiascripture (médiascriptural)
4-Hypo-image	4-automédialité (autobiomédiatique)
5-Proto-image	5-médiologie
6-spatiotemporalité	6-hypomédias, hypomédialité, hypomédiateté (hypomédiatique)
7-imagologie astrologique, spatiologique, cosmologique, martienne, solaire, jupitérienne, astrophysique, etc.	7-hypermédias, hypermédialité, hypermédiateté (hypermédiatique)
8-imagologie œcuménique et méta-œcuménique, etc.	8- archimédia, archimédialité, archimédiateté, etc. NB : il y a aussi des notions comme artologie (artologique), etc.

Ces concepts témoignent à suffire des pensées éclectiques de F. Guiyoba qui contribuent non seulement au développement et à l'enrichissement de la littérature générale et comparée, mais également lui ont conféré une notoriété internationale. Les innovations apportées à l'imagologie et aux autres domaines scientifico-artistiques incitent à interroger la vision scientifique de ce chercheur.

3-La vision de l'évolution des disciplines scientifiques de Guiyoba

Aux yeux du professeur F. Guiyoba, toute discipline scientifique se développe en s'enveloppant. Les arts, les médias, les sciences doivent dialoguer, se compénétrer, s'imbriquer et se prêter (s'emprunter) mutuellement. Une discipline, évoluant solitairement, et de façon isolée ou esseulée, est appelée à se scléroser, à se lézarder et à péricliter; par conséquent, elle est exposée au suicide programmé, à la disparition certaine. Pour l'avancée salutaire de chaque discipline, il est urgent d'en rénover et d'en innover des concepts et des terminologies, voire des thématiques.

Une telle innovation ne se fait pas ex-nihilo. Elle part d'une source pour s'enraciner véritablement car il n'y a pas de texte pur par essence ; tout texte subit le phénomène de déconstructions et de reconstructions permanentes. Ainsi, la confluence binaire déconstructivo-constructive, désémantisation-resémantisation atteste le principe selon lequel tout texte est syntagmatiquement associé et paradigmatiquement dissocié. Une telle binarité est la source de la fécondité des textes qui passent pour être un hypermédia. Cette fécondité cadre avec la pensée de R. Fotsing Mangoua qui, dans sa publication intitulée « *De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone* » (2014) écrit qu' :

> Au-delà de sa surface et de ses abords, le texte apparaît lui-même comme un véritable hypermédia, c'est-à-dire un agrégat de médias, leur lieu de rencontre et de croisement. La tâche du chercheur est donc, avant tout, d'identifier ces médias, de décrire leurs modes de présence. Quels sont-ils et comment s'insèrent-ils dans la trame du texte ? » (Fotsing, 2014).

Ainsi, l'intégration de l'approche heuristico-herméneutique dans l'analyse et l'interprétation évaluent la pertinence des textes de F. Guiyoba. À cet effet, il déclare que : « La relation heuristico-herméneutique lie hiérarchiquement et historiquement un modèle à ses avatars praxéologiques » (Guiyoba, 2007). Elle aide à la compréhension de la question des innovations des concepts innovants en imagologie et dans les autres domaines où F. Guiyoba s'impose/s'est imposé et exerce/a exercé la tutelle de *magister dixit*, le maître de la parole.

Conclusion

Au terme de notre analyse sur l'apport des nouvelles démarches et des nouveaux concepts innovants en littérature générale et comparée proposés par le professeur F. Guiyoba que nous avons comparé avec les autres penseurs de ce domaine, force est donnée de constater que les disciplines artistico-littéraires entretiennent, par nécessité, la veine des innovations. L'apparition de nouveaux concepts opératoires est donc l'exemple infaillible

de la vitalité de la science et d'une imagination poético-artistique toujours aux aguets. Ce chercheur chevronné et émérite, affectionné par les innovations, s'efforce/s'est efforcé sans arrêt pour rendre l'art littéraire plus diversifié, nuancé et adapté à l'ère du temps. Pour y arriver, il a su capter, réadapter, démonter, recoller, tronçonner, bouger, recréer, transmuter, réinventer, réinvestir des concepts pour enrichir les approches théoriques dans les arts et dans les lettres, d'où sa marque de fabrique, son apport, sa pierre angulaire à l'édification de la pensée. F. Guiyoba a été un esprit critique et raffiné, un comparatiste imagologue averti, un chercheur chevronné et décomplexé, un théoricien inlassable, un scientifique aux savoirs pluriels et polyvalents dont la plume sagace et alerte a été d'une grande fécondité.

La réception, la promotion et la diffusion de ses innovations conceptuelles qui font actuellement écho dans la pratique imagologique, intermédiatique, artologique, etc. comblent l'horizon d'attente des lecteurs avertis et des chercheurs potentiels qui en font usage à bon escient comme le montrent les travaux actuels de mémoires et de thèses dans son université et ailleurs. Homme d'action, calme et humaniste, intellectuel engagé, il a tracé le chemin à suivre.

Bibliographie

ABDALLAH-PRETCEILLE, M., (1988) « Expérience littéraire et expérience anthropologique », in *Dialogues et cultures*, FIPF, 32, 75-81.

BRUNEL, P. & CHEVREL, Y., (1989) *Précis de littérature comparée*, Paris : PUF.

CORDONNIER, J.-L., (1995) *Traduction et culture*. *Langues et apprentissage des langues,* Paris : Hatier.

FOTSING MANGOUA, R. (2014), « De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone », *Synergies Afrique des Grands Lacs*, n°3, p. 127-141.

-- (2015) *Intermédialité, explorations littéraires et lectures de la modernité,* Grande Conférence dans la Salle des Conférences et des Spectacles de l'Université de Dschang, (en ligne) : https://fr.slideshare.net/UnivDschang/intermdialit-explorations-littraires-et-lectures-de-la-modernite (Page consultée le 08 décembre 2022).

GUIYOBA, F., (2003) « Ad-Venire : pour une poétique de la relation d'aventure », in *Syllabus. Revue scientifique interdisciplinaire de l'École Normale Supérieure, Séries Lettres et Sciences Humaines*, PUY, Vol. 1, n°8, pp. 45-63.

-- (2003) « Les odeurs de Céline et Greene : de la répulsion *doxa*-logique à l'attraction paradoxale de l'altérité », colloque « *Parfums de littérature ou l'odeur des mots* » organisé par l'équipe de recherche « Littérature et Histoire » de l'Université d'Orléans, 12-13 décembre

2003. Article publié dans *Syllabus,* Revue scientifique interdisciplinaire de l'ENS de Yaoundé, Série lettres, 2011.
-- (2004) « Des Antipodes à l'Œcoumène : bilan et perspectives de l'imagologie africaine en Occident », Communication pour ICLA, in *Actes du 16e congrès de l'AILC*, Hong- Kong, http://www.byu.edu/icla/association/ publications.html, ISSN 1817-8766 pour la version en ligne (page consultée l6 décembre 2022).
-- (2005), « Passé, présent et avenir : l'imagologie en mutation », in Paola Mildonian, *À partir de Venise : héritages, transitions, horizons,* http:// icla.byu.edu/www/port.html. (Page consultée le 23/05/2008).
-- (2005) « Pour une algèbre de la comparaison littéraire », in *Langues et littératures. Revue du groupe d'études linguistiques et littéraires G.E.L.L.*, Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal, n° 9, pp. 151-164.
-- (2007) « La description comparée dans quelques récits de voyage modernes : un sacrifice à une tradition séculaire » in ***R***evue d'***A***rt et de ***L***ittérature, ***M***usique. (en ligne) http://www.lechasseurabstrait.com/revue/spip.php?article1729 (Page consultée le 18 décembre 2022)
-- (2007) « Le manifeste littéraire et ses exemplifications : une relation heuristico-herméneutique problématique », in *Littérature et exemplarité* (online). Rennes : Presses universitaires de Rennes, (generated 27 April 2017), http://books.openedition.org/pur/39447.
-- (2008) « Intermédialité » in Jean–Marie Grassin (éd) Dictionnaire International des Termes Littéraires, http://www.ditl.info/arttest/art14847.php, (en ligne) (page consultée le 10 octobre 2022.)
-- (2008) « *Aux origines de l'effet de vie littéraire : prolégomènes à l'archéologie d'un invariant artistique* » in François Guiyoba et Pierre Halen (dir), Mythe et effet de vie littéraire. Une discussion autour du concept d'effet de vie de Marc - Mathieu Münch, n°10, Strasbourg, Éditions Le PortiQue, 155p.
-- (2011) « La médiateté à l'épreuve de la (post)modernité : entre atrophie/im-médiateté et hypertrophie/hypermédiateté », in Rio Novo Isabel & Vieira Celia, *Inter Media : Littérature, Cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Logiques sociales », actes du colloque, pp.61-75.
-- (2015) (éd.), *Littérature médiagénique : Écriture, musique et arts visuels*. Paris, L'Harmattan, Coll. Logiques sociales, 254p.
-- (2008) « *Le sujet à la croisée des chemins auto (bio) médiatiques* », dans: Revue d'Études culturelles, l'automédialité contemporaine, No. 4-hiver, Dijon : Abell, 193p.
LALANDE, A., (1983) *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris : P.U.F., Coll. Dictionnaires Quadrige, 1005p.
MARINIELLO, S., (2003) « Commencements ». In *Intermédialités.* n° 1, p.47-62.
MECHOULAN, É., (2003) *Intermédialités : le temps des illusions perdues*, Numéro 1, printemps, p. 9–27

MÜLLER, J. E., (2000), « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », in : *Cinémas 10*, n° 2-3, printemps, p. 105-134.
PAGEAUX, D.-H., (1994) *La littérature générale et comparée*, Paris : A. Colin, pp.71-72.
RICOEUR, P., (1988) « Herméneutique et critique des idéologies », dans P. Ricoeur, *Du texte à l'action*, Paris : Seuil, 333-377.

Julia NDIBNU-MESSINA ETHE
Ecole Normale Supérieure
Université de Yaoundé I

La formation holistique des nouvelles recrues dans les universités camerounaises : vers une rupture des barrières scientifiques

Résumé

La présence des mentors académiques et des chercheurs expérimentés semble un atout pour la formation holistique des nouvelles recrues. François Guiyoba, Pierre Halen et Robert Fotsing incarnent ces chercheurs expérimentés. Ils participent au renforcement des capacités des jeunes chercheurs à travers des actions de collaboration et de mutualisation des savoirs. Cet article qui se veut scientifique, par la théorisation des aspects de professionnalisation et de collaboration en milieu universitaire, emprunte des éléments du quotidien académique de François Guiyoba qui sont de l'ordre privé. À partir du réseau Mukanda, ces deux pans essaient d'illustrer l'efficacité de la collaboration scientifique et professionnelle sur la diffusion des connaissances à une grande échelle et sur la construction des compétences des jeunes chercheurs.

Mots clés : Mukanda, Collaboration, Professionnalisation, Professionnalisme, Universités camerounaises, Compétences.

Abstract

The presence of academic mentors and experienced researchers seems to be an asset for the holistic training of newly recruited researchers. François Guiyoba, Pierre Halen and Robert Fotsing acted as experienced researchers in front of those young researchers. They participated in strengthening the capacities of young researchers through collaborative actions and knowledge sharing. This article, which aims to be scientific, by theorizing aspects of professionalization and collaboration in an university environment, borrows elements from the academic daily life of François Guiyoba which are of the private order. Based on the Mukanda network, these two sections try to illustrate the effectiveness of scientific and professional collaboration on the dissemination of knowledge on a large scale and on building the skills of young researchers.

Keywords: Mukanda, Collaboration, Professionalization, Professionalism, Cameroonian universities, Skills.

Introduction

La mise en réseau des chercheurs est une fonction assignée aux aînés académiques dans les universités. Si les textes régissant le fonctionnement des universités sont disséqués, il en ressortirait que, les universitaires de rang magistral sont assignés à l'accompagnement des novices dont les grades oscillent entre Assistants et Chargés de cours. Toutefois, les moyens de concrétisation de ces encadrements vacillent et contraignent ces derniers à se focaliser sur les collaborations inter-réseaux. C'est le cas du réseau Mukanda, dont les collaborateurs et points focaux camerounais sont les Professeurs François Guiyoba et Robert Fotsing en 2015.

Ce projet ambitionne l'usage et l'enrichissement de la plateforme par les pairs en vue d'informer les scientifiques sur les publications en Afrique centrale prioritairement. Cet outil, au service de la recherche, intervient dans un environnement où les jeunes chercheurs expriment une carence en matière documentaire. Toutefois, la documentation permet l'exploration de nouveaux sujets.

Partant d'une expérience de formation personnelle, l'éducation à l'usage de cette plateforme dans les centres numériques francophones (CNF) de l'Agence Universitaire de la Francophonie a permis de concrétiser et d'apprendre à documenter certains domaines d'études de manière collaborative. Comment cette mutualisation dans la construction des ressources documentaires en ligne construit le jeune chercheur qui voudrait cheminer en réseau et diffuser ses connaissances ? À partir d'une observation des séances de formation, il a été loisible de constater que le réseautage débutait pendant les séances de formation et s'amplifiait au-delà de la mutualisation des méthodes de ressources stockées sur la plateforme. Un réseau distinct de réception d'actualités scientifiques par des appels à contribution, des informations sur des publications et des recherches de documents et même de personnes était engendré. Pour concrétiser cette synergie, la condition reposait sur une inscription à une « mailing list » distribué à cet effet. La littérature ne semblait plus l'activité principale, mais la documentation sous une configuration actuelle intégrant l'usage des outils numériques.

Sur la plateforme, le jeune chercheur, s'octroie l'opportunité de consulter des références bibliographiques, d'y déposer quelques-unes tout en sachant que c'est « un espace où on collecte ce qui est négligé, on fait connaître les ressources oubliées» (Halen et Fotsing, 2015). Les informations, souvent sur support papier, sont accessibles en ligne ainsi que la biobibliographie des auteurs.

Cet article s'intéresse particulièrement à la collaboration impulsée par le projet Mukanda à partir des formations et de son impact sur la vision et la formation des jeunes chercheurs des universités camerounaises.

1. Contexte

Les 11 universités d'état camerounaises respectent un protocole de recrutement des enseignants qui ne repose pas nécessairement sur les capacités collaboratives des nouvelles recrues. Ces derniers, particulièrement dans les filières des arts, lettres et sciences humaines, semblent conduire des recherches de manière individuelle, car le système académique ne détermine pas la nécessité pour ces derniers d'appartenir à un laboratoire pour candidater aux différents changements de grade et enseigner.

En effet, dans les filières arts, lettres et sciences humaines, pour évoluer en grade, après avoir été recruté comme Assistant, l'enseignant-chercheur est en devoir de produire un article et 200h d'enseignement afin d'accéder au grade de Chargé de cours dans un délai d'au moins un an. L'accès au magistère est conditionné par la publication de 6 articles au moins, la supervision de 6 mémoires et 150h d'enseignement en 4 ans au minimum. Les professeurs, dernier grade universitaire, s'obtient après 7 ans dans le grade, la direction jusqu'à dépôt/soutenance de 2 thèses au minimum, la parution de 6 productions scientifiques et des enseignements. Durant toutes ces étapes d'évolution académique devant les pairs, il est sollicité du candidat, une preuve de rayonnement scientifique. Or, le rayonnement scientifique ne se positionne que si les chercheurs s'associent à des réseaux et coopèrent avec d'autres dans des projets nationaux, régionaux ou internationaux.

Le Cameroun, comme la plupart des pays de l'Afrique subsaharienne francophone, soumet les chercheurs à une dynamique difficilement associable à une émergence d'une collaboration entre ces derniers. À l'instar des chercheurs sur la question de réseautage et de collaboration, il est loisible de constater qu'il existe très peu d'études empiriques sur l'état et la cartographie des recherches francophones. Gaillard (2002) notifie à l'entame de la restitution de ses travaux que, « la situation aujourd'hui est critique dans de nombreux pays de l'Afrique Médiane (Afrique sub-saharienne hors Afrique du Sud) qui subissent une dégradation des systèmes scientifiques et techniques et des conditions de l'exercice du métier de chercheur. ». Cette assertion précède la croissance exponentielle de l'usage de l'outil numérique qui a contribué à la propagation des œuvres scientifiques des enseignants africains des coûts dérisoires nonobstant leurs déficiences financières. À ce jour, les pays anglophones comme le Kenya et le Nigéria demeurent à la tête des universités dont les chercheurs publient et diffusent les résultats de leurs investigations régulièrement. (Gaillard, 1991). Le Cameroun, quant à lui, se fraie un chemin dans cette visibilité propulsé par le web 2.0.

2. Le réseau Mukanda

Le mukanda marque l'avènement des cérémonies rituelles autorisant un jeune garçon à intégrer le clan des adultes. Elle se pratique en Zambie par les peuples Tchokwés, Luvale, et Luchazi (UNESCO, 2015). L'initiation se trouve être un passage obligé pour les novices comme l'illustre le mukanda. Dans une métaphore, elle dépeint les réalités des jeunes chercheurs africains. Ils subissent une initiation afin de se professionnaliser et grandir académiquement. La plateforme Mukanda voudrait répondre à ces aspirations initiatiques dans lequel s'immerge le jeune chercheur camerounais. Par la mutualisation et la formation des jeunes à l'intégration des références peu accessibles au-delà de la sphère universitaire du chercheur, Mukanda assure la réalisation partielle des 2 pans.

Mukanda est une plateforme de documentation mutualisée initié en Afrique centrale par des chercheurs de renom dont François Guiyoba. Sa création ambitionne de combler les carences de diffusion bibliographique sans pour autant concurrencer les catalogues existants. Plusieurs pays participent à la mutualisation de cette documentation. Il s'agit du Cameroun, du Gabon, de la RD Congo et de bien d'autres au-delà de l'Afrique centrale et de l'Afrique dans sa globalité. Le fichier mukanda possède environ 3000 références importées dans la banque de données gérée par le Centre « Ecritures » de l'université de Lorraine et des partenaires internationaux.

Afin d'assurer une pleine collaboration entre les chercheurs, Mukanda compte parmi ses membres, des titulaires, des doctorants, des chercheurs et étudiants étrangers, des enseignants émérites et des associés. Le réseau suscite ainsi une source de collaboration entre les chercheurs expérimentés et les jeunes chercheurs.

3. Professionnalisation, collaboration et mutualisation des enseignants du supérieur

Le terme professionnalisation, sujet à une polysémie dans l'intellection, s'administre dans ce cadre, à l'expertise et à l'exercice du métier comme évoqué dans l'analyse de Maingari (1997). Selon lui, il faut retenir 3 niveaux de compréhension de la profession avant de s'engager dans le professionnalisme et ses corollaires. Le professionnalisme et la professionnalisation ne sont pas mutuellement exclusifs mais complémentaires. Si l'un s'appuie sur les pratiques d'enseignement dans un environnement académique, l'autre s'acquiert auprès des pairs.

Aujourd'hui, le numérique et le travail des laboratoires universitaires renforcent les injonctions relatives à la collaboration.

> Rattachée à une nouvelle façon de concevoir la professionnalité enseignante, la collaboration traduirait le passage d'un exercice individuel à un exercice collectif (Marcel *et al.*, 2007) marquant une

> responsabilisation collective des enseignants par rapport à la réussite scolaire des élèves en la reliant au projet d'établissement et à la cohésion de l'école. (Maleyrot, 2017 : 31)

La collaboration, définie comme un exercice communautaire, collégial instituant un rapport social entre les enseignants (Lessard, Kamanzi et Larochelle, 2009), instaurée et structurée par l'instance administrative autorisée (Letor *et al.,* 2006) déclenche une transparence dans les actions tout en galvanisant la carrière des enseignants. Maleyrot (2017 :.31) précise que la collaboration traduit le passage d'un exercice individuel à un exercice collectif (Marcel *et al.,* 2007). La mutation de paradigme dans l'éducation africaine induit un dépassement de la collaboration qui prend ancrage, en théorie, au sein de l'établissement et ne concerne plus les relations entre parents, enseignants et école. L'université africaine francophone, particulièrement les universités camerounaises, à l'exemple de celles du Canada (Lessard, Kamanzi et Larochelle, 2009) et de France (Maleyrot, 2017) amorcent une réglementation institutionnelle favorable pour un travail en synergie, gage stratégique de la réussite du professionnalisme.

La collaboration avec les pairs serait un atout encensant les postulats sur les péroraisons positives résidant sur la coopération scientifique et sociale en milieu académique. Selon Barrère (2006), les chefs d'établissement sont conviés à générer des synergies autour des projets et activités de recherche. Si l'axiome de la présente argumentation s'appuie sur les conclusions positives de la collaboration scientifique à partir des réseaux et laboratoires universitaires, il semble opportun de découvrir les critères catalyseurs de l'apothéose de cette collaboration professionnelle. Hargreaves (1994) et Vincent (1980) délimitent l'injonction institutionnelle relative à la collaboration. Ils précisent que les instituions modifient les formes organisationnelles pédagogiques.

Lessard, Kamanzi et Larochelle (2009) identifient 2 modalités pour une collaboration réussie avant de proposer un modèle d'analyse. Il s'agit de la négociation de l'adhésion des enseignants et l'instauration d'une culture de la collaboration porteuse d'une modification de l'exercice du pouvoir dans l'établissement. Le modèle dérivé de ceux de Van Sell *et al.* (1981) et Chrispeels *et al.* (1999) orientent les discussions.

4. Méthodologie

Si la présente communication aspire à expliciter l'importance de la collaboration scientifique aussi bien virtuelle que physique entre les jeunes chercheurs et les chercheurs confirmés, il prend appui sur une observation participante. L'observation participante s'est déroulée en 2015 au cours d'un séminaire destiné à l'usage de la plateforme Mukanda. J'étais jeune chercheure à l'époque et j'eus l'occasion de découvrir le travail en réseau avec d'autres chercheurs tout en utilisant une plateforme collaborative dans

laquelle, il y avait possibilité d'introduire des données relatives à nos publications et celles de nos pairs.

La grille d'observation ne semble pas nécessaire, car il ne s'agit pas de mesurer les résultats de cette imprégnation mais d'analyser les rapports que cette collaboration induit au sein des départements universitaires et ailleurs à partir du modèle des hypothèses et modèle de Lessard, Kamanzi et Larochelle (2009). Les résultats sont décrits dans en fonction de l'impact scientifique et professionnel. La science intervient au niveau de la collaboration dans un projet ou entre des laboratoires et son apport sur les publications et la visibilité des chercheurs. L'aspect professionnel repose sur les relations entre jeunes chercheurs et ceux expérimentés.

5. Analyses des implications de Mukanda dans le travail collaboratif des jeunes chercheurs

Le modèle de collaboration défendu par Van Sell *et al.* (1981) et De Chrispeels *et al.* (1999) s'appuie sur les caractéristiques personnelles des enseignants, les préoccupations pédagogiques et le sentiment de compétence de ces derniers ainsi que le cadre organisationnel. Les éléments périphériques autres que les caractéristiques personnelles sont les caractéristiques de l'environnement externe et interne.

5.1. Construction professionnelle du jeune chercheur en réseau collaboratif

Les spécificités individuelles de la trentaine de participants au séminaire de co-construction de la plateforme Mukanda et d'insertion des données bibliographiques étaient multiformes. Parmi ces dernières, la tranche d'âge et l'expérience professionnelle. La majeure partie des personnes sélectionnées étaient des jeunes chercheurs, doctorants et chargés de cours, avec un âge moyen de 30 ans. En outre, l'expérience dans le métier ne semblait pas dépasser 5 ans pour la plupart des participants. Les formateurs, enseignants et chercheurs expérimentés comme François Guiyoba et Pierre Halen semblaient assurer la transition entre les jeunes enseignants et les émérites.

La sexospécificité n'était pas respectée car le focus ne reposait pas sur le genre mais sur la formation des chercheurs pouvant insérer des références bibliographiques détaillées sur la plateforme. Le nombre limité de participantes ne posaient pas de problèmes de suivi et encore moins de rendement à cette période.

Ces éléments ne rentrent pas dans le cadre de la construction professionnelle du jeune chercheur dont l'aspiration est la promotion en grade. Il ne se préoccupe pas du genre. L'âge, sans paraître un des éléments moteurs de la recherche, contribue à l'évolution académique. Les jeunes chercheurs sont encouragés par l'institution à soutenir leur thèse de doctorat et devenir des chargés de cours en sachant que ce premier grade garantit leur appartenance au corps enseignant universitaire. Le réseau

collaboratif diffuse les travaux de ces jeunes chercheurs qui reçoivent des appels à contribution des revues scientifiques ainsi que des colloques et participation aux projets (exemples en annexe 1).

5.2. Collaboration et mutualisation des connaissances documentaires

Si le postulat de départ repose sur la construction professionnelle réussie à partir des appartenances aux réseaux et/ou participation aux séminaires, il faudrait que les enseignants qui participent à la mutualisation des références bibliographiques présentent des aspirations scientifiques et pédagogiques. Cette volonté de collaboration entre les chercheurs repose sur la recherche des connaissances documentaires utiles aussi bien dans les travaux de recherche que dans l'enseignement. « Les enseignants décident d'intensifier leur collaboration parce qu'ils sont convaincus de partager des préoccupations communes auxquelles ils peuvent répondre en collaborant. » (Lessard, Kamanzi et Larochelle, 2009). C'est le cas de ceux qui participent à la diffusion des références bibliographiques souvent inaccessibles. Ils prennent soin d'intégrer leurs références et celles des pairs de leur domaine. D'autres diffusent ces appels sur Mukanda ou en envoyant directement un message au responsable qui le diffuse. Cette collaboration est visible au-delà du cadre du séminaire car mettant en relation les enseignants désireux de collaborer dans leurs départements ou avec d'autres départements. C'est le cas de la collaboration avec Guiyoba. Elle est née de la collaboration et de la mutualisation des connaissances impulsée au cours de la mise sur pied du Mukanda. Elle a permis de connaître les enseignants du département de français de l'ENS, particulièrement ceux de littérature alors que plusieurs représentaient d'autres départements.

5.3. Diffusion des connaissances à une grande échelle

Les enseignants désireux de diffuser leurs connaissances sur un réseau accessible par internet dans le monde entier présentent « un fort sentiment de compétence [qui] facilite la collaboration, il nourrit l'estime de soi et la confiance aux autres. À l'opposé, le sentiment d'incompétence favorise l'insécurité personnelle et engendre le repli professionnel. ». (Lessard, Kamanzi et Larochelle, 2009). Leurs candidatures ayant été acceptées, les jeunes chercheurs développent un sentiment de compétence et de confiance. Ils prennent soin de diffuser leurs connaissances en sachant qu'ils seront visibles à l'international tout en étant interrogés et analysés par d'autres chercheurs. L'appui des aînés académiques et chercheurs expérimentés a orienté les travaux à sélectionner pour diffusion. Il est loisible de conclure avec Lessard, Kamanzi et Larochelle (2009) que « Les enseignants ayant un sentiment de compétence élevé ont davantage le souci d'échanger avec leurs collègues pour améliorer les services éducatifs et que, les habiletés de collaboration s'acquièrent dès la formation initiale et se développent ensuite par la formation continue ».

Conclusion

L'appartenance à des sociétés savantes et des réseaux scientifiques façonnent les jeunes chercheurs. L'Afrique subsaharienne francophone, apparemment moins productive que la partie anglophone, déploie des stratégies pour encourager la collaboration inter- et intra-universitaire. L'administration organise des regroupements autour de projets pédagogiques et scientifiques afin de générer des synergies entre les chercheurs. Or, si ces derniers ne sont pas compétents, ils ne souhaiteraient vraisemblablement pas partager leurs connaissances surtout lorsque ceux-ci seront affichés sur des plateformes comme Mukanda. Ce dernier, soutenu dès ses préludes par des chercheurs africains comme François Guiyoba, introduit aux collaborations et aux mutualisations aussi bien documentaires que dans tous les autres domaines scientifiques, comme les appels à contribution ou de recherche. Cette collaboration documentaire a permis aux jeunes chercheurs de développer un sentiment de compétence, une féconde compétitivité et une envie de réussite suscitant une envie de collaboration autour de Mukanda et également sur d'autres projets.

Le processus de formation et d'implication socio-académique des jeunes chercheurs paraît évident. Leur intégration dans des réseaux et laboratoires dans lesquels ils peuvent échanger avec d'autres chercheurs et diffuser leurs connaissances à grande échelle semble la première action à poser. La deuxième repose sur l'administration qui instruit la collaboration entre chercheurs dans toutes les formes de projets scientifiques. Enfin, mais de manière assez discutable, le développement de la compétence ou du sentiment de compétence individuelle rendrait les collaborations de groupe efficaces. La mutualisation documentaire ne serait par conséquence qu'un aspect des compétences construites.

Références

BARRERE, A. (2006), *Sociologie des chefs d'établissement: les managers de la République*, Paris, Presses Universitaires de France-PUF.

CHRISPEELS, J. H., Martin, K. J., Harari, I., Strait, C. C., et Rodarte, M. A. (1999), "Role Conflict and Role Ambiguity: The Challenges of Team Leadership at a Middle School1", *Journal of school leadership*, *9*(5), P. 422-453.

GAILLARD, J. (1991), *Scientists in the third world*, Kentucky, University Press of Kentucky.

--(2002), « Entre science et subsistance: quel avenir pour les chercheurs africains? », *Oléagineux, corps gras, lipides*, *9*(6), P. 455-463.

GUY, V. (1980), *L'École primaire française. Étude sociologique*, *Lyon, Presses universitaires de Lyon/Maison des sciences de l'homme*.

HARGREAVES, A. (1994), *Changing teachers, changing times: Teachers' work and culture in the postmodern age*. Teachers College Press.

LESSARD, C., KAMANZI, P. C., et LAROCHELLE, M. (2009), « De quelques facteurs facilitant l'intensification de la collaboration au travail parmi

les enseignants: le cas des enseignants canadiens », *Éducation et sociétés*, (1), P. 59-77.
MAINGARI, D. (1997), « La professionnalisation de l'enseignement au Cameroun: des sources aux fins », *Recherche & formation*, *25*(1), P. 97-112.
MALEYROT, É. (2017), « Le travail partagé dans le dispositif "plus de maîtres que de classes": contrastes des formes de collaboration et des dynamiques professionnelles », *Les Sciences de l'éducation-Pour l'Ère nouvelle*, *50*(3), P. 31-55.
MARCEL, J. F., DUPRIEZ, V., BAGNOUD, D. P., & Tardif, M. (2007), *Coordonner, collaborer, coopérer*. De Boeck Supérieur.
MAINGARI, D. (1997), « La professionnalisation de l'enseignement au Cameroun : des sources aux fins », *Recherche & Formation*. *L'identité enseignante : entre formation et activité professionnelle*, 25(1) P. 97-112.
MALEYROT, É. (2017), « Le travail partagé dans le dispositif "plus de maîtres que de classes" : contrastes des formes de collaboration et des dynamiques professionnelles », *Les Sciences de l'éducation - Pour l'Ère nouvelle* 3 (50), P. 31-55. DOI : https://doi.org/10.3406/refor.1997.1432
VAN SELL, M., BRIEF, A. P., et SCHULER, R. S. (1981), "Role conflict and role ambiguity: Integration of the literature and directions for future research", *Human relations*, *34*(1), P.43-71.

Annexe 1 : pages du réseau mukanda

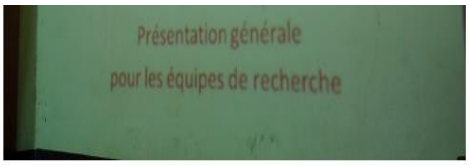


Image: tic4science.

J'ai participé les 16 et 17 Janvier 2015 au séminaire de formation organisé à l'Université de Dschang par l'équipe de recherche en Littérature Comparée (ERLIC) pilotée par le Professeur Robert Fotsing en collaboration avec l'Université de Lorraine sur l'utilisation de « Mukanda ».

Cette formation faite par le professeur Pierre Halen (enseignant à l'Université de Lorraine en France) m'a permis de découvrir cette plateforme que je ne connaissais pas encore. Mukanda signifie en lingala « lettres » ou papier. C'est une plateforme de mutualisation des ressources documentaires sur l'Afrique centrale. En page d'accueil de la plateforme, on peut lire:

> **Mukanda** est une plate-forme de documentation pour l'Afrique centrale. Son principe de base est la mutualisation des données ; elle a été mise en œuvre à

Au cœur des représen... dans Appel à contributions: «...
Au cœur des représen... dans 19 Janvier 1993: création des...
Statistiques général... dans 19 Janvier 1993: création des...
devscience dans Les conseils du Pr Pierre Hale...

QUELQUES IMAGES

3. INTERFÉRENCES DES TEXTES, DES MÉDIAS ET DES ARTS

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 intermédiale, 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 a 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* [1].

[1] *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*, Brigite 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[1], d'où notre seconde partie.

2. Les interactions des médias ou la pratique intermédiale 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 intermédiale 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, médiascripture et médiature littéraire »[2]. 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).

[1] Guiyoba François, (2013) « De la littérature à la médialiture » (Jacques Prévert, Arthur Flowers, Abdourahman Ali Wabri) », 3ème colloque sur l'intermédialité, Portugal, ISMAI de Porto,
[2] *Idem.*

Diégane se prend à dialoguer avec le Christ qui le subjugue, 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'apprête 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]. »[1] (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.) »[2]. 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 Ricœur rappelle que : « Les grandes œuvres, celles qui

[1] 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.
[2] Quiniou 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

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)[1].

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

[1] 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).

Mbougar 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 Mbougar 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 devions 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 »[1] 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) », 3ème colloque sur l'intermédialité, Portugal, ISMAI de Porto.

[1] 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,
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 enracinerrance.* 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.

Sinclair Parfait DASSE BOHO
Université de Maroua
parfaitdasse@gmail.com

De l'intermédialité à l'intrartialité : une analyse de la chromatisation picturale du texte à partir de *i vs Omën – laissez-moi vous raconter* et *Le monstre : le gène d'Adam* de Christopher Di Omen

Résumé

La présente contribution propose un cadre théorique d'étude de la production artistique qui, d'une part, s'appuie sur l'intermédialité fondée par Jürgen E. Müller et réaménagée par Robert Fotsing Mangoua et François Guiyoba, et s'en détache d'autre part pour insister sur l'aspect esthétique interne du médium. Elle aborde la notion d'intrication des média, notamment chez Christopher Di Omen avec la plastique et le scriptural. Les textes diomeniens, et particulièrement ceux retenus ici, sont marqués par un dialogue sinon complet, du moins très poussé, entre le mot et l'image. Il devient dès lors très difficile de lire et saisir le sens du texte sans avoir lu et compris celui des peintures qui le chromatisent. Le texte et la peinture semblent ne former plus qu'une structure globale unique, peut-être encore plus complète que ce « musée imaginaire » malrucien, dont les codes esthétiques et ceux du sens reposent à la fois sur la peinture et la littérature. Pour mieux cerner les enjeux de cet objet hybride, nous allons dépasser le cadre de l'étude intermédiale orthodoxe qui, depuis Müller, aborde les processus sociohistoriques des relations médiatiques (Müller, 2022), pour nous pencher sur le processus « intrartial » de constitution d'un art hybride.

Mots clés : Intermédialité, Médium, Intrartialité, Hybridation, Esthétique.

Abstract

The current research proposes a theoretical approach to artistic studies that starts from the Jürgen E. Müller's intermediality posture and his modifications by Robert Fotsing Mangoua and François Guiyoba, but moves away from this posture by focusing on the internal aspects of the medium. It addresses the notion of media entanglement, especially painting and writing relations in two books by Christopher Di Omen. These books are characterized by a so complete dialogue between word and image that it becomes difficult or partial to get the book's significance without considering both word and image characters. Text and painting seem to be a global and single structure, perhaps even more complete than the Malraux's "Fictive Museum", whose aesthetic and meaning codes rely on painting and literature. To better address the stakes of this hybrid object, we will go

beyond the traditional intermediality framework which approaches social and historical settings of media relations since Müller, to look at the intrartial process that justifies a hybrid art.

Keywords: Intermediality, Medium, Intrartiality, Hybridization, Aesthetics.

Pour introduire

« Il n'y a de science que dans la formalisation » (François Guiyoba)

La théorie de l'intermédialité générale a longtemps permis de cerner et expliquer les relations médiatiques dans les productions d'aujourd'hui. Les corpus objets d'analyse sont souvent puisés, entre autres domaines de l'art, dans les films (intermédialité cinématographique)[1], les chansons ou la musique (intermédialité musico-cantologique)[2], les arts plastiques (intermédialité picturale)[3], la littérature (intermédialité littéraire)[4]. Pour ce dernier cas, les textes s'apparentent généralement à « une écriture artistique des autres médias » (Ngueu, 2015 : 189), incitant Luc Claude Ngueu à valider le concept de « médiascripture » qui traduit « une forte dynamique entre les médias, la surface et la profondeur du texte étant chromatisées par de nombreux codes non littéraires tels que la musique, la chorégraphie, le téléphone, les mythes, la radio, la télévision, la photographie, la sculpture, le cinéma et la presse, bien que ceux-ci soient représentés par les mots » (Ngueu, 2015 : 189).

Mais il se trouve que le corpus de Christopher Di Omen va bien au-delà de cette dynamique dans la mesure où ses textes, et particulièrement ceux cités en corpus, sont marqués par un dialogue sinon complet, du moins très poussé, entre le mot et l'image, de telle sorte qu'il devient difficile, voire partiel, de lire et saisir le sens du texte sans avoir lu et compris celui des peintures qui le chromatisent. En effet, il existe une collaboration interartistique entre l'écrivain Di Omen et les peintres (Françoise Bardin Borg et Céline Lapointe) qui illustrent son récit. Le texte et sa réécriture

[1] À titre d'exemple, citons Silvestra Mariniello dans « Médiation et intermédialité », in Cinémas (Vol. 10), n° 2-3, *Cinéma et intermédialité*, Printemps 2000, p.7-12 ou Denis Bellemare dans « Cinéma et intermédialité », *Protée,* Vol. 28, n°3, 2000. On peut aussi se reporter à François Jost (1987) dans *L'OEil-Caméra. Entre film et roman,* Lille, Presses Universitaires de Lille, et à Yannick Mouren (1993) sur « Le film comme hypertexte : Typologie des transpositions du livre au film », in *Poétique : Revue de théorie et d'analyse littéraires* n°24, P.113-122.

[2] En guise de fondation, lire Fosting Mangoua Robert sur *L'imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris-Yaoundé, L'Harmattan, 2009. On peut aussi se référer au travail de Marcin Stawiarsky sur « L'intermédialité musico-littéraire et la notion d'excentricité », in Guiyoba François (éd), *Littérature médiagénique. Écriture, musique et arts visuels.* Paris, L'Harmattan, 2015, p. 15-50.

[3] Avec par exemple Emmanuel Molinet (2006) cité en bibliographie.

[4] Par exemple chez Thiers Bettina (2012) dans « Penser l'image, voir le texte. L'intermédialité entre histoire de l'art et littérature ». *La vie des idées*, 29 juin 2012. : http://www.laviedesidees.fr/Penser-l-image-voir-le-texte.html

picturale, portés par le papier du livre, semblent alors ne former plus qu'une structure globale unique, peut-être encore plus complète que ce « musée imaginaire » malrucien, dont les codes esthétiques et ceux du sens reposent à la fois sur la peinture et la littérature. Dans ce sens, pour mieux cerner les enjeux de cette chromatisation picturale du texte diomenien dont les modes d'articulation nous semblent très poussés dans la forme comme dans le sens, il devient plus urgent de dépasser le cadre de l'étude intermédiale orthodoxe qui, selon Müller, s'intéresse aux processus sociohistoriques des relations médiatiques[1]. En effet, pour Müller,

> le développement d'*une seule théorie de l'intermédialité*, *d'un seul système théorique et universel*, englobant tous les processus […] apparaît toujours difficilement réalisable ; raison pour laquelle, à la place d'un tel méga– ou super-système, une *approche historique*, 'descriptive', inductive –peut-être plus laborieuse aussi– pourrait nous mener progressivement à une *archéologie et géographie des procédés intermédiaux* – y compris ceux qui relèvent des Nouveaux Médias (Müller, 2022 : 10).

Or, pour aborder la notion d'intrication des média chez Christopher Di Omen, il est préférable d'adopter une démarche de critique plus centrifuge que centripète, plus verticale qu'horizontale, dans l'optique de saisir le médium diomenien par son intérieur esthétique ; car ce médium, du point de vue de sa médialité, semble sortir de ses frontières génériques pour forger une forme nettement nouvelle. L'hybridation devient à cet effet, comme le pensent Molinet (2006) et Mihajlovska (2012), dans les mêmes configurations que celles de Gregor Mendel, le moyen de montrer que d'une part, l'entrelacs des média induit plutôt une relation média-parents/médium-fils, et que d'autre part, le médium-fils témoigne d'une esthétique foncièrement hybride et unique.

Notre travail s'inscrit dans le champ des écritures hybrides et aborde la particularité et la complexité de la coprésence textuelle et picturale dans le médium textuel. Il s'agit de la problématique de la réécriture picturale cohabitant avec le texte qu'elle reprend, le papier du livre se présentant désormais comme un médium de jonction simultanée de deux arts distincts de façon à n'en former qu'un seul. On peut dès lors se poser quelques questions : comment se matérialisent et jusqu'où vont les « possibles relationnels » (Tro Dého, 2014 : 12) entre le visuel et le textuel dans la

[1] En rappel, Müller considère l'intermédialité comme « 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 » (Guiyoba, 2015 : 238). On remarque ici comment le théoricien privilégie l'approche horizontale et évolutionniste du fait intermédial. Dans la même perspective, d'autres théoriciens comme Walter Moser (2007) et Éric Méchoulan (2003) vont parler d'une possible archéologie de l'intermédialité. Or, cette dynamique accorde peu d'importance à l'aspect interne et particulier du médium, ainsi qu'aux desseins auctoriaux cachés du recours à l'Autre médiatique.

production de Christopher Di Omen ? Plus précisément, comment s'effectue la relation de re-production du texte par les tableaux de peinture ? Quels sont les effets de cette coprésence sur le sens du texte ? Pour répondre à ces questions, nous allons tour à tour faire un bref balayage conceptuel sur la nécessité d'adopter la démarche intrartiale (1), présenter le corpus diomenien (2), analyser le texte et le tableau comme deux principaux objets d'une hybridation reposant sur l'*ekphrasis* (3) et justifier l'esthétique de l'art hybride ainsi obtenu (4).

1. Quelques apories de l'intermédialité : vers l'intrartialité

L'intermédialité depuis sa théorisation par Jürgen E. Müller (2000, 2006, 2020, 2022) jusqu'à son ajustement par Fotsing Mangoua (2005, 2009, 2011 et 2014) et Guiyoba (2006, 2009, 2011, 2012, 2015, 2020) repose sur une démarche dont les étapes dépendent du théoricien ou du performateur choisi. Pour se limiter aux récents travaux, un manque d'unanimité subsiste au niveau de la démarche pratique selon les grilles à appliquer. Et, si on s'en tient aux grilles proposées par les performateurs comme Guiyoba et Fotsing, on se rend compte que l'intermédialité, cantonnée à lire les incrustations médiatiques au sein d'une production, néglige l'aspect intérieur du médium et ne pousse pas les analystes à rechercher les desseins auctoriaux profonds de ces incrustations. La tentative de synthèse des grilles de ces théoriciens que propose Ngueu dans le récent ouvrage[1] de Jiatsa Jokeng, Fopa Kuete et Guiyoba (2020 : 310-322) montre déjà qu'il y a au moins un malaise dans la définition de la démarche intermédiale. L'économie de cette synthèse est la suivante :

> En premier lieu, l'analyste pourra alors déterminer le milieu intermédiatique et le type de relation. Concrètement, il s'agira de spécifier le genre littéraire, de relever les médias qui y émergent, leurs formes, les lieux et la taxinomie, et ce en se servant des catégories de l'intertextualité genettienne. Deuxièmement, on dégagera le schéma et la structure profonde en se penchant sur les fonctions des médias dans la construction du texte. […] À la fin, on pourra alors voir le schéma qui régit le phénomène d'intrication en cours de décryptage. À la troisième étape, il est important de relever l'implication du phénomène étudié sur les plans sémantiques, idéologiques et épistémologiques (Ngueu, 2020 : 321).

Or, cette synthèse finit aussi par présenter de sérieuses lacunes dans la mesure où elle semble sortir du cadre même d'une étude strictement intermédiale pour trouver des outils de critique dans d'autres démarches d'analyse. En effet, dans la première étape de synthèse de Ngueu (2020), le chercheur intermédialiste doit

[1] Jiatsa Jokeng, Albert, Fopa Kuete, Roger et Guiyoba, François (dir.) (2020). *Intermédialité. Pratiques actuelles et perspectives théoriques*. Nîmes : Lucie éditions.

> « spécifier le genre littéraire », travail qui exige l'habileté d'un taxinomiste des genres littéraires, bref d'un poéticien des genres. Ici, la poétique et l'Intergénéricité semblent être utiles. Dans la même étape, […] relever les formes, lieux et taxinomie des média incrustés. Ce travail convoque déjà des compétences en poétique de l'espace et en poétique des média. Dans la deuxième étape, le chercheur [se doit] entre autres tâches, de faire une « analyse intégrale de l'œuvre » en procédant au décryptage de son contexte de production, de son aspect, sa forme, son mode, sa temporalité. Cette tâche exige des habiletés de sociocritique, […] de géocritique, [ainsi que] les approches de la réception. Dans la troisième étape alors, la tâche devient très lourde, car il va falloir au moins des compétences en sémantique structurale et en sémiotique/sémiologie pour décrypter l'implication sémantique de l'incrustation médiatique et enfin en épistémocritique pour l'implication épistémologique (Dasse Boho, 2021 : 21).

Sous cet angle de vue, on constate que l'intermédialité n'est rien d'autre qu'un cut-up de différentes méthodes d'analyse, c'est-à-dire un fourre-tout qui essaie de trouver partout ses arguments d'existence puisque jusqu'ici, aucune démarche spécifique et originale ne caractérise et particularise, voire différencie, la démarche intermédiale des autres démarches d'analyse. Or, Guiyoba a pressenti ce malaise en 2015 lorsqu'il dirigeait la collection d'essais sur la littérature médiagénique. Il affirmait alors qu'

> on peut se contenter des expressions existantes pour décrire l'intermédialité moderne et postmoderne, mais il nous semble qu'elles ne traduisent pas assez le fait de l'inextricabilité actuelle des arts dans leurs occurrences spécifiques, inextricabilité qui oscille entre l'*ekphrasis* et l'œuvre d'art totale de Richard Wagner en passant par la satura antique. Ne parler, par exemple, que d'intermédialité littéraire ou en littérature reviendrait à n'évoquer que la mise en abyme des autres arts dans ce dernier, en oubliant qu'il peut ne servir aujourd'hui que de simple prétexte à l'entrelacement des arts (Guiyoba, 2015 : 239).

Les recherches[1] que nous avons menées ces dernières années sur ces apories, et qui ont été publiées en 2021 sous le contrôle de François Guiyoba, essaient de re-tracer les voies de l'intermédialité afin de percevoir dans son acuité le mouvement de la production artistique postmoderne dans son ensemble, notamment en ce qui concerne l'intrication des média. Dans la préface qu'il accorde à cet ouvrage, Guiyoba souligne que « l'intermédialité est restée pleine de soupçons, d'incompréhensions, d'indéfinis [...et,] s'il est certain que l'ouvrage de Sinclair Parfait Dasse Boho ne peut apporter une solution exhaustive à une inquiétude si générale et si

[1] Dasse Boho Sinclair Parfait (2021), *De l'intrartialité. Les (ré)écritures conscientes au prisme de l'hybridation : littérature et cinéma en exemple*, Saint-Ouen, Les Éditions du Net. Coll. « Art, Musique et Cinéma ».

profonde, il faut reconnaître qu'il aborde avec une rare précision un pan majeur de cette problématique » (Guiyoba, 2021 : 7), notamment en proposant les paramètres de l'approche intrartiale du médium.

En effet, l'intrartialité propose une grille qui s'inspire de la théorisation scientifique de l'hybridation, dans le sens de l'hérédité *particulaire* qu'expérimente le biologiste hongrois Gregor Johan Mendel (1822-1884), afin de conférer aux analyses beaucoup plus d'objectivité et permettre de toucher des résultats moins discutables. Précisément, « la démarche mendelienne, qui consistait à opérer des croisements d'espèces pour en avoir d'autres qui soient à la fois porteuses de gènes de leurs parents et témoins d'une identité personnelle, peut également s'appliquer à l'étude des incrustations médiatiques contemporaines, avec quelques légers réaménagements » (Dasse Boho, 2021 : 292). Or, selon Müller, les « médias distincts […] n'existent pas à proprement parler, d'autant plus que les médias sont toujours inscrits dans une chronologie transformatrice » (Müller, 2006 : 105). Alors, on sait que « chaque art, comme la littérature, a deux composantes : l'une par laquelle il ressemble à tous les autres arts ; l'autre par laquelle il tient à son matériau. Il s'agit d'additionner les arts, pour ainsi dire, puis de soustraire leur matériau, pour ne laisser que ce qu'ils ont en commun. C'est ainsi que le comparatisme donnera naissance à une nouvelle compréhension de notre objet, de l'œuvre d'art » (Dayan, 2012 : 389).

Dans cette perspective, comme le précise François Guiyoba (Préface in Dasse Boho, 2021), l'intrartialité dans son postulat « considère que le médium d'aujourd'hui, qu'il soit littéraire, musical ou pictural, peut être lu, ou mieux relu, au prisme du concept d'"hybridation" qui, dans une perspective typiquement mendelienne, consacre et opérationnalise d'ailleurs l'imbrication des média comme étant la résultante du croisement de deux "arts-parents" » (p.8).

Dans sa méthode, il est question d'aborder les média en étude selon la dualité média-parents/médium-fils, de sorte à justifier l'enclenchement et le résultat d'un processus d'hybridation clair dont le dessein est la « parturition d'un art nouveau » (p.288). L'intrartialité part donc du postulat de Gregor Mendel sur l'hybridation des espèces pour montrer que « d'une part, l'entrelacs des média induit plutôt une relation média-parents/médium-fils, et que d'autre part, le médium-fils témoigne d'une esthétique foncièrement hybride et unique : hybride comme portant les marques des média-parents, unique comme reposant différemment sur des traits particuliers » (Dasse Boho, 2021 : 14).

Dans cette perspective, « l'approche interne ou centrifuge de lecture du médium –qui considère le médium dans sa spécificité esthétique, sa propre façon d'exposer l'entrelacs des média– est donc mise en relief ici, et se trouve à cet effet plus rentable que l'approche externe ou centripète qui postulait encore de partir du médium vers l'entre-deux intermédiatique »

(Guiyoba, 2021 : 9). La démarche intrartiale utilise et applique le métalangage de la biologie de l'hérédité particulaire, notamment dans sa branche des croisements, à l'étude des incrustations médiatiques, et comporte à cet effet quatre (04) étapes :

> – (1) Définir la médialité (l'esthétique) particulière à chacun des média entrelacés […] ; – (2) Définir le type d'hybridation mise en jeu dans le processus d'imbrication des média entrelacés. S'agit-il d'un cas de monohybridisme ou de dihybridisme médiatique ? […] ; – (3) Théoriser et justifier l'esthétique du médium-fils obtenu de l'hybridation […] ; – (4) Esquisser les implications possibles et multidimensionnelles du processus (Dasse Boho, 2021 : 310-311).

Dans cette logique, le pictural et le scriptural tels que combinés dans le travail artistique de Christopher Di Omen sont considérés dans la présente recherche comme des « arts-parents » dont le croisement par le processus de mise en texte produit un résultat fort hybride.

2. Le corpus diomenien entre le texte et le tableau

Nous avons choisi deux livres du canadien Christopher Di Omen pour mener nos analyses :

Le premier, *i VS Omën – laissez-moi vous raconter*[1], est un recueil de deux nouvelles. La première, intitulée « i, Celui qui va[2] », est illustrée de huit tableaux de peinture par Céline Lapointe[3] et la seconde, intitulée « Omën, Celui qui vient », l'est de vingt-six tableaux par Françoise Bardin Borg[4]. Ces illustrations, au total une trentaine, se greffent au texte pour donner une image plastique de certaines séquences des faits relatés. Elles semblent donc compléter le sens du texte en le rendant visible. Le texte les guide et les positionne dans l'axe du sens. Mais elles participent aussi de l'illisibilité du texte dans la mesure où leur présence n'autorise plus le lecteur à prétendre analyser le texte par sa seule lecture entre les lignes. La présence picturale subordonne quelques fois le sens du texte à celui des images.

---

[1] Cette œuvre sera abrégée dans la suite du travail par les lettres "IVOLR".

[2] C'est l'auteur lui-même qui souligne en italique et en gras. En effet, toutes les prises de paroles ainsi que les titres de nouvelles et d'articles sont mentionnés dans les textes de Christopher Di Omen soit en gras + italique, soit en italique. Ainsi, dans un souci d'authenticité, nous allons garder cette touche personnelle de l'auteur en conservant cette forme scripturale dans nos citations.

[3] Céline Lapointe (1951-) est canadienne de Chicoutimi. Elle a officié au « Cégep pendant 25 ans comme technicienne en arts graphiques » (IVOLR, 4e de couverture). Elle a suivi une formation en dessin et en multimédia. Spécialiste de l'acrylique sur toile, elle a été moulée particulièrement par les célèbres peintres du Saguenay, Jean-Paul Lapointe et Paul Cloutier.

[4] Françoise Bardin Borg (1958-) est une peintre française autodidacte qui pratique l'art de la toile au moyen du crayon et du pinceau depuis son enfance, sans pour autant avoir suivi une quelconque formation professionnelle en arts plastiques.

Le second, *Le monstre – le gène d'Adam*[1], est un roman qui relate l'histoire d'André Lachance, victime d'une agression lors d'un vol à main armée à l'issu duquel il reçoit une balle dans le bras gauche et perd connaissance. Dans une hibernation mentale, il conçoit un monde révolutionnaire et écrit trois articles de presse pour y véhiculer ses idées. Il ne reprend conscience que dans un asile psychiatrique lors de la visite de son père. Les cinq personnages principaux sont représentés par la peintre Françoise Bardin Borg dans cinq tableaux distincts et inscrits au début du récit. Les peintures ainsi effectuées semblent imposer en amont un agenda narratif au texte. Dans la même logique, chacun des trois articles écrits par Lachance dans son délire débute par une image qui en résume l'idéologie (ou l'impose au texte). Ici, le rôle de la peinture a changé et, par rapport au texte précédent où le stylo semblait influencer le pinceau, c'est désormais le pinceau qui influence le stylo. Le dialogue texte-image prend corps en partant des images vers le texte.

L'on retient alors que le corpus de Christopher Di Omen participe d'une médialité double, car reposant sur deux esthétiques artistiques foncièrement différentes. L'une relève du pictural et l'autre du scriptural. Selon une perspective intrartiale, c'est le croisement de ces deux média considérés comme « média-parents » qui donne le médium-fils obtenu dont la nature oscille entre l'image et le texte. Il devient donc urgent d'interroger les modalités de croisement et la nature de l'hybridation ainsi mise en jeu, c'est-à-dire évoquer « cette symbiose consensuelle qui se tisse en milieu artistique et ouvre la voie à un mécanisme […] celui de l'hybridisme artistique naturel » (Dasse Boho, 2021 : 299).

3. Le tableau et le texte : sur un monohybridisme ekphrastique chez Christopher Di Omen

Les relations intermédiatiques dans l'œuvre de Di Omen reposent principalement sur le dialogue entre le texte écrit et les tableaux de peinture, et le procédé de mise en relation de ces média est typiquement l'hybridation littéraire, sous la forme de l'*ekphrasis*. Kristy Bell, paraphrasant James Heffernan (1993), considère l'*ekphrasis* comme « la représentation littéraire d'images visuelles […] un procédé poétique et rhétorique qui accentue les points de rencontre et de divergence entre le texte et l'image » (Bell, 2009 : 22). L'image peut être fixe (peinture, photographie, design, tatouage, etc.) ou mobile (vidéo, film, jeu vidéo, bande dessinée, etc.). Dans le cadre de ce travail, l'image est uniquement plastique, comme relevant du registre du dessein. La fonction de l'*ekphrasis* est donc de faire émerger le rapport direct entre l'image décrite et le texte, c'est-à-dire de mettre en évidence les « interstices entre le texte et l'image » (Bell, 2009 : 22), car elle est le « plus haut degré de picturalisation du texte » (Louvel, 1998 : 42). C'est donc ce degré de picturalisation qui fait de l'objet-texte un objet-hybride chez Di Omen.

[1] Cette œuvre sera abrégée dans la suite du travail par les lettres "MGA".

Dans sa thèse sur « L'hybridation dans l'œuvre de Jeannette Winterson » (2012), Lupka Mihajlovska souligne que

> la fonction de l'hybridation littéraire n'est pas sans évoquer le but que sert cette technique dans les sciences naturelles, celui de créer un produit non seulement novateur mais également plus "performant" que ses éléments constitutifs. En effet, l'hybridation littéraire combine des éléments a priori disparates en une opération qui transforme leurs points de divergence en lieux de convergence, leur permettant d'interagir pour se redéfinir mutuellement et créer un ensemble à la fois un et multiple, gardant en son sein les traces de ses parties constitutives tout en étant autre, différent, nouveau (2012 : 19).

Molinet définit alors l'hybride comme étant « non pas une forme symbolique, mais correspondant à la formation d'un objet par l'action d'une multiplicité d'éléments qui, comme l'indique sa définition, crée, génère une nouvelle catégorie de formes, cette dimension dépassant largement celle de l'emprunt, de la combinatoire ou de la superposition pure et simple de techniques ou de pratiques » (Molinet, 2006 : 1).

Le tableau de peinture et le texte écrit, ou encore le pictural et le scriptural, se présentent comme des vecteurs de la formation de l'hybride. En effet, les relations du texte au tableau, et du tableau au texte, sont si ténues qu'il devient difficile de séparer le sens du texte de celui des tableaux qui le traversent. Dans ce sens, la fonction du tableau alors est de « permettre de voir, de rêver, d'aller du côté du visuel, et finalement, de prendre du plaisir, un plaisir supplémentaire et autre, pour l'amateur » (Louvel, 2010 : 263). Notre tâche dans cette partie est donc de montrer que certains tableaux permettent de « répéter » dans le sens stylistique du terme (Fontanier, 1968 : 312) le texte, de le ruminer et le faire « voir », de le rendre « visible » aux yeux du lecteur. C'est dire, avec Louvel (2010 : 8), que la présence de l'image permet d'« ouvrir l'œil du texte ». Les caractéristiques et rôles des personnages du tableau vus à travers le texte, le fil poético-narratif, l'idéologie auctoriale, sont entre autres les axes majeurs sur lesquels nous nous appuyons.

La couverture et les illustrations de IVOLR peuvent alors être citées comme autant d'exemples de « tableaux justes » dans la mesure où elles opérationnalisent la répétition par le dialogue, avec ou sans variations, du texte. Comme preuve, le tableau augural prépare l'idée principale du texte en peignant deux enfants installés dans une tente triangulaire, ce qui reflète d'ailleurs une scène pareille dans le texte où les personnages principaux (i et Omën) sont assis dans une hutte. La même tente et les mêmes gamins sont reproduits, quoiqu'avec un motif différent, dans un autre tableau jouxtant le texte à la page 27 du livre.

En plus, chacun des trente-quatre (34) tableaux qui illustrent le contenu du texte est posé aux côtés du texte et rend compte d'une partie du récit développé dans le texte. Le dialogue texte-image prend corps ici d'une part via la proximité que chaque tableau entretient avec le texte qu'il représente. En effet, le tableau intervient directement après la scène du texte qu'il re-produit, comme pour offrir une image visible de ce que dit le texte. Et les fragments de récits ainsi illustrés semblent avoir une place majeure dans le schéma du récit. Il s'agit des maillons essentiels du récit auxquels la peinture substitue sa propre signature, soit en ajoutant des éléments de variation du récit non prévus par le texte, soit en en retranchant d'autres.

Par exemple, dans la première nouvelle illustrée par Céline Lapointe, le tableau de la page 27 décrit la scène du refuge des deux gamins dans une tente éclairée de lampes pour repousser les ours. Celui de la page 30 représente la scène où les gamins se laissent distraire par des soldats parmi lesquels l'un chante. Le tableau de la page 32 représente le récit de la conversation entre les gamins et l'agent de police à qui ils demandent une place pour dormir, la nuit étant arrivée. Il en est de même pour tous les autres tableaux qui, tous, illustrent des aspects particuliers du récit, que ce soit dans la première ou la seconde nouvelle. Cependant, la peinture diminue et atrophie quelques fois le texte. Comme exemple, le tableau de la page 23 présente la scène du récit du gamin i qui, apportant le déjeuner à son père dans sa forge, lui demande l'autorisation d'aller en ville pour chercher du travail.

Image 1 : le personnage i apportant le déjeuner à son père

(Source, IVOLR : 23)

En effet, tous les indices du récit textuel sont présents dans le tableau (table à scie, masque pour soudeurs, tournevis, emplacement des machines, machines, garage, etc.), excepté un, l'indice principal même, c'est-à-dire le plus important : l'indice du dîner pourtant présent dans le

texte. La peinture accorde alors autant d'importance au texte qu'à sa propre matière. Le tableau de la page 25 représente la scène où des hommes grands, entre qui faufilent i et Omën, attendent un bus. On constate alors que le texte parle de huit hommes. Or, le tableau, lui, ne re-présente que trois et fait fi de cinq. Le déguisement du texte par le tableau s'appuie une fois de plus sur la diminution du texte.

Cependant, ces constats ne se limitent pas au travestissement du texte par diminution (cas du tableau de la page 59) ou par dénaturation (cas des tableaux des pages 57 et 90). Il existe aussi des cas de travestissement par ajout au texte. En effet, il s'agit pour le peintre d'augmenter dans le tableau des éléments qui ne figurent pas dans le texte. L'exemple du tableau de la page 30 précité peut le démontrer.

Image 2 : Un soldat distrait deux gamins

(Source, IVOLR : 30)

Ce tableau re-présente la scène où les deux gamins se laissent distraire au cours de leur voyage par un soldat qui chante. En effet, si le tableau expose l'image du soldat qui chante, celle du camion de l'armée et celle des deux gamins dont l'un est assis somnolant sur l'aile du camion, il ne se limite pas à peindre les effets de la chanson de ce musicien des circonstances au moyen des symboles musicaux dont trois croches et deux doubles-croches. Il y ajoute une guitare non mentionnée dans le texte : « Un peu plus loin, il y avait un régiment de soldats. Des camions et des Jeeps étaient stationnés. Le soldat Lebrun chantait et nous donnait un aperçu de son répertoire. Nous avons caché nos valises et nous nous sommes rapprochés d'eux. Je me rappelle que j'étais assis sur l'aile d'un camion de l'armée. Ma grande fatigue et ma faiblesse ont fait que je me suis endormi » (IVOLR : 29).

Cet ajout n'est pas moins la signature picturale de la peintre qui désire apposer sa propre marque au texte. C'est sans doute un déguisement, certes volontaire, mais qui permet à la peintre d'infléchir le sens texte vers la lecture personnelle qu'elle en fait.

Dans MGA, deux catégories d'illustrations sont relevées en relation directe avec le texte écrit. La première concerne les personnages et la seconde l'idéologie.

D'une part, cinq personnages sont représentés dans les tableaux de Françoise Bardin Borg et inscrits au début du récit, comme pour le diriger. Le tableau de la page 15 représente le personnage principal André Lachance, celui de la page 16 l'est pour Angela Guitard, celui de la page 17 représente Chantal Régimbald, celui de la page 18 représente le personnage D et le tableau de la page 19 représente Dad-i, le père du personnage principal.

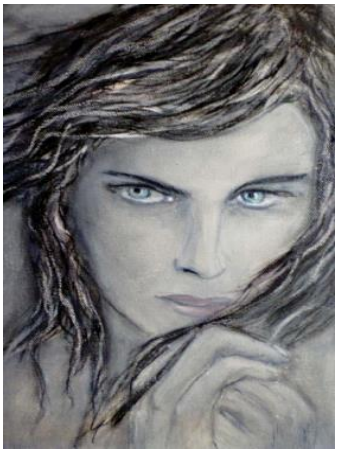
Les motifs du tableau sont repérables dans les actions, les paroles et les attitudes de ces personnages dans leur rôle textuel respectif. Les personnages dans le récit exécutent un programme narratif commandé par le pictural, d'abord parce que la peinture qui contient ce programme est inscrite au début du récit, ensuite parce que les motifs de la peinture résonnent dans le texte, notamment dans le récit comme une loi d'action. Par exemple, tout au long du texte, c'est la bienveillance de Dad-i, s'extirpant de ce visage paternel et souriant aux fossettes retroussées, à la moustache ressortie et aux yeux bleus, porté par la peinture, qui se lit entre les lignes du texte. Il assiste son fils hospitalisé, crée de l'humour et la vie autour de lui.

Image 3 : Dad-i

(Source, MGA : 19)

Chantal Régimbald, quant à elle, est très révoltée, justement regimbée contre tout comme semble l'indiquer la racine de son nom.

Image 4 : le personnage Chantal Régimbald



(Source, MGA : 17)

Mais, si elle est affichée dans le tableau avec des cheveux au vent, un regard vide et effrayé ainsi que des bras joints, le tout dans une chambre lumineuse telle une chambre d'asile pour déments, c'est qu'elle a également dans le texte le comportement et « l'air d'une vraie malade mentale » (MGA : 45), nue et enchaînée dans un asile psychiatrique où elle est en proie à ses propres tourments :

> Ça ne faisait même pas trente secondes que j'étais dans l'allée qu'une forcenée est sortie de sa chambre en courant et a sauté sur moi en criant : – Pourquoi tu ne leur dis pas André? Je passe pour une cinglée, seule de mon côté ! Elle m'a arraché les aiguilles servant à mes perfusions. Et à la vue de ma sève qui giclait à profusion, j'ai été pris d'une grande émotion. Dans un espace de temps qui fut très bref, dans le corridor et dans ma tête, c'était la totale confusion (MGA : 42).

Dans le tableau, Angela Guitard, toute vêtue de blanc, porte un agneau dans les bras, une croix au cou et a l'air maternelle et pensante.

Image 5 : le personnage Angela Guitard

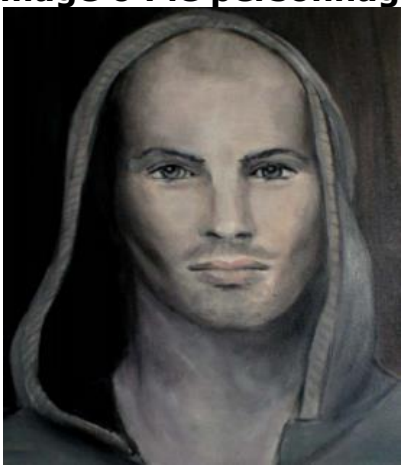
(Source, MGA : 16)

Dans le texte, c'est une fille embaumée par l'amour qui vole au secours d'un homme agressé par des hommes armés malveillants, et qui perd du sang, ayant reçu une balle dans le bras :

> Je suis Angela Guitard, la fille qui vous a trouvé dans l'entrée du cimetière samedi. Je suis venue voir un peu sur le tard, si d'une certaine manière vous vous en étiez bien sorti. À voir votre caractère comique ce midi, c'est un bon critère pour constater que oui. J'aime bien ce type de fille au « look » racé avec une personnalité très spontanée. Profitant pas mal de l'occasion qui se présentait, je lui ai demandé si je pouvais la serrer dans mes bras pour la remercier. – Bien sûr que vous pouvez! M'a-t-elle dit s'avançant vers moi, balançant son corps d'un mouvement régulier, voulant à sa façon me montrer qu'elle était très intéressée (MGA : 47).

D, personnage du tableau, a l'air indifférent et l'allure d'une divinité dans son manteau de maître. Dans le texte, il est à la fois un être et une pensée bienveillants, « un être supérieur » (p.33).

Image 6 : le personnage D



(Source : MGA, p.18)

Il avertit André Lachance de l'imminence d'un vol dans la boutique dont il est le gérant, et lui conseille de déposer toutes les recettes effectuées dans le coffre-fort avant le drame. Après exécution, arrive effectivement le drame, comme par coïncidence : « Il va y avoir un vol à main armée dans un instant, mais ne t'en fais pas, tout va bien se passer. Prends tout ton argent et dépose-le dans le coffre de sécurité […] – J'ai fait ce que tu m'as demandé, j'ai tout rangé dans le coffret […] Comme je finissais ma phrase, j'ai vu un homme sortir derrière D. Il était en phase de me pointer sa carabine tronçonnée dans le visage » (MGA : 32-33).

Le personnage principal porte dans le tableau un grand chapeau, chargé de poils et de plumes, qui lui pend depuis la tête jusqu'au dos, et dont les motifs et les couleurs ne sont pas loin de ceux d'un carnassier ou d'un oiseau. Le torse nu, les mains croisés et le regard rigide, Lachance donne l'impression d'un acteur aux potentialités inimaginables.

Image 7 : le personnage André Lachance

(Source, MGA : 15)

Dans le texte, ces qualités sont bien exprimées à travers la description de ce monstre aux gènes d'Adam. S'agirait-il de ce jeune « mi-homme mi-oiseau, qui était avec un loup qui lui emboîtait le pas » (MGA : 25) ?

D'autre part, les illustrations concernent l'idéologie du texte de laquelle elles ne se séparent pas. Selon Hamon (1984 : 6), « un texte, énoncé et énonciation confondus, est un produit ancré dans l'idéologique ; qu'il ne se borne pas à être, mais qu'il sert à quelque chose ; qu'il produit- et est produit par -l'idéologie ». D'un point de vue praxématique, l'idéologie peut alors être comprise dans le sens que Hamon (1984 : 10) emprunte à Piaget, c'est-à-dire une « production et manipulation dynamique de programmes et de moyens orientés vers des fins, construction de simulations narratives intégrant, sollicitant et constituant des actants sujets engagés (« intéressés ») dans des « contrats » ou des « syntaxes » narratives ordonnancés ».

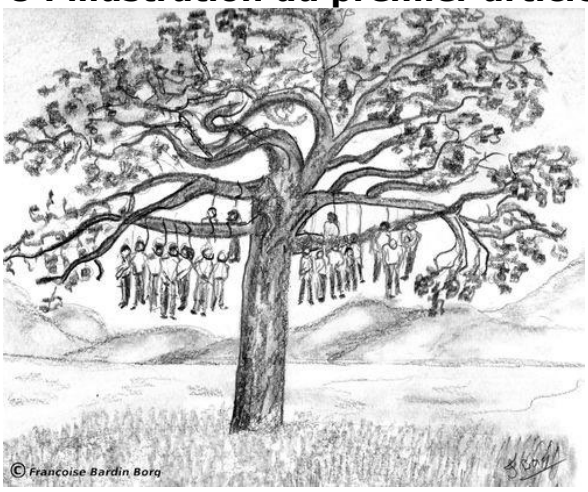
Chez Christopher Di Omen, ces programmes et moyens sont intégrés au texte par le truchement du pictural, et parfois symbolisés par l'inscription des tableaux en position liminaire au texte, notamment dans certains tableaux de MGA. En effet, ces tableaux ne sont pas peints dans un cadre assez grand pour être visibles. Ils sont tellement miniaturisés qu'il nous a fallu consulter le blog personnel de la peintre elle-même[1] (Françoise Bardin Borg) pour accéder à la version originale de ces tableaux afin d'en découvrir le fond artistique et sémantique. Dans ce sens, ces tableaux n'ont pas vraiment la valeur d'un tableau. Leur miniaturisation participe de cet « effet-idéologie » dont parle Hamon (1984 : 6) et dont l'essence se trouve dans l'« effet-affect inscrit dans le texte et construit/déconstruit par lui » (Hamon, 1984 : 9). Il s'agit de rendre l'image petite afin de renvoyer sa compréhension à la lecture du texte qu'elle inspire. Les éléments qui

[1] Ce blog est consultable sur https://francoiseborg.over-blog.com/article-couvertures-et-illustrations-les-livres-christopher-di-omen-1-100266085.html

constituent ces tableaux sont donc fortement empreints d'idéologie, de l'idéologie portée par le texte.

Le premier article intitulé « Le festival des lanternes » est illustré par un tableau présentant un arbre géant aux longues branches noueuses sur lesquelles sont pendus au total dix-huit corps.

Image 8 : illustration du premier article de MGA



(Source, MGA : 56)

Le texte de l'article, quant à lui, égraine alors un chapelet de faits divers (branches) tous en lien avec le crime (l'arbre). Tantôt, c'est l'histoire d' « un jeune homme de 18 ans […] atteint d'une balle au cœur, samedi matin, lors d'un vol à main armée commis au dépanneur Malvoisie du 976, boulevard Talbot […par] Anatole Ducon […qui par la suite] a été arrêté pour le meurtre de Mario Massé, 28 ans, policier de la Gendarmerie royale du Canada [mais qui est aujourd'hui libéré] » (MGA : 56 et 57).

C'est tantôt celle du récidiviste Mario Basta qui a « violé et battu à coups de pelle », puis enterré vivant un jeune garçon, mais qui a « été remis en liberté par la justice » (MGA : 58). Le troisième fait divers c'est l'histoire de « Paul Tronc [qui] tue ses deux enfants de plus de 20 coups de couteau chacun dans le seul but de faire du mal à » (MGA : 59) son ex-épouse, mais qui a été relaxé à la fin du procès, car les nombreux avocats qu'il a payés « ont réussi à présenter une défense qui a étourdi tout le monde » (MGA : 59). Le fil d'Ariane entre ces faits divers autrement lugubres est l'exaspération de l'auteur face à l'injustice des magistrats qui libèrent les criminels contre de l'argent, au détriment des victimes dont le nombre va exponentiel. Il expose l'idéologie portée par cet article dans l'extrait suivant : « Je rêve aussi que ce peuple reste debout assez longtemps pour se faire justice lui-même en capturant tous ces Hell's Angels, Rock Machine, Ducon, Basta, Tronc et autres criminels irrécupérables, et qu'ils les pendent tous haut et court dans les arbres de nos parcs avec une lampe de poche enfoncée bien profondément dans le c... Ça nous ferait un beau festival des lanternes » (MGA : 60).

À la lecture de cet extrait, on comprend l'analogie entre le scriptural et le pictural portée par le tableau. L'idée du « Festival des lanternes » est donc de mettre hors d'état de nuire, tel que l'indique le tableau, tous ces criminels libérés par une justice canadienne injuste.

Le deuxième article, « Mal de cœur à perpétuité », débute par un tableau qui présente une jeune fille aux yeux bandés, debout sur un rocher rond, tenant dans sa main gauche relevée une balance, et dans sa main droite rabaissée un sabre dont la pointe est orientée vers le sol.

Image 9 : illustration du deuxième article de MGA

(Source, MGA : 67)

Le texte lui-même est le prolongement des idées défendues dans le précédent article. Di Omen écrit :

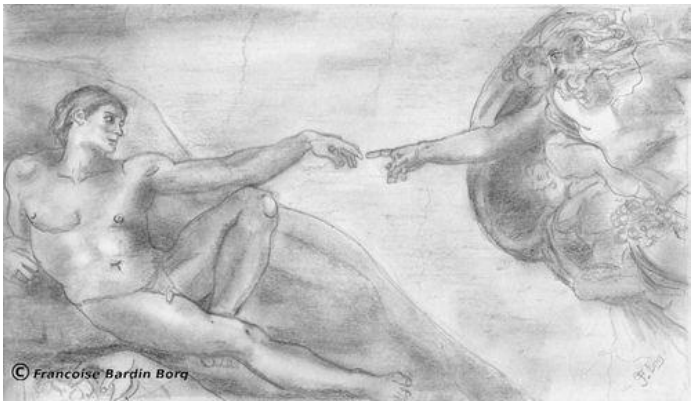
> Moi je croyais que lorsque quelqu'un était condamné à la prison à perpétuité, cela voulait dire qu'il n'aurait plus jamais la chance de recommencer. Mais non, pas du tout, au Canada cela signifie seulement que le meurtrier fera 25 ans ferme, après cela : – Bonjour gang de caves, je suis disponible pour un deuxième tour. « La peine de mort », est-ce vraiment les bons mots? Dans le cas des assassins récidivistes, j'appellerais plutôt ça « La joie de vivre ». Car c'est un sentiment de joie que j'aurais aujourd'hui de voir beaucoup de ces criminels pendus haut et court, je ne suis plus capable d'en endurer, j'ai atteint la limite de ce qu'un humain peut supporter à faire rire de lui (MGA : 69-70).

Comme le dit le titre de l'article, l'auteur souffre d'un « mal de cœur ». La balance portée par la fille aux yeux bandés dans le tableau, le sabre qu'elle tient dans sa main droite, sont les symboles d'une justice canadienne truquée et malade, dont la guérison doit nécessairement passer par une épuration générale et sanglante (par le sabre) du système. Pour l'auteur, le

retour à la peine de mort, mais alors à une véritable peine de mort, est urgent.

Au début du troisième article, un tableau présente un homme assis à l'extérieur d'un gouffre, l'air fatigué, mais la main tendue vers un autre qui demande du secours depuis l'intérieur en tendant lui aussi la main. Le titre de l'article est « ***Occupons le Vatican***».

Image 10 : illustration du troisième article de MGA



(Source, MGA : 72)

Dans le texte, il s'agit d'un « mouvement de contestation pacifique visant à dénoncer les abus du capitalisme financier favorisant une élite, autant religieuse que laïque » (MGA : 73). La main de secours tendue est certainement celle de l'auteur au peuple pour le libérer des souffrances et discriminations dont il fait l'objet de la part des dirigeants en complicité avec les membres du clergé (le Vatican).

La dernière peinture de tout le roman est celle qui illustre la biographie de Christopher Di Omen, en page 87. Elle le présente, portant une écharpe blanche du style arabe sur la tête, avec un bandeau autour des tempes. Dans le texte de cette biographie, il est écrit que « Le personnage qui […] a le plus inspiré [Di Omen] dans sa vie, c'est Thomas Edward Lawrence dit Lawrence d'Arabie ».

Image 11 : illustration de la biographie de l'auteur

(Source, MGA : 87)

C’est donc certainement le symbole de cette Arabie qui inspire la peintre à vêtir le romancier du manteau islamique blanc et du bandeau sur les tempes.

Toutes ces analyses nous font comprendre donc que tous les tableaux qui meublent le texte chez Christopher Di Omen selon des schémas ekphrastiques différents ne sont forcément pas des tableaux au sens pictural du terme. D’une part, ils ne servent pas qu’à être regardés, à être vus, ni qu’à aérer le texte et rendre sa lecture fluide et divertissante, c’est-à-dire à entretenir le fantasme de la lecture. Certains ne servent qu’à véhiculer une idéologie. Alors, considérés dans cet aspect des constats, ils peuvent être des « non-tableaux », c’est-à-dire des tableaux dont la fonction ne s’inscrit plus dans l’orthodoxie de l’illustration ou de l’enrichissement du texte. Ils deviennent de véritables symboles, de logos servant de porte-étendard, de fanion symbolisant une certaine lutte, une certaine perception de la société et des relations politiques, une certaine façon de penser, une idéologie. D’autre part, ces tableaux ont fonction d’emphase, notamment avec l’intention de l’auteur d’insister sur le pictural comme un détail scriptural, ou de modification du récit.

Mais la conjonction du texte et de sa réécriture picturale répond aux principes d’une hybridation intrartiale. L’étude de ce type d’hybridisme s’appuie sur un fondement que nous avons récemment postulé en ces mots :

> – Le médium a un phénotype et un génotype médiatiques uniques et désormais toujours différents, qu’il doit à la culture médiatique de son auteur en relation avec le milieu médiatique dans lequel il est immergé, et son désir, voire sa capacité, à *croiser* les média pour en obtenir d’autres ; – Le médium est classable tant sa structure interne (intra) peut convenir aux gènes de l’une des quatre générations de croisement (F1, F2, F3 et F4) démontrées par Mendel. À F1, deux média purs sont croisés pour obtenir le médium étudié. À F2, deux média obtenus de F1 sont croisés. À F3, c’est le croisement de deux média obtenus de F2, etc. On aura donc aussi bien les cas de monohybridisme, de dihybridisme que de trihybridisme médiatiques, en fonction de la qualité de la mise en abyme des média, c’est-à-dire selon que les média incrustés sont trop ou moins visibles ; en d’autres termes, il s’agit d’étudier la médialité du médium incrustateur selon que les caractères (les traits de visibilité) des média entrelacés sont « dominants » ou « récessifs », pour emprunter les termes de Mendel lui-même (Dasse Boho, 2021 : 293).

Alors, l’analyse que nous venons d’effectuer s’est focalisée sur les aspects poético-narratologiques et idéologiques (Müller, 2020) qui permettent de cerner et justifier les liens phéno et génotypiques entre l’art du texte et l’art de la peinture. Et dans la mesure où la relation met en jeu ces arts qui sont tous deux des arts de base (cf. Figure 1, infra) et que leur croisement relève de la première génération en F1, on peut conclure à un

cas de monohybridisme médiatique où l'hybride obtenu tient de sa proximité directe d'avec les arts-parents.

4. Esthétique et implications de la médiature diomenienne : vers la pictoscripture ?

Le mot « pictoscripture » a été employé pour la première fois par François Guiyoba dans un contexte de lecture de *Paroles* (1949) de Jacques Prévert en interaction avec la peinture de Pablo Picasso, notamment au sujet du poème « Lanterne magique de Picasso » où le chercheur tentait de cerner « la picturalité intrinsèque en même temps que la littérarité extrinsèque de ce poème » (Guiyoba, 2015 : 243). Cette double articulation intermédiale peinture-littérature peut se justifier dans le cadre de notre travail, avec un peu plus de précisions. Car, contrairement à Guiyoba qui articulait le textuel avec un objet pictural hors-texte, notre étude porte sur une articulation du texte et de sa réécriture picturale offertes dans un même médium. La pictoscripture, considérée dans cette étude comme transcrivant la nature hybride de l'art diomenien (texte-tableau), semble alors convenir le mieux.

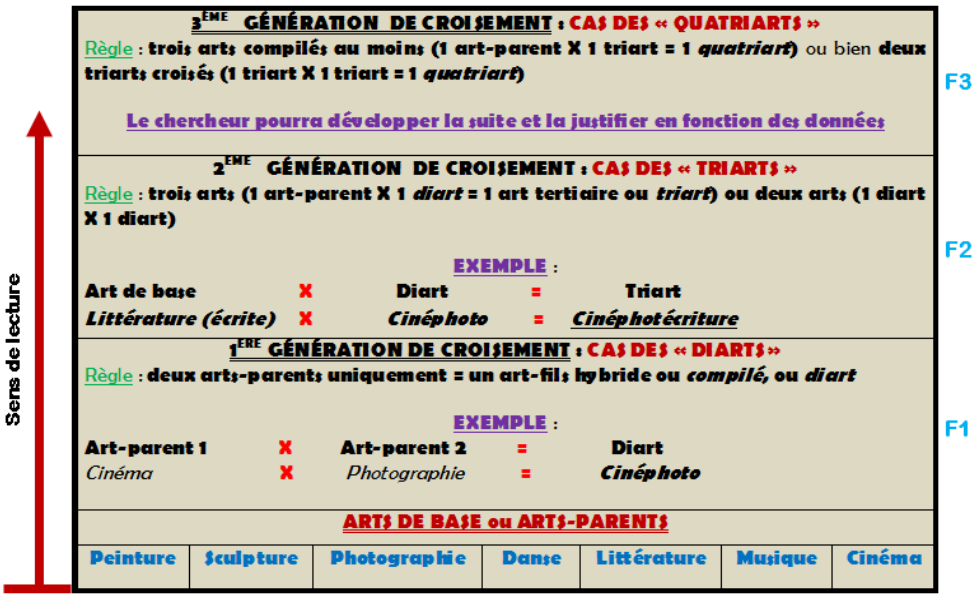
Avec Kamsu (2020 : 47)[1], « les œuvres hybrides explorent les formes hétérogènes à la recherche d'une esthétique du métissage ». La logique esthétique de l'hybridart repose alors avant tout sur celle de l'hybride. L'hybridart définit le caractère hybride d'un art. C'est le résultat d'un processus d'hybridation intrartiale, c'est-à-dire d'un mouvement de « fonte de deux ou plusieurs aspects du génie en une progéniture hybride qui, comme l'indique ce qualificatif, ne comporte pas seulement les gènes qui résultent de sa ligne de parenté, mais surtout et aussi des particularités propres à [elle], qui l'écartent magistralement des arts de départ » (Dasse Boho, 2021 : 281).

L'hybridart procède de la « synthèse intrartiale »[2], une synthèse qui « ne doit pas seulement être une règle de forme, mais une pratique de fond qui laisse largement entrevoir dans une individualité les contenus d'une pluralité, à telle enseigne que l'hybridité de l'art d'arrivée soit à cet effet visible et différente de la nature des arts-parents » (Dasse Boho, 2021 : 298). Il est définit comme étant un « art issu du croisement de deux arts-parents. Le croisement peut s'effectuer en F1, en F2, F3, F4, etc. Il peut donc s'agir d'un diart, d'un triart, d'un quatriart, etc. » (Dasse Boho, 2021 : 500).

[1] Dans Jiatsa Jokeng, Fopa Kuete et Guiyoba (2020 : 38-52).
[2] Nous définissons, dans une perspective mendelienne, la synthèse intrartiale comme étant un « processus de combinaison des caractères de deux arts-parents au sein d'art-fils » (2021 : 502).

Pour souligner que, dans une perspective intrartiale, le résultat du croisement tableau-texte chez Christopher Di Omen donne un hybridart, et particulièrement un diart (la pictoscripture), observons le schéma suivant :

Figure 1: Schéma de l'immeuble intrartial



(Source : Dasse Boho, 2021 : 303)[1]

Comme preuve, la production de Christopher Di Omen est bel et bien un livre, mais sa nature générique actuelle ne peut plus se lier aux seules prescriptions formelles que l'on sait au sujet de la littérature. Sa nature se revendique d'un entre-deux médiatique dont l'explication matérielle peut s'appuyer sur la conceptualisation du « tiers pictural » louvelien (Louvel, 2010), mais dont le résultat ne peut qu'être un art de l'entre-deux textuel et pictural.

Il est alors possible de considérer la production de Di Omen comme un « art nouveau » (Dasse Boho, 2021 : 288) dont l'esthétique repose sur la combinaison de l'écriture et de la peinture. Dans la logique de

[1] En guise de légende pour ce schéma, reprenons ces mots : « Le sens de lecture va du bas vers le haut, ainsi que l'indique *l'ascenseur*, la flèche rouge à l'extrémité gauche de l'immeuble. Mais à tout moment, on devra toujours descendre de l'ascenseur pour chercher le concours des arts premiers, c'est-à-dire des arts-parents dont la liste figure au bas de la passerelle. Ainsi, à la base, c'est-à-dire au *rez-de-chaussée* nommé « Arts de base », on lit une liste d'arts existants déjà dans la nomenclature artistique, chacun inscrit dans sa propre chambre, c'est-à-dire séparé des autres, avec ses propres paramètres d'expérimentation. Mais cette liste est non exhaustive, puisqu'on ne saurait exclure de cet échiquier certains arts en raison de leur caractère statique, leur opacité ou leur autarcie. Au-dessus de ce *rez-de-chaussée*, on lit au *premier étage* le « Cas des diarts », issus de la première génération de croisement (en F1) ; ensuite, celui des « triarts » au *deuxième étage*, issus de la deuxième génération de croisement (en F2) ; et enfin celui des « quatriarts » au *dernier étage,* issus de la troisième génération de croisement (en F3) » (Dasse Boho, 2021 : 303).

l'intrartialité (cf. Figure 1), il s'agit certainement de la pictoscripture, c'est-à-dire l'art de faire texte avec la peinture et de faire peinture avec le texte. C'est lorsque le texte ne parvient pas à faire sens sans tableau et le tableau sans texte. L'hybridité de la production peut alors s'analyser au moins sous deux angles, l'un esthétique et l'autre sémantique.

Au niveau esthétique, deux caractères au moins, sinon trois, sont visibles : l'un pictural, l'autre textuel et le troisième pictoscriptural. On peut les regrouper en deux catégories : les arts-parents et l'art-fils. D'abord, le caractère textuel de la production se remarque sur la texture du support. L'ensemble de la production se présente sous la forme d'un livre. En plus, les écrits (phrases, mots, etc.), les personnages (i, Omën, Angela Guitard, André Lachance, Dad-i, D, le Loup, les policiers, pour ne citer que les personnages principaux), l'action (l'exploitation des enfants, la paupérisation des familles par la guerre dans IVOLR, l'épisode psychotique de Lachance dans MGA, l'hégémonie de Ömen dans la seconde nouvelle de IVOLR, la fureur de D, etc.), l'espace-temps (Québec, Égypte, Canada, etc.) sont textualisés par des écrits romanesque (pour MGA) et nouvellistique (pour IVOLR). Ensuite, ce tout textuel est re-produit par les tableaux dont l'esthétique se distingue nettement dans le livre à travers les couleurs, les traits, les cadres, la luminosité, les formes, etc. Enfin, le caractère pictoscriptural qui, identifiant et particularisant l'objet hybride obtenu avec le croisement des traits principaux des arts-parents, se manifeste dans le va-et-vient constant et réciproque entre l'image et le texte, ainsi que les points particuliers d'articulation de la relation que nous avons soulignés dans la section précédente. Les partages négociés entre ces deux média[1], se matérialisant dans le support unique qu'est le papier, fondent la spécificité de l'art pictoscriptural par rapport à la littérature qui est texte écrit et la peinture qui est tableau en valeur absolue. Au niveau de l'esthétique, la pictoscripture devient donc un art à la fois bimédial (diart), transmédial et hybride.

Au niveau du sens, il est impossible de prétendre explorer tout le sens de la production de Christopher Di Omen en se limitant aux seuls écrits ou aux seuls tableaux, car ceux-ci illustrent ceux-là et ceux-là disent ceux-ci. Dans IVOLR par exemple, il est impossible de se limiter au texte lors de la lecture. Non pas seulement parce que les tableaux sont si nombreux qu'ils proposent une deuxième lecture directe sur le texte, mais surtout parce qu'ils puisent du texte leur propre matière artistique, la transforment pour la greffer à nouveau au texte. Dans MGA, même si la tendance est un peu différente du fait de la faible quantité de tableaux, l'effet reste le même, car la présence picturale joue le même rôle et le flux texte-image, puis image-texte, a la même valeur, la même structure, les mêmes modalités d'exécution, les mêmes intentions et les mêmes effets. Il y a donc au total au moins deux circuits de re-production du sens qui se présentent à la critique :

[1] Pluriel de « médium ».

- D'une part, le sens du texte est appréhendé par le tableau dans lequel il vient se greffer. Le texte est pipé et re-construit par et dans le tableau. À travers le tableau, on « voit » la doublure du texte, on « voit » un autre texte, on voit le texte qui se re-construit sur un processus d' « auto-origination » (Tcheuyap, 2005)[1]. Le tableau devient le « miroir », « l'œil du texte » (Louvel, 1998). Il ne le reflète forcément pas, il le détruit même quelques fois, le transgresse, le morcèle, le change. C'est un autre texte qui est vu dans le tableau. On peut alors dire que deux sens du texte émergent : le sens « textuel » ou littéraire du texte et le sens « pictural », le premier se dédoublant du second ;

- D'autre part, le sens pictural façonné depuis le texte, et porté par les tableaux, revient s'accrocher au texte de départ par un processus d'illustration : le collage. Le sens du texte en est alors modifié et réécrit qui revient cohabiter avec le sens de départ (littéraire) du texte pour donner un « nouveau sens ». Un double processus de dé-sémantisation et de re-sémantisation du texte est alors amorcé qui donne finalement une identité presque trouble au « sens final » de la production obtenue. La tendance aurait été différente si par exemple le tableau reproduisant le texte était resté, non pas dans le « musée imaginaire » (Malraux) qu'est le livre, mais dans le musée réel, c'est-à-dire hors de l'univers particulier du texte. Dans cette hypothèse, on aurait parlé d'une simple réécriture du texte par la peinture comme on parle du Radeau de la Méduse. Or, la peinture réécrivant est venue cohabiter avec le texte dans son support, dans son propre musée. On obtient en fin de compte une signification transmédiale de la production hybride, qui n'est ni picturale ni littéraire en valeur absolue, mais pictoscripturale.

Au total, il reste possible de tirer des parallèles entre les configurations des réseaux intermédiatiques texte-tableau chez Di Omen et les pratiques médiévales de l'enluminure byzantine, ou même celles de *Berlin Eneit* (v. Veldeke 1177-1180)[2] qui mettaient en avant les pré-images, les gravures et le texte illustré. Norbert Ott (1992, 2002) a d'ailleurs précisé cette particularité des écrits médiévaux en soulignant que la dimension intermédiale de ces manuscrits ne doit pas être réduite à des relations statiques texte-image, mais être située dans le champ des tensions artistiques et médiales. C'est effectivement le cas ici avec le texte

[1] Tcheuyap affirme que les réécritures « s'originent » sur l'effacement d'une autre origine. Telle se présente la problématique de la réécriture, laquelle n'a pas uniquement l'avantage de consolider la différence comme nécessité. Elle décloisonne les genres littéraires et les médias en faisant de la répétition le lieu d'une nouvelle élaboration textuelle et d'une altérité fondée sur la reprise, la destitution/constitution d'une identité (Tcheuyap, 2005 : 32).

[2] Les gravures de l'Eneit peuvent être consultées sur le site suivant : https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/12Jh/HeinrichVeldeke/vel_enei.html

diomenien dont la caractéristique majeure est cette tension entre l'écrit et le tableau, entre la narrativité et la picturalité, entre le signe verbal et le non-verbal. Dans cette perspective, la fonction de l'illustration dépasse le cadre de l'embellissement du texte. Il existe un véritable flux sémantique, artistique et idéologique entre l'image et le texte, et l'illustration picturale s'inscrit désormais dans une dynamique de tension artistique effective avec le texte.

Pour ne pas conclure

L'enjeu principal de cette recherche était de montrer que, dans son *modus operandi*, la production de Di Omen s'offre, en tant que conjonction du texte et de sa conversion picturale portés par un même support d'émergence et de transmission (le livre), comme innovante en ceci qu'elle orchestre non seulement une rupture des frontières spatiotemporelles, esthétiques, sémiotiques et artistiques, mais surtout leur dématérialisation : texte et image se partagent désormais les mêmes récits par le même support de production, le même espace à la même période, mais par des artistes différents (peintres et écrivain). Dans ce sens, nous avons présenté les points de contact entre le tableau et le texte, mettant en relation la narrativité et la picturalité, analysant le tableau comme prolongement/déguisement du texte et le texte comme prolongement/renouvellement du tableau, et notant les éléments poético-narratologiques et idéologiques qui démontrent, via la médiation tableau-texte, « la matérialité de l'œuvre [de Di Omen] comme medium, comme [nouvel] art » (Louvel, 2010 : 62-63). Au total, ce travail nous a permis de réfléchir sur un pan de l'intermédialité artistique, ainsi que sur la promotion de l'art dans son ensemble. De ce fait, la réponse que nous venons de donner à la problématique de la collaboration intermédiale semble poser le problème de la valorisation des nouvelles pratiques artistiques via l'enrichissement des contenus multimédia et artistiques à partir de leur transport/transfert dans le texte. Il est cependant très tôt de penser à conclure ce travail dont la logique se situe plus dans un « work in progress » (Müller, 2006 : 99) que dans une posture scientifique tranchée. Ainsi, tel que le démontre l'approche intrartiale, il importe de toujours se rappeler que chaque production est à la fois fille et mère : Fille des productions qui la précèdent, mère des productions avenir.

Références bibliographiques

BELL, K. (2009), « L'art de l'inachevé : ekphrasis et illustrations dans *La Montagne secrète* de Gabrielle Roy », *Dalhousie French Studies,* N° 89, P.19-30.

DASSE BOHO, S. P. (2021), *De l'intrartialité. Les (ré)écritures conscientes au prisme de l'hybridation : littérature et cinéma en exemple*, Saint-Ouen, Les Éditions du Net.

DAYAN, P. (2012), « Pour un comparatisme entre arts », in A. D. Leiva et S. Hubier (éds) (2012), *Vers un nouveau comparatisme,* P. 413-427.

DI OMEN, C. (2011), *i vs Omën–Laissez-moi vous raconter*, Québec, Fleurs de Lys.
-- (2012), *Le monstre – Le gène d'Adam*, Québec, Fleurs de Lys.
FONTANIER, P. (1968), *Les figures du discours*. Flammarion.
FOTSING MANGOUA, R. (éd.) (2009), *L'imaginaire musical dans les littératures africaines,* Paris-Yaoundé, L'Harmattan.
-- (2014, « De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone », *Synergies* Afrique des Grands Lacs, N°3, P.127-141.
GUIYOBA, F. (éd.) (2015). *Littérature médiagénique. Écriture, musique et arts visuels*, Paris, L'Harmattan.
-- (2021), « Préface », in S. P. Dasse Boho, *De l'intrartialité. Les (ré)écritures conscientes au prisme de l'hybridation : littérature et cinéma en exemple,* Saint-Ouen, Les Éditions du Net, P. 7-11.
HAMON, P. (1984, *Texte et idéologie*, Paris, PUF.
JIATSA JOKENG, A., FOPA KUETE, R. et GUIYOBA, F. (dir.) (2020), *Intermédialité. Pratiques actuelles et perspectives théoriques*, Nîmes, Lucie Éditions.
LOUVEL, L. (1998), *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
-- (2010), *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
MECHOULAN, É. (2003), « Intermédialité : le temps des illusions perdues », *Intermédialités* N° 1, P. 9-27.
MIHAJLOVSKA LUPKA (2012), « L'hybridation dans l'œuvre de Jeannette Winterson », Thèse de Doctorat en Langues et Littératures Étrangères, Université d'Orléans.
MOLINET, E. (2006), « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », *Le Portique N°* 2, Varia. http://leportique.revues.org/851
MOSER, W. (2007), « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », in M. Froger et J. E. Müller (dir.), *Intermédialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen, vol.14, P. 69-92.
MÜLLER, E. J. (2006), « Vers l'intermédialité. Histoire, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses. L'identité des médias en question* N° 16. http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definition.html
-- (2020), "Intermediality": Some Comments on the Current State of Affairs of a Search Concept – Part I". *Scripta Uniandrade*, N° 18(1), P. 1-13. https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/issue/current
-- (2022), « Préface », in F. Guiyoba, R. Fopa Kuete et A. Jiatsa Jokeng (dir.), *Le Discours scientifique comme pratique intermédiale en arts, lettres et sciences humaines*, Paris, L'Harmattan, P. 9-20.
NGUEU, L. C. (2015), « De la média (li) ture / média (scrip) ture dans *Silikani* d'Eugène Ébodé », in F. Guiyoba (éd.), *Littérature médiagénique. Écriture, musique et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, P. 189-203.

TCHEUYAP, A. (2005), *De l'écrit à l'écran. Les réécritures filmiques du roman africain francophone,* Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
TRO DEHO, R. (2014), « Dialogue des arts et des médias », in P. Amangoua Atcha, A. Coulibaly et R. Tro Dého (dir.), *Médias et littérature : Formes, pratiques et postures*, Paris, L'Harmattan, P. 171-197.

Simon OMBAKANÉ
École normale supérieure
Université de Yaoundé I
simonombakane@gmail.com

L'intertexte juridique dans *Un coupable* et *Ce rendez-vous avec la gloire* de Jean-Denis Bredin

Résumé

Il est des textes littéraires qui accordent une place importante à certaines sciences comme la médecine, la psychologie voire le droit, et qui permettent aux lecteurs d'actualiser leurs connaissances dans ces domaines. Il en est ainsi d'*Un coupable* (1985) et *Ce rendez-vous avec la gloire* (2009), deux romans de Jean-Denis Bredin. Dans ces derniers, l'auteur donne la possibilité à ses lecteurs de voir et de revisiter quelques pans du droit ou du code pénal français au-delà du récit proprement dit. C'est une approche de l'écriture romanesque qui se situe de plain-pied dans une sorte d'intertexte entre la fiction romanesque et les textes juridiques dont elle se nourrit. Le problème qui se pose ici est celui des voies à partir desquelles le discours juridique est introduit dans la fiction. La question qui se pose est celle de savoir qu'est-ce qui de la référence, de l'allusion ou du pastiche permet de mieux intégrer les aspects du droit dans ces romans ? Prenant appui sur l'intertextualité telle que théorisée par Julia Kristeva et opérationnalisée par Gérard genette, il sera question pour nous de démontrer comment l'auteur réussit à (véhiculer des leçons de droit et ceci, loin de leur rigidité habituelle à travers un texte à vocation ludique.)

Mots clés : Intertexte, Discours juridique, Fiction, Ecriture romanesque.

Abstract

There are literary texts which give an important place to certain disciplines such as medicine, psychology or law, and which allow readers to update their knowledge in these fields. This is the case with U*n coupable* (1985) and *Ce rendez-vous avec la gloire* (2009), two novels by Jean-Denis Bredin. In these novels, the author gives his readers the opportunity to learn and revisit some aspects of the French penal code beyond the story itself. It is an approach to novel writing which is fully situated in a sort of intertext between fiction and legal texts. The problem that arises here is that of the ways whereby legal discourse is introduced into fiction. The question we can ask ourselves is to know the form of intertext that allows the writer to better integrate aspects of law into his novels? Intertextuality as theorized by Julia Kristeva and operationalized by Gérard Genette will help answer this question

Key-words: intertext, Law, Fiction, Novel.

Introduction

Les préoccupations littéraires aujourd'hui vont au-delà du simple souci de bien raconter. Les romanciers et les artistes d'une manière générale introduisent dans leur création des éléments issus d'autres disciplines. C'est le cas de Jean-Denis Bredin dans *Un coupable* (1985) et *Ce rendez-vous avec la gloire* (2009). En effet, dans ces deux romans, il amène le lecteur à apprendre ou à revisiter quelques notions du code pénal français. Il n'est pas le premier à se livrer à cet exercice car dans « Les enjeux de l'intertextualité dans *Verre cassé* d'Alain Mabanckou » (2022), Khadija Yakoubi reconstitue la vie et la bibliothèque familiales. Avant elle, Pierre Célestin Ndzié Ambena (2009) s'était déjà intéressé à l'intertexte biblique dans son ouvrage intitulé *Georges Bernanos, l'écrivain et ses choix bibliques*. Les œuvres de Bredin mettent en scène des personnages aux prises avec la justice : leur statut de justiciables appellant, naturellement, un discours qui relève du droit. Le problème qui se pose ici est celui de l'incorporation du discours juridique dans le roman. La problématique qui en découle s'articule d'une part, autour de la question de savoir les formes intertextuelles qui permettent d'intégrer les aspects du droit et, spécifiquement, du code pénal dans ces romans. D'autre part, elle interroge sur les modalités de cette intégration ainsi que le sens à leur accorder. Il va s'en dire que le terme d'intertextualité inventé par Julia Kristéva et opérationnalisé notamment, par Gérard Genette est au cœur des concepts théoriques et opératoires idoines pour la conduite de ce travail. De fait, Genette a mis au point sa transtextualité dans laquelle il inscrit l'intertextualité. Genette (1982 : 7) définit la transtextualité comme toute relation manifeste ou larvée qu'un texte entretient avec d'autres textes. Il ajoute que l'intertextualité est la « 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 » (*ibid.,* 9). Il laisse également entendre que cette intertextualité s'appréhende de manière plus précise et complète à travers le concept d'hypertextualité dont le corollaire logique est l'hypotextualité. De fait, l'hypertextualité renvoie à « toute relation unissant un texte B ([…] "hypertexte"), à un texte antérieur A ([…] "hypotexte" sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du "commentaire" » (*idem*). Pour répondre aux questions de la problématique, nous procéderons tout d'abord à l'identification et à la caractérisation des procédés intertextuels présents dans les textes. Ensuite, nous en analyserons leur fonctionnement c'est-à-dire la manière dont ils s'y déploient et s'y intègrent. Enfin, nous donnerons des pistes relativement à l'enjeu et le sens de cette co-présence textuelle dans les romans de Bredin.

1. Aperçu biobibliographique de l'auteur et résumé des deux romans et du code pénal

Jean-Denis Bredin est né le 17 mai 1929 et décédé le 1er septembre 2021 à Paris. Entre autres professions, il fut professeur de droit l'Université de Paris I, avocat au Barreau de Paris et membre de l'Académie française. Il est également l'auteur de plusieurs œuvres, dont *Un coupable* et *Ce rendez-vous avec la gloire* qui constituent le corpus de cette étude.

1.1. Un coupable

Le premier roman est l'histoire d'Ali François Caillou, étudiant en droit, arrêté dans une manifestation pacifiste qui s'est transformée en échauffourée. Par la suite, inculpé pour violences à agent, il doit faire face à la justice dans le cadre d'une procédure pénale ouverte contre lui. Il convient de préciser que cette inculpation n'est nullement due à un abus car la machine judiciaire respecte strictement toutes les étapes de la procédure. Tous les fonctionnaires de justice, joue chacun pleinement leur rôle pour démontrer que le présumé est coupable ou innocent.

1.2. Ce rendez-vous avec la gloire

Ce rendez-vous avec la gloire quant à lui, raconte l'histoire d'Hector Boulon, un jeune homme à en quête de gloire qui, pour devenir célèbre, entreprend d'écrire un roman sous l'encadrement d'Emma Metenière, sa compagne et auteure du roman à succès *Les Tempêtes de mon cul* . Cette compagne va disparaître puis être déclarée morte par l'opinion. Les enquêtes ouvertes, les premiers soupçons convergent naturellement vers Hector Boulon qui passe pour le meurtrier de la romancière. Pour cette raison, il fait l'objet d'un procès au pénal à la française. L'aveu ne constituant pas une preuve en droit et encore moins dans un procès, Hector Boulon sera purement et simplement acquitté pour fait non établi. Dans les deux romans, Bredin procède à un mélange de l'art littéraire et du droit pour relater l'histoire de ces différents personnages.

2. Présences intertextuelles dans *Un Coupable* et *Ce rendez avec la gloire*

Le code pénal dont il est question ici est le code pénal français. Pour rappel, c'est un document qui contient l'ensemble des lois qui régissent les crimes et les délits ainsi la procédure à suivre de l'arrestation du mis en cause à la sentence finale en passant par son inculpation. En tant que texte juridique, il est écrit dans une langue froide, dépouillée de toutes fioritures pour garder le caractère objectif, impartial et impersonnel de la justice. C'est donc ce dernier aspect que le romancier et juriste Jean-Denis Bredin met en orbite dans les deux romans afin, notamment, d'éclairer la lanterne du lecteur sur la procédure judiciaire française.

S'il est convenu que, d'une manière générale, l'intertextualité se construit à partir d'un ensemble de pratiques d'écriture précises, il apparaît clairement que la lecture des deux romans permet de mettre en évidence

les procédés intertextuels suivants : l'allusion, le pastiche et, dans une moindre mesure, la référence.

2.1. L'allusion

Pour commencer, l'allusion se définit comme étant un propos qui évoque une personne une chose sans en faire nécessairement, explicitement mention. Généralement perçue comme un emprunt non littéral et non explicite, elle est implicite, analogique et repose sur des sous-entendus, des présupposés ainsi qu'une connivence au moins intellectuelle entre les interlocuteurs. De manière métonymique ou synecdochique, l'allusion peut transparaître de l'évocation des éléments qui rappellent un ensemble ou d'un ensemble qui rappelle les éléments constitutifs.

Dans *Un coupable*, l'allusion juridique est perceptible du début à la fin du récit. D'abord le titre du roman fait une allusion directe à la justice. En effet, c'est généralement la justice qui déclare des suspects coupables ou innocents. Ensuite, les extraits tels que : « L'un des gardes marchait devant lui, le tirant doucement par la chaîne qui tenait les menottes (…) Ali attendait, entre ses deux gardes, tous trois respectueusement dressés devant le juge d'instruction (…) Ali se dit que c'était la greffière […] » (1985 : 9). Tous ces mots et expressions font référence à la justice. Il en est de même des répliques du personnage du juge : « -Venons-en à votre affaire » (*ibid.,* 13).

L'emprunt au discours juridique ne fait l'ombre d'aucun doute. Ces faits du langage juridique sont légion dans le texte de Jean-Denis Bredin. À bien observer, le lecteur a l'impression que ce romancier reconstitue de manière progressive le monde judiciaire avec son personnel et son jargon. Après les auxiliaires de justice que sont les policiers dont la présence marque le début du processus judiciaire, c'est au tour de l'avocat et du juge d'instruction de rentrer en scène chacun jouant pleinement son rôle. Les faits du discours judiciaire sont, d'une part, à mettre à l'actif du Président du tribunal :

> vous contestez les faits qui vous sont reprochés. Vous êtes le seul qui niez je vous interrogerai donc le dernier (*ibid.,* 113)… Je dois dire, expliqua le président, tout ce qui est à votre charge. Puis je dirai ce qui vient à décharge (*ibid.,* 115) … c'est le tribunal qui apprécie les preuves (*ibid.,* 119)… c'est bon, c'est bon nous vous avons compris. Le tribunal vous remercie (*ibid.,* 121). D'autre part, ils appartiennent au Procureur de la République … Pour Ali Caillou qui mentait le ministère public devrait logiquement requérir davantage. […] Quatre ans de prison ferme, c'était un minimum, sinon il n'avait plus d'État, plus de justice, plus rien. […] Je vous remets à la justice » (*ibid.,* 122-123).

Au regard de la loi, ce discours tient lieu de réquisitoire : Le Procureur de la République étant celui qui défend l'accusation et le ministère public.

L'allusion est aussi présente dans *Ce rendez-vous avec la gloire*. On la retrouve dès la deuxième moitié du roman. Juste après que l'on a remarqué la disparition d'Emma Metinière, romancière et compagne

d'Hector : « le dernier jour, les policiers vinrent lui rendre visite. » (2009 : 58) L'évocation des policiers fait allusion à l'univers judiciaire étant entendu que la police est un démembrement de la justice. La police est d'ailleurs appelée auxiliaire de justice tout comme la gendarmerie tel qu'indiqué dans le roman précédent. Ici aussi, on retrouve à peu près le même circuit judiciaire avec des propos qui marquent l'entrée en scène de ce premier maillon de la chaîne. Le juge d'instruction prend le relai : « Nous allons vous conduire à la prison, puis chez le juge d'instruction (*ibid.,* 61) … Comment l'avez-vous tué ? (*ibid.,* 62) … votre seule chance, ce serait d'être fou. Pour moi, vous l'êtes […] Mon devoir est de vous faire examiner par un excellent psychiatre » (*ibid.,* 64-65).

L'avocat quant à lui, fait une entrée assez forte par ce qui suit : « je vous préviens, rétorqua l'avocat, que je plaiderai l'acquittement, car il n'y a pas le moindre indice qui soutienne votre thèse insensée » (*ibid.,* 73). D'autres faits du discours juridique sont pris en charge directement par la narration :

> Le procès fut fixé au mois de février, aux Assises de la cour de Rennes (*ibid.,* 73) … le ministère public et l'accusé dirent la même chose avec des mots différents. Pas de partie civile : la victime semblait tout à fait absente. La partie civile n'avait cité aucun témoin pour parler d'elle (*ibid.,* 74) … l'aveu de l'accusé imposait sa loi. Il prouvait le crime, et rien ni personne ne le contestait. (*ibid.,* 77) il [l'avocat] soutint que l'aveu n'avait jamais été une preuve en soi, […] il conclut qu'aucun droit civilisé ne pouvait aujourd'hui tenir l'aveu pour une preuve parfaite (*ibid.,* 82-83) … L'acquittement d'Hector Boulon n'avait fait que dire l'évidence : il n'était pas un criminel » (*ibid.,* 121).

Comme on le constate, tous ces extraits portent en eux les marques du discours juridique ou judiciaire. Ce sont pour la plupart des allusions au code pénal et au monde judiciaire. Ces allusions s'accompagnent souvent de références.

2.2. La référence

Littéralement, la référence est comprise comme l'action de se référer ou de faire référence c'est-à-dire de renvoyer à quelque chose ou à quelqu'un. C'est une donnée ou une information qui donne ou qui permet de retrouver ou d'identifier une réalité, un être ou une source. Elle se veut un emprunt non littéral mais explicite. Linguistiquement parlant, c'est la fonction par laquelle un signe linguistique renvoie à un objet ou *méta*-objet. Dans le cadre de cette étude, la référence renvoie à l'univers judiciaire et, davantage, au code de procédure pénale en ses articles, chapitres, titres et dispositions. Elle n'est présente que sous deux occurrences somme toute significative : « -Ali-François Caillou, je vais vous inculper de violences exercées contre un agent de la force publique, et ayant entrainé des blessures, délit prévu aux articles 230 et 231 du Code pénal … » (1985 : 17). Il convient de préciser que le Livre II du code pénal français porte sur les « crimes et délits contre les personnes ». On peut croire que ces articles

existent *in extenso* dans le code pénal en vigueur en France. Seulement, dans le livre II, les articles 230 et 231 n'existent pas, les articles allant du 211-1 au 227-33. Il n'en demeure pas moins que c'est dans cette partie que le délit reproché à Ali François Caillou est traité. Ce qui montre que l'auteur est fidèle au principe de l'écriture juridique qui numérote les articles de manière précise mais s'en démarque et en modifie les chiffres dans la fiction.

2.3. Le pastiche

Les propos des personnages sont représentatifs du style bredinien qui juxtapose, fusionne ou superpose les discours littéraire et juridique. Le résultat de cette initiative est une « juridiciarisation » de la littérature qui domine largement une potentielle « littérarisation » du droit. En effet, c'est une écriture qui met en évidence deux styles différents, l'un hypertextuel avec ses exigences d'ornements et de subjectivité et l'autre, hypotextuel avec ses caractéristiques de rigueur, de froideur et d'objectivité. Le résultat de cette interaction est la prégnance du second sur le premier. On peut donc affirmer que le style bredinien se fait pastiche du style juridique. En témoigne, notamment, la narration qui se fait au style indirect comme le démontrent ces quelques extraits : « Ali attendait, entre ses deux gardes, tous trois dressés devant le juge d'instruction (1985 : 9) … il (l'avocat) soutint que l'aveu n'avait jamais été une preuve en soi, […] il conclut qu'aucun droit civilisé ne pouvait aujourd'hui tenir l'aveu pour une preuve parfaite » (2009 : 82-83) … L'acquittement d'Hector Boulon n'avait fait que dire l'évidence : il n'était pas un criminel » (*ibid.,* 121).

Ici la narration est fortement dépouillée et imprégnée de la rigueur aseptisée et directive du discours juridique. Aucune place n'est faite à la fioriture langagière propre au récit. Les faits de style sont rares. Pour rester dans le vraisemblable, l'auteur choisi de passer de la narration pure à la *mimesis* en adoptant le style direct qui sied à l'interrogatoire et aux débats. Par cette théâtralisation, il restitue l'ambiance et l'austérité du milieu, ce qui tranche avec la narration proprement dite avec ses effets d'entrainement et aussi un certain détachement entre ce qui est raconté et le moment de les raconter. Il s'agit bien entendu, d'un style professionnel rendu par un vocabulaire spécialisé. Le juge d'instruction est juste dans son rôle. Il est détaché de son propos pour laisser parler la loi ou le droit. On retrouve la même attitude verbale chez le président du tribunal au moment de prononcer le verdict. On peut lire : « … déclare Ali François Caillou coupable du délit de violences exercées contre un agent de la force publique, lesdites violences ayant causé blessure et effusion de sang […] (1985 : 136) … et entendu qu'il y a des circonstances atténuantes, condamne Caillou Ali François à la peine de dix-huit mois de prison… » (*Idem*). Aucun mot employé n'est hors contexte, plutôt, ils (les mots) épousent le jargon du milieu judiciaire. Et, l'illusion de réalité est presque parfaite chaque fois que le romancier à travers le narrateur distributeur de rôles, laisse parler les personnages ; fonctionnaires de justice comme : le juge d'instruction, le procureur de la république ou le président du tribunal.

On est là en pleine utopie littéraire sur l'univers judiciaire autrement un véritable calque de la procédure judiciaire française que l'imaginaire de Jean-Denis Bredin dévoile au lecteur.

Ici la littérature est au service du judiciaire dans une sorte de judiciarisation de la fiction. Cette expérience esthétique se joue donc sur ces deux paliers à savoir : d'une part l'intertexte juridique porté par la narration avec cette impression de raconter une histoire lointaine mais captivante et d'autre part, l'intertexte pris en charge par la parole ou le discours direct donnant l'impression d'être en pleine procédure judiciaire. En restant sur ce dernier modèle d'écriture, le lecteur peut extraire toute la procédure judiciaire telle qu'on pourrait la trouver dans le code de procédure judiciaire français y compris les intervenants dans la chaîne ; ceci pouvant constituer la plus-value de l'intertexte juridique dans l'écriture romanesque. Tandis que dans la première approche scripturale, tous les faits de style sont envisageables dans l'enchainement des événements relatés, dans l'autre approche, la langue se fait plutôt sobre, pauvre pour un style tourné vers la spécialité judiciaire comme on peut le vivre dans les juridictions au quotidien. Ainsi, on peut parler véritablement de vraisemblance ou du *mentir vrai* romanesque selon les propos de Louis Aragon. Ce qui nous conduit à aborder un autre aspect important de cette problématique, à savoir les modalités par lesquelles les trois précédés intertextuels sus-évoqués s'intègrent dans les deux romans.

3. Les modalités de l'incorporation du droit dans les romans de Bredin

Si d'un texte à un autre, l'intertexte juridique prend trois facettes principales, il est intéressant de voir concrètement comment l'auteur procède pour les insérer artistiquement dans ses romans. Opérant au niveau des noms des personnages, de leurs actions et de leurs propos, les procédés d'incorporation sont au moins au nombre de trois : la sélection, le calque et la métonymie dans une sorte d'entre-deux quasi permanent.

Tout d'abord, Bredin commence par opérer des choix, qu'ils soient conscients ou inconscients. Ainsi dans l'éventail des pratiques intertextuelles, il n'en a choisi que trois principalement et, automatiquement, éliminé les autres. On peut mentionner notamment la citation, la paraphrase, la parodie qui ne semblent pas avoir voix au chapitre.

Ensuite, pour passer de la réalité à la fiction, Bredin se sert du calque. Lorsqu'il cite les articles 230 et 231 du code pénal de son roman, il intègre le principe de numérotation cher au texte de droit sans les énoncés supposés lui être attachés. De ce fait, il « fictionnalise » ledit code car il adopte le style juridique sans le contenu qui l'accompagne pour l'utiliser

dans un nouvel univers, non plus réel, mais fictionnel. Par conséquent, nous pouvons parler d'un calque fictif ou « fictionnalisé.

Dans le même ordre d'idées, les noms des personnages, leurs actions et leur univers sont des répliques du personnel, des procédures et du monde judiciaires. Ainsi, dans le premier roman, Bredin initie l'intrigue au niveau de ce qu'on pourrait appeler les préliminaires judiciaires à savoir l'arrestation du mis en cause et sa présentation au juge d'instruction. Les policiers et les gendarmes sont ceux à qui est dévolu ce rôle (1985 : 9). Dans le deuxième texte, c'est par cette première étape que le romancier aborde la procédure judiciaire. Le suspect, Hector Boulon, reçoit la visite des auxiliaires de justice (2009 : 58).

Le procureur et l'avocat défenseur ont chacun dans cette phase, un rôle aux antipodes l'un de l'autre. Tandis que l'un défend la loi et le plaignant, l'autre défend le présumé coupable. Le dernier mot revient au Président du tribunal qui prononce la sentence finale après avoir apprécié le litige dans sa globalité et délibéré. Il le fait selon son intime conviction et conformément à la loi. Le jugement est donc la dernière phase de la procédure judiciaire. Dans *Un coupable*, Jean-Denis Bredin introduit cette phase du jugement à travers le personnage du président du tribunal : « Je dois dire, expliqua le président, tout ce qui est à votre charge. Puis je dirai ce qui vient à décharge. (1985 : 115). « - c'est le tribunal qui apprécie les preuves. » (*ibid.,* 119). « - c'est bon, c'est bon nous vous avons compris. Le tribunal vous remercie (*ibid.,* 121).

Comme nous pouvons le remarquer, les propos tenus par les personnels de justice sont également calqués sur la réalité comme en témoigne la sentence prononcée par le juge (*ibid.,* 136). Par ailleurs, chacune des occurrences du discours juridique est assumée par un membre du corps judiciaire conformément au rôle qui est le sien. Le narrateur rapporte les avis des différents membres du corps judiciaire sous forme de synthèse, lesquels avis laissent transparaître des faits intertextuels juridiques significatifs. Contrairement à la condamnation à quatre ans de prison qui est suggérée par le procureur dans le premier procès, et finalement arrêtée à dix-huit mois par le Président du tribunal, c'est plutôt l'acquittement qui est prononcé dans le second qui met Hector Boulon aux prises avec la justice. Les deux décisions sont conformes aux différentes instructions judiciaires qui indiquaient déjà quelle serait l'issue de chaque procès.

Enfin, l'autre procédé qui mérite d'être évoqué est la métonymie ou la synecdoque qui permet à Bredin de dépeindre l'environnement juridique à travers ses composantes à savoir la loi, les articles, la procédure et le personnel. Le champ lexical offre également de nombreuses occurrences y relatives. Ainsi de manière inductive ou déductive, le lecteur perçoit la forte présence du droit.

Conclusion

L'intertexte juridique dans les romans de Jean-Denis Bredin est bien manifeste. Nous avons pu montrer que les pratiques intertextuelles les plus en vue sont l'allusion, le pastiche et, dans une moindre mesure, la référence. Ces trois formes d'intertextualité ont été mises en œuvre à grâce à quatre modalités : la sélection, le calque ainsi que la métonymie ou la synecdoque, le tout orchestré par la « fictionnalisation ». L'auteur a réussi le pari de sortir de la réalité implacable de la justice pour accéder à la beauté de la fiction romanesque. L'absence de la citation s'est fait remarquer. Elle pourrait se justifier parle le fait que l'auteur n'a pas souhaité faire de ses romans des doublons *in extenso* du code pénal. Ce qui les aurait rendus inintéressants en raison d'un réalisme trop flagrant de nature à édulcorer ou amenuiser la portée fictionnelle et donc, artistique des textes. Nous pouvons également expliquer cette absence par le souci de susciter et décupler l'intérêt du lecteur par la puissance de la suggestion : cette suggestion se déclinant en termes d'implicite, de sous-entendus, de non-dits voire de silences parlants. Toutes choses véhiculées par l'allusion, la référence et le pastiche. Cela étant, on note tout de même dans le même temps, un certain relâchement du caractère implicite de l'allusion compte tenu de lexique utilisé qui tend à la faire revêtir un caractère relativement explicite. En mettant ensemble le droit et la littérature, il apparaît que le premier a fortement déteint sur la seconde. En guise d'interprétation, on peut tout juste tracer quelques pistes de sens. Le droit semble servir de prétexte, de déclencheur, d'objectif ou de fin à cet auteur. Quant à elle, la littérature se présente comme un moyen, comme un instrument pour atteindre cette fin. La forte présence du droit aboutit au rehaussement de la vraisemblance de l'intrigue des deux romans. Ces sont des textes fortement encrés dans la réalité. On peut aussi y voir une sorte de déformation professionnelle assumée ou inconsciente de la part de l'auteur qui voudrait rendre hommage à sa profession première de juriste et d'avocat. En revisitant la procédure judiciaire en ses trois phases, l'auteur reconstitue en même temps le langage et l'ambiance qui correspondent à l'univers judiciaire, froid, austère ; le tout mariné dans un récit à peine romancé qui tient plus d'une chronique judiciaire dans sa réalité la plus plate : nous pouvons alors parler de la judiciarisation de la littérature. Par ailleurs, une autre interprétation pourrait résider dans le souci de se servir de la littérature soit pour dénoncer la lourdeur et la froideur de la justice soit pour en montrer la justesse soit encore pour la démy(s)tifier. Ces deux romans apparaîtraient alors comme le miroir ou la critique de la justice. L'auteur a voulu ériger *Un coupable* et *Ce rendez-vous avec la gloire* en romans école, une école de la procédure judiciaire adossée sur la fiction littéraire par le truchement intertextuel. Sans le vouloir, sans doute a-t-il initié ou poursuivi une nouvelle expérience esthétique.

Références bibliographiques

BRAUDO, S. (2008), *Dictionnaire du droit privé,* https://www.dictionnaire-juridique.com/dictionnaire-juridique.php
BREDIN, J. D. (1985) *Un coupable*, Paris Gallimard.
-- (2009), *Ce rendez-vous avec la gloire*, Fayard.
BARTHES, R. (1973), « Théories du texte », *Encyclopaedia universalis*, https://www.universalis.fr/encyclopédie/theorie-du-texte/2-la-theorie-du-texte/
BAKHTINE, M. (1978) *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard (1984).
CROS, E. (2005), *Sujet culturel*, Paris, Éditions L'Harmattan.
-- (2003), *La Sociocritique*, Paris, Éditions L'Harmattan.
Dictionnaire des genres et des notions littéraires (1997), Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel
EL YAKOUBI, K. (2022), « Les enjeux de l'intertextualité dans Verre cassé d'Alain Mabankou », *Revue scientifique marocaine*, Vol. 6, N° 6, Université Ibn Tofail, LARSLAM.
GRACQ, J. (1967), *Littérature Comparée*, Paris José corti.
GENETTE, G. (1972), *Figure III*, Paris Seuil.
-- (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
KRISTEVA, J. (1969), *Séméôitikè : recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, Coll. « Points essais. »
BRACONNAY, N. (2023), Les principes fondamlentaux spécifiques de la justice pénale, https://www.vie-publique.fr/parole-dexpert/268567-les-principes-fondamentaux-spécifiques-de-la-justice-penale
NDZIÉ, AMBENA, P. C. (2009), *Georges Bernanos, l'écrivain et ses choix bibliques,* Yaoundé, Éditions CLE.
OANA, P. (2012), « Cannibalise les discours les plus divers : littéraire, scientifique, administratif, juridique, commercial » *intertextualité dans la littérature sub saharienne,* Institut des Amériques de Rennes,
MATHIEU-JOB, M. (2003), *L'Intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones,* Bordeaux, P.U.B.
PIEGAY-GROS, N. (2002), *Introduction à l'intertextualité*, Paris : Nathan.
RABAU, S. (2002). *L'Intertextualité*. Paris Flammarion.
SAMOYAULT, T. (2005) *L'intertextualité : mémoire de la littérature*. Paris Armand Colin.
WEIWEI, X. (2020), « L'intertextualité dans Verre cassé », *Synergie Chine*, N° 15, Université de Shanghai, P. 123-133.

Samuel BAMAYANGONA
Université de Yaoundé I
Samuelb419@gmail.com

Médiascripture et construction identitaire : une lecture de *Le Pleurer-Rire* et *Le Chercheur d'Afriques* d'Henri Lopes

Résumé

Le présent article voudrait montrer comment la portée médiascripturale de *Le Pleurer-Rire* et *Le Chercheur d'Afriques* d'Henri Lopes est à l'origine de l'esthétique de la totalité reconnue à ces romans et traduit la construction d'une identité métisse. En effet, l'écriture lopésienne est caractérisée par la mise en abyme généralisée des médias sonores et visuels tels que le cinéma, la chanson, la musique, la photographie, la presse écrite et la radio. Dès lors, la médiagénie des romans de Lopes fait d'eux des espaces ou des vecteurs d'expression médiatique diverse. De sorte que lire les romans se transforme en moment d'écoute et de visionnage. Dans ces conditions, les romans accèdent à l'esthétique de la totalité et portent la vision lopésienne d'une identité du métissage, de la totalité ou de l'universalité.

Mots-clés : roman, média, intermédialité, médiascripture, identité, métissage.

Abstract

This article aimed to show the importance of the media scriptural aspect of *Le Pleurer-rire* and *Le Chercheur d'Afriques* of Henri Lopes is the initiator of the esthetics and universality well known in his writings and conveys the mixed identity. In fact, lopes novel is maintly characterized by the presentation of images and sound media such as drama, song, music, photography, newspapers and radio. For instance, his media genius justifies the special quality of his novels. That is why reading them gives room to the reader to enjoy both images and sound. That is why Lopes novels transcend everything and portray his main vision anchored on a mixed identity and universality.

Keys words: novel, media, intermediality, mediascripture, identity, mixture.

Introduction

Dans un contexte de mondialisation et de globalisation, les productions médiatiques présentent des configurations esthétiques particulières permettant « de redéfinir de nouvelles conceptions textuelles » (Molinié, 1998). En effet, caractérisé par des rencontres excessives et complexes entres les médias, le domaine des études intermédiales, dans lequel s'inscrit notre propos, est désormais la manifestation des phénomènes tels l'hybridation, la synthèse, le mélange, l'impureté ou encore le métissage dus à l'imbrication exponentielle des médias. En conséquence, l'imaginaire des écrivains se trouve à la fois dominé et transformé par la culture médiatique globale, de sorte que leurs romans, le cas d'Henri Lopes, se résument à un « métalangage aux autres arts [ou médias] »[1]. Un tel imaginaire ne peut que conférer aux textes du romancier congolais le statut de média scriptural ou médiagénie, puisque ces romans ne servent alors que « de vecteur ou de plateforme interartiale » (Guiyoba, 2015 : 13). Les interactions qu'ils nourrissent avec les autres médias en font des corps hybrides et hétérogènes dont le matériau scriptural est au service des autres médias qui s'expriment aisément. Il ne s'agit donc plus d'une simple rencontre dans laquelle les médias s'imbriquent et s'enchevêtrent, mais d'une écriture de ces derniers portée par l'espace romanesque lopésien. Le lecteur y voit clairement s'exprimer la chanson, le cinéma, la musique, la photographie, la presse écrite et la radio. Les moments de lecture dérivent en moments d'écoute et de visionnage. Quelle esthétique peut découler de cette pratique intermédiale ? Quelle peut en être la symbolique ? D'abord, nous posons qu'à travers la médiascripture, les romans de Lopes acquièrent une esthétique de la totalité. Ensuite, cette écriture trahit, chez le romancier, la volonté de construire une identité fondée sur son métissage. Pour décrire les modalités de cette écriture, nous nous servirons de l'approche intermédiale proposée par François Guiyoba[2] et de la théorie de l'art total de Wagner[3].

1. Une présence médiatique foisonnante

À l'instar d'André Gaudreault qui faisait déjà observer qu'avec l'intermédialité, l'on assiste de plus en plus au « procès de transfèrement et de migration, entre les médias, de formes et de contenus » (1998 ; 169), nous observons que *Le Pleurer-Rire* et *Le Chercheur d'Afriques* d'Henri

---

[1] Jean Christophe Valtat, « l'intermédialité littéraire », [en ligne] http://www.fabula.org, page consultée le 27 novembre 2022.

[2]François Guiyoba, « Propositions pour une théorie générale de l'intermédialité », *in* Albert Jiatsa Jokeng, Roger Fopa Kuete et François Guiyoba (dir), Intermédialté. *Pratiques actuelles et perspectives théoriques,* Nîmes, Lucie éditions, coll. « Essais et littérature », pp. 323-333.

[3]Richard Wagner, *Œuvre en prose,* t. 3 (1849-1850) : *L'art et la révolution* ; *L'Œuvre d'art de l'avenir ; Art et climat,* trad. Par Jacques-Gabriel Prod'homme, Paris, Delagrave, 1910 (orig. Gesammelte Schriften und Dichtungen III, Adamant Media Corporation 2005; reproduction de Leipzig, Siegel, 1871).

Lopes se caractérisent par des entrelacs profonds avec d'autres médias. Il s'agit de la manifestation d'une intermédialité qui s'entend

> comme hétérogénéité ; comme conjonction de plusieurs systèmes de communication et de représentation ; comme recyclage dans une pratique médiatique, le cinéma par exemple, d'autres pratiques médiatiques, la bande dessinée, l'opéra-comique etc. ; comme convergence de plusieurs médias ; comme interaction entre médias ; comme emprunt ; comme interaction de différents supports ; comme intégration d'une pratique avec d'autres ; comme adaptation, comme assimilation progressive de procédés variés ; comme flux d'expériences sensorielles et esthétiques plutôt qu'interaction entre textes clos ; comme faisceau de liens entre médias ; comme l'événement des relations médiatiques variables entre médias […] (Mariniello , 2000 : 7-12).

Dans ces romans, les médias sonores et visuels trouvent un espace d'expression favorable. Henri Lopes les utilise abondamment pour s'exprimer, si bien que ses romans constituent des espaces de rencontres intermédiaux qui attirent indubitablement le lecteur.

1.1. Les médias sonores

Les médias destinés à l'audition frappent d'entrée le lecteur de *Le Pleurer-Rire* et *Le Chercheur d'Afriques*. Aucune surprise puisque, selon Max Neuhas,

> dans notre vie quotidienne, nos yeux et nos oreilles ne cessent de fonctionner de concert pour forger notre perception du monde. Traditionnellement, les artistes jouent sur cette perception par le biais de la vision, grâce à la forme et à la couleur. Pour ma part, c'est avec l'ouïe que je travaille (2020 : 25-39).

La chanson fait l'objet de plusieurs reprises dans les textes du romancier congolais. Pour Lopes, chanter est inné chez les Africains, de sorte que « sans qu'il y ait d'école, sans se copier, nous arrivons à avoir des attitudes, un accent, sans doute une manière propre à nous d'utiliser nos cordes vocales » (Lopes, 2012 : 131). Dans *Le Chercheur d'Afriques*, la chanson est au cœur de l'action des personnages dont le quotidien en est fortement imprégné et rythmé :

> Fatigant, le voyage en pirogue. Fatigant le tam-tam lancinant du barreur qui tape avec un bâton le fond d'un bidon vide. Il rythme les coups des pagayeurs qui chantent pour se donner du muscle et de l'endurance. L'un chante un couplet, les autres reprennent en chœur. D'après la traduction de l'interprète, ce sont toujours des chansons improvisées sur l'actualité. Ainsi, hier, […] ils ont chanté *La madame elle nous dit* (solo), puis en chœur *Tamboula, tamboula!* (avance, avance!), puis *le moundélé, le moundélé mnêné* (le Blanc, le grand Blanc), *le Commandant, le boy, le capita*. […] (LCA : 114-115).

Il apparaît également des fragments de chansons insérés dans le texte : « O yes, I want to be in thaaat number… » (LCA ; 150). Plus loin, une autre partie de la même chanson est reprise : « Quelques pas seulement et je mesurais la science de la cadence de ma cavalière / Oh When the saints. /Elle connaissait le rythme du pas de la tribu » (LCA : 151). Parfois, les paroles de chansons sont remplacées par une transposition de leur mélodie : « Machinalement, j'ai fredonné la chanson que le pianiste avait interprétée quelques jours auparavant. Ils ont détruit mon jardin ! Tatata, lalala » (LCA : 84). Le texte se transforme en une sorte de piste de danse sur laquelle les mots et les notes se rapprochent sous l'impulsion de la chanson :

> Je n'en comprends pas les paroles. Pourtant, si elle s'arrêtait, je la prierais aussitôt de reprendre. À cause de la magie de la mélodie […] Elle monte d'un ton, se rapproche du cri, puis redescend, souriante, les yeux malicieux et rassurants […] Sa voix plane un moment et poursuit son mouvement jusqu'à la hauteur du murmure. Certaines phrases sont comme tissées de mots de protestation, d'autres de colère […] J'essaie de retenir chaque note, chaque mot de la langue mystérieuse […] je savoure la mélodie » (LCA ; 11-12).

Au-delà des mots et des notes, elle unit les protagonistes dans un amour démentiel : « son pas suivait le mien comme si depuis des lunes et des lunes c'était la chanson espérée de deux êtres entraînés à cette danse, de deux êtres qui se recherchaient depuis des siècles et des siècles! » (LCA : 159).

C'est justement dans et à travers cette danse-là que se mélangent pêle-mêle les sonorités du français à celles du kikongo, du kigangoulou et du lingala, et qui, finalement, constituent, aux dires d'André, des voyelles qui chantent :

> Il y avait longtemps que je n'avais pas parlé le lingala. Il fallait, bien sûr, s'extraire d'un profond engourdissement, se délier la langue, se nettoyer le cerveau, mais, au fur et à mesure que les voyelles chantaient et que je retrouvais l'intonation originelle, les souvenirs de notre commune adolescence se réveillaient (LCA : 22).

L'œuvre fait aussi la part belle à la musique qui articule l'action des personnages. André le narrateur en fait une arme dont les mélodies et les sensations qu'elle procure en font le véritable véhicule du message. De sorte que finalement, tout fait l'objet d'une musique quand bien même elle n'apparaît pas directement dans le texte. Du coup, les paroles des journalistes qu'il suit se transforment en air musical, en refrain de chanson : « Radio Paris ment / Radio Paris ment / Radio Paris est allemand » (LCA : 211). Il va d'ailleurs musicaliser ces paroles de journalistes en frappant dans ses mains : « En reprenant la ritournelle, je frappais dans mes mains pour lui donner le rythme qui lui faisait défaut » (LCA : 20).

André est un féru de rythmes musicaux diverses. *Jazz*, *rumba*, *meringué* et *mambo* font partie de ses préférences musicales, puisqu'ils lui permettent d'exprimer son appartenance identitaire. Il ne manque pas d'en faire référence comme dans l'extrait suivant :

> Après le slow, l'orchestre du France a joué un mambo. J'ai eu envie de me produire. Histoire de montrer à ces nègres nantais que j'étais à la mode. […] Fleur et Vouragan, revenus à leur place, dialoguaient dans la paix des vieux couples. Tandis que l'une des filles regardait l'orchestre, le visage sombre, légèrement romantique, la compagne du masque tschokwé, après avoir reposé son verre, battait la mesure de la tête en marmonnant des paroles qu'on n'entendait pas. Elle s'est arrêtée, a collé ses lèvres dans le cou de l'homme et a dû faire un suçon. Simone Signoret a fait trembler ses épaules au rythme de la batterie. Un couple de Nantais s'est levé, et une salle excitée les a applaudis. Wéhé ! (LCA : 136).

Le *mambo* apparaît comme un rythme unificateur favorable aux échanges culturels entre les personnages :

> Les joueurs de maracas, tout émoustillés, criaient en chœur.
> Le vrai mambo !
> Involontairement, le cavalier caricaturait une danse du ventre européanisée pendant que sa partenaire, dans une inspiration osée, essayait de faire trembler ses épaules de façon comique.
> C'est vraiment beau !
> Un sourire calme flottait sur les lèvres de tous les nègres nantais.
> -On dirait une perdrix qui secoue ses ailes après la pluie.
> Le vrai mambo ! (LCA : 137).

De ces échanges surgit une fusion raciale qui libère les personnages de la pesanteur due aux appartenances raciales :

> Dès les premières notes de la reprise, plus fiers que des kalcéïdrats royaux, tels des artistes d'une troupe de revue qui n'attendaient que le signal, la colonie des nègres nantais s'est levée. Le sourire aux lèvres, l'un frappant dans ses mains, l'autre fredonnant dans je ne sais quelle langue, un autre encore fermant les yeux et balançant les épaules, la bande, sans un mot, s'est mise à fêter la musique. Rêveur, j'ai eu l'impression que les gestes des musiciens s'assouplissaient soudain. Le rythme devenait sensiblement plus naturel, plus entraînant aussi. Aucun des danseurs n'avait le même pas, mais tous étaient dans la cadence (LCA : 137).

Il se dégage, en fin de compte, une sorte d'harmonie entre les races, une union construite autour de la musique et qui laisse transparaître toutes les pratiques traditionnelles africaines qu'elle accompagne généralement dans leur exécution :

> La compagnie évoluait comme si le compositeur avait écrit la musique à l'intention d'enfants tristes éloignés de leur soleil. Sans regarder leurs pieds, sans toucher leur cavalier, les filles du pays, soudain devenues sœurs naturelles des étrangers, comprenaient le pas, évoluaient et virevoltaient comme si elles avaient été élevées, elles aussi, sur les rives de mon fleuve. Je connaissais chez les danseurs les pas du village. Danse de naissance, danse de semailles, danse de récolte, danse pour la lune, danse de la mort, danse de la vie, le nègre danse pour dépasser le parapet des mots. […] Ce n'était plus une danse de couples, mais la farandole d'une communauté en train de défiler. Je me levai également (LCA : 139).

En somme chanson et musique sont bel et bien présentes chez Lopes qui opèrent une véritable ouverture et une fusion identitaire. Il les propose comme un moyen efficace et une liberté de rencontres culturelles et d'enrichissement réciproque.

À travers Radio-trottoir, Henri Lopes intègre la presse audio dans *Le Pleurer-Rire.*

> Selon Radio-trottoir, il avait toujours soin d'emporter dans ces occasions (de voyage), les disponibilités du Trésor public de manière à paralyser ceux à qui pousserait l'idée de lui jouer le coup que lui-même avait joué à Polépolé [le président déchu reconnu pour sa douceur et sa nonchalance] (LPR : 44).

Cette radio donne des informations qui sont du domaine secret et qui généralement gênent le pouvoir de Bwakamabé. Elle a visiblement une coloration satirique. On peut donc comprendre le rapprochement qu'il y a entre elle et *« Gavroche aujourd'hui »* en référence du *Canard enchaîné :*

> Quelle pâture pour ''Gavroche Aujourd'hui'' ! Il n'en fallait pas plus pour que le fameux journal satirique de Paris publiât aussitôt sous sa rubrique ''Le mur du son passé'', la photocopie du texte officiel, l'agrémentant de commentaires fort proches de ceux que Radio-trottoir diffusait dans son anonymat éternel, à travers le quartier de Moundié (LPR : 236).

Ces extraits montrent le rôle de la presse dans l'environnement sociologique du roman. C'est une presse à scandales qui n'hésite pas à étaler la vie et les vices même les plus intimes des leaders. En somme, la presse audio fonctionne avec pertinence dans l'espace romanesque de *Le Pleurer-Rire.* Elle est davantage dominée par Radio-trottoir qui donne à penser à une sorte de contre-pouvoir, même si, à la vérité, ses avis n'intéressent guère les autorités.

1.2. Les médias visuels

Selon Paul Veyne, « l'œil est le plus court chemin d'un homme à un autre » (2010 : 7-8). Ceci traduit la grande place du visuel dans la perception du monde en tant qu'élément de la communication. Ainsi, l'image est au cœur de ladite communication, surtout que le contexte actuel

voit sa grande influence dans tous les domaines. Sa fiabilité et son caractère direct attirent principalement le récepteur qui a parfois du mal à différencier la réalité et la fiction. Cet impact direct sur le récepteur peut expliquer la montée en puissance des arts visuels et leur préférence.

Chez Lopes, si aucune salle de cinéma n'est explicitement nommée, il n'en demeure pas moins vrai que les personnages évoluent dans un environnement urbain tout aussi fortement imprégné de cinéma. Dans *Le Pleurer-Rire*, par l'entremise de la narration qui introduit en fait une dimension « autobiographique » dans l'œuvre, Lopes semble manifester sa propre culture cinématographique à travers ses personnages. Il souligne l'omniprésence des films étrangers, les « films américains qu'affectionne la jeunesse de Moundié» (LPR : 37) et dénonce « ces salles qui vous projetaient d'invariables karatés en alternance avec les éternels films de diligences et d'Indiens, on en avait marre » (LPR : 210).

En plus de cette préférence pour les films westerns, hindous et chinois, le lecteur est introduit dans la mémoire cinématographique saturée par des noms d'acteurs de cinéma cités à tout vent par les personnages : Inspecteur Colombo, Marpessa Dawn, Charlie Chaplin, Elisabeth Taylor, Brigitte Bardot, etc. Les jeunes de Moundié sont donc passionnés de cinéma, même s'il ne s'agit que des films déconnectés du continent, puisqu'au début naturellement, s'agissant essentiellement de gagner de l'argent, les exploitants se sont préoccupés surtout de procurer à une population analphabète, qui découvrait le cinéma, ce qui était susceptible de l'intéresser. Les films d'action, les westerns américains furent retenus parce que les histoires en étaient accessibles à la compréhension d'un public qui ne parlait pas en général la langue du film. Ces films eurent par la suite la faveur du plus grand nombre, et depuis, ils continuent d'être massivement diffusés en Afrique (Soumanou Vieyra, 1975 : 241).

Bwakamabé, le Président-dictateur en consomme si bien qu'ils se répercutent dans son inconscient et se manifestent dans ses rêves : « Ce rêve? Non, ça n'allait pas, ça n'allait pas. Le chef de la sécurité politique, celui-là même que conseillait Monsieur Gourdain, se présentait à lui, le revolver au poing, et lui faisait jouer un haut les mains, net comme dans les films de koysboys » (LPR : 80). En somme, les personnages se transforment en acteurs de films : « Pour une fois qu'on joue un bon film et que Monsieur l'Inspecteur me laisse sortir avec une amie » (LPR : 173).

La presse écrite est aussi présente dans *Le Pleurer-Rire*. On y retrouve des références au journal *Le Monde* :

Le Monde, je crois, consacra un éditorial au régime militaire et un article en page 3, dans la rubrique « Afrique » signé par un certain Th. M. il expliquait le coup d'État par l'ethnologie et divisait le pays en trois zones et autant de tribus principales. Notre histoire, selon lui, et si j'ai bonne mémoire, n'était depuis l'indépendance qu'un affrontement entre ces trois

groupes et la victoire de Bwakamabé Na Sakkadé n'en constituait qu'un épisode (LPR : 29).

La version des faits liés au coup d'État semble tronquée et remplie de confusions. Pour le narrateur, l'univers décrit par le journaliste de *Le Monde* est chaotique. Les hommes forts des pays brillent par leur tribalisme. Ensuite, deux journalistes aux rôles particuliers entrent en scène dans l'œuvre. D'abord, le journaliste éditorialiste et polémiste Aziz Sonika qui influence tous les organes de presse écrite du pays et qui veille au strict respect des choix du président dictateur Bwakamabé Na Sakkadé par tous les médias. Ensuite, *Mopekissa* - qui veut dire en langue lingala *interdire* - qui joue le rôle de censeur et interdit systématiquement la publication et la lecture de tout ce qui est préjudiciable au régime du président.

Le narrateur évoque également le journal satirique parisien *Gravoche Aujourd'hui.* Il insiste sur sa proximité avec un média congolais dont les caractéristiques semblent les mêmes :

> Par la suite, 'Gravoche Aujourd'hui'', aussi bien que Radio-trottoir ont répandu à ce sujet une anecdote. Tonton aurait demandé au chauffeur de faire halte pour s'incliner devant la flamme du soldat inconnu et le ministre des affaires étrangères aurait réussi à faire redémarrer le cortège en assurant que cette cérémonie était bien prévue, mais pour plus tard (LPR : 362).

La Croix du Sud apparaît également dans l'œuvre. C'est l'organe de presse acquis à la cause de Bwakamebe Na Sakkadé:

> Telle est, ou à peu près, la présentation physique que faisait de Bwakamabé Na Sakkadé, ce samedi soir, l'éditorialiste de La Croix du Sud, l'hebdomadaire et seul organe de presse de la République. […] Tel est ce que nous apprenait, ou à peu près, ce jour-là, l'éditorialiste de La Croix du Sud, Aziz Sonika. […] L'éditorialiste, Aziz Sonika, interprétait certains passages de cette biographie. […] L'éditorialiste Aziz Sonika ne soulignait que les qualités physiques et de cœur. […] Pour Aziz Sonika, le général était aussi un père de famille exemplaire. […]La croix du sud notait aussi que le président était un homme pieux qui de rendait chaque dimanche » (LPR : 25-29).

La photographie est présente dans *Le Chercheur d'Afriques*. Elle permet au narrateur André Leclerc de retracer sa généalogie, laquelle laisse éclater ses origines métis des gaulois par son grand-père et africain par sa mère :

> En face d'un médaillon géant, une dame boutonnée jusqu'au menton me surveille et le port de tête hautain maintient la distance convenable entre sa caste et les visiteurs. C'est une photo du début du siècle couleur chocolat au lait. […] En face de la femme au chignon, un autre médaillon de la même teinte. Un officier en tenue de hussard et moustaches à la gauloise lève le menton. Sans doute le grand-père André. […] Dans un agrandissement du format d'une feuille de copie,

> un homme en casquette pied-de-poule, pantalon de golf et chaussettes en damier, pose, le torse bombé, tenant sa bicyclette des deux mains. Ce doit être le grand-père André en civil (LCA : 268-269).

Dans cet extrait, André présente trois photos sur lesquelles il reconnait sa mère, son père et son grand-père, un ancien officier de l'armée coloniale. Il trouve d'ailleurs des traits de ressemblance entre lui et cet ancien officier : « Un jeune homme coiffé du casque colonial pose un pied sur la dépouille d'un éléphant. Le chasseur ressemble de façon troublante à des photos de moi » (LCA : 275). À travers cette photographie, le narrateur évoque des souvenirs du passé et permet au lecteur de se remémorer une période historique par toujours gaie.

En définitive, il ressort de notre analyse que les romans de Lopes sont bel et bien intermédiaux. L'écrivain congolais bâtit ses œuvres sur des mélanges médiatiques. Le roman est enrichi par des intrusions et des incrustations des médias sonores et visuels avec lesquels il noue des relations. Du coup, la lecture de ces romans renvoie le lecteur à la musique, la chanson, la radio, le cinéma, la presse écrite et la photographie. Dans ces conditions, le roman devient un hypermédia dont l'espace accueille d'autres médias, source de son hybridité.

2. Du romanesque au médiagénique

Pour Jean-Christophe Valtat, dans un contexte multimédiatique poussé,

> le littéraire se comprendrait alors comme un lieu spécifiquement dialogique où les différents médias (que ce soit sous forme de collages multimédiatiques, de configurations d'objets techniques, de réseaux de métaphores, d'opérations discursives, de modèles communicationnels, etc.) se rencontrent, s'interagissent et s'hybrident, avec la littérature, via la littérature[1].

De fait, il se dégage que, dans ce contexte, « l'œuvre perd sa littérarité» (Guiyoba, 2015 : 13) au profit de « son intermédialité » (*Ibid.*), et du coup, elle est réduite à sa plus simple expression, c'est-à-dire au script, à la lettre ou « au verbe scriptural » (*Ibid.* : 15), et ne sert plus que de plate-forme à l'expression intermédiale. La médiascripture qui décrit le mieux une telle posture du roman se comprend comme

> une pratique littéraire englobant, transcendant ou dominant les autres pratiques artistiques en les intégrant en son sein suivant une logique de mise en abyme systématique, foisonnante et généralisée de celles-ci, comme dans une sorte de *Gesamtkunstwerk* wagnérienne mais polarisée par la littérature. Dès lors, on peut prendre [ce] concept […] au sens d'une intermédialité littéraire forte, ce qui nous semble conforter sa pertinence conceptuelle. En effet, ce sur quoi il insiste et

[1] Jean-Christophe Valtat, « L'intermédialité littéraire » *in* http : //www.fabula.org. Page consultée le 27 novembre 2022.

qui sera au centre de la réflexion est qu'il sert à caractériser une production ou une tendance littéraire (post)moderne dans laquelle le scriptural est réduit à l'essentiel, ce scriptural n'étant plus alors qu'un biais (Guiyoba, 2015 : 13).

Il se dégage, dans cette perspective, que le romanesque disparaît au profit du médiagénique afin de mieux assimiler le projet médiascriptural. Précisons que la médiagénie peut se comprendre comme le caractère propre à un média à accueillir les autres médias. Dans ce contexte, le roman passe du lisible à l'audible et au visible.

2.1. Le roman, un donné à écouter

Dans *Le Pleurer-Rire* c'est en musique que le narrateur de Lopes promène le lectorat dans les méandres de l'œuvre :

> Et l'on vit le souverain fraîchement intronisé s'avancer au pas de danse vers Ma Mireille. Ses mouvements de hanches, de bras, des épaules, du buste racontaient que Ma Mireille était une beauté que le vent ne peut rencontrer sans frissonner, être troublé à en perdre son chemin, et que lui l'Homme, l'Homme du pays, la méritait […]. Le pas de Ma Mireille n'avait pas son pareil. On eût dit qu'elle s'était entraînée chaque jour pendant des heures, tant le moindre geste dessinait exactement ce que le tam-tam voulait (LPR ; 48).

Le constat est le même dans *Le Chercheur d'Afriques* où les nombreuses références à la musique constituent la vitalité du récit :

> Je n'en comprends pas les paroles. Pourtant, si elle s'arrêtait, je la prierais aussitôt de reprendre. À cause de la magie de la mélodie […] Elle monte d'un ton, se rapproche du cri, puis redescend, souriante, les yeux malicieux et rassurants […] Sa voix plane un moment et poursuit son mouvement jusqu'à la hauteur du murmure. Certaines phrases sont comme tissées de mots de protestation, d'autres de colère […] J'essaie de retenir chaque note, chaque mot de la langue mystérieuse […] je savoure la mélodie (LCA ; 11-12).

Des pages 136 à 139 du roman, le récit est complètement dilué dans la musique. On pourrait dire que cette musique est utilisée, comme le pense Aristote, à des fins morales. De sorte que des esprits agités par des orgies sont ramenés au calme grâce à des mélodies et que d'autres passions pourraient également être contrebalancées de cette manière.

Les sonorités présentes tout au long des romans mettent le lecteur dans des conditions d'écoute et de danse de variétés musicales d'ici et d'ailleurs.

> Je fermais les yeux, les rouvrais en regardant le ciel, et poussais le soupir du délice. Ça c'est de la biguine, non ? […]
> Aï, lagué moin, lagué moin …

Coup de reins, coup de reins stylés, comme si quelque zombie avait pris soin de verser dans mon biberon des doses de punch requises !
Dé makoumés levés en pyjama
Dé makoumés levés en pyjama… (LCA : 30).

Finalement, tout est susceptible de donner à chanter. Les voyelles n'en sont guère épargnées :

> Il y avait longtemps que je n'avais pas parlé le lingala. Il fallait, bien sûr, s'extraire d'un profond engourdissement, se délier la langue, se nettoyer le cerveau, mais, au fur et à mesure que les voyelles chantaient et que je retrouvais l'intonation originelle, les souvenirs de notre commune adolescence se réveillaient (LCA : 22).

Lire *Le Pleurer-Rire* c'est aussi écouter Radio-trottoir qui s'intéresse à tout et n'émet aucune réserve quant au traitement de l'information se rapportant au Président de la République, en dépit de ses relents dictatoriaux :

> Tout était déjà réglé, et Tonton ne voulait rien entendre des demandes de clémence qui montaient vers lui. Une fois encore, c'est Ma Mireille qui a jeté tout son poids dans la balance. Nul ne se doutait qu'il fût aussi lourd […]. Radio-trottoir prétend que Bwakamabé a menacé la présidente, mais Ma Mireille n'a pas cédé. Loin de se laisser impressionner, elle s'est enfermée à double tour dans sa chambre, commençant une grève de la faim et du don […]. Tonton, impressionné, aurait pleuré à genoux, quémandant l'arrêt de telles hostilités (LPR : 295-296).

Le recours aux chaînes étrangères donne enfin à écouter la voix de Polépolé désormais exilé :

> Farfouillant dans mon poste, j'ai réussi à capter des stations étrangères. [...] Radio France-Internationale nous fit entendre la voix de Polépolé. Une déclaration faite de l'étranger dans laquelle les nouveaux chefs du pays étaient baptisés de putschistes. Après avoir donné d'eux une appréciation sévère, il proclamait que pour éviter un bain de sang inutile à son peuple, il choisissait l'exil, confiant que Dieu et le peuple sauraient un jour prochain rétablir les choses dans un ordre favorable aux masses laborieuses. [...]Dès le lendemain la radio a commencé à publier des messages de soutien des différents corps de l'armée et des commandants de toutes les zones militaires (LPR : 18-23).

En somme, les arts sonores s'intègrent parfaitement dans les romans de Lopes et de Laferrière. Le lecteur a du mal à s'en écarter tant leur présence est prégnante et foisonnante. Le texte n'est *in fine*, rien d'autre qu'une audiothèque aux sonorités variées. Le caractère hospitalier du roman en fait une plate-forme permettant au lecteur de passer de l'acte de lecture à l'acte d'écoute.

2.2. Le roman, un donné à voir

Le lecteur des romans de Lopes est invité au visionnage grâce à la présence de divers médias visuels. Les photos permettent de découvrir le grand-père d'André Leclerc, un ancien officier. Des photos fixées sur le mur du cabinet du docteur Leclerc informent sur son séjour africain et son appartenance bourgeoise : « Je remarque sur le mur du couloir une photo du temps d'Afrique. Un jeune homme coiffé du casque colonial pose un pied sur la dépouille d'un éléphant. Le chasseur ressemble de façon troublante à des photos de moi » (LCA : 275). André se reconnait pleinement en ces personnes qu'il regarde sur les photos, notamment celle de son grand-père :

> J'observe, au-dessus de la pendule, une photo aux tons rouillés par le temps. Un homme en tenue de toile blanche salue un jeune général de Gaulle. […] Les années ont légèrement affaissé les muscles du visage, mais je n'ai aucune peine à reconnaître en celui qui m'ausculte une manière de frère aîné de celui qui, au-dessus de la cheminée, salue le général de Gaule. […] Je peux, tout à loisir, dévisager le jeune homme que le général de Gaule salue en se penchant, en raison de la taille. À la chevelure près, on dirait la photo où je serre la main de l'arbitre avant la finale de coupe universitaire de football de l'AEF (LCA : 292).

D'autres photos sur le bureau du docteur Leclerc précisent l'absence d'André Leclerc en tant que membre de la famille Leclerc :

> Sur le bureau, dans un cadre de cuir, le visage d'une jeune femme qui pose sur trois quarts. Sur la photo elle ressemble encore plus à Michèle Morgan que dans la réalité. Le souvenir humble et le même regard transparent que dans *La Symphonie pastorale* […] Sur le bureau d'époque, à côté de la photo au cadre de cuir, une autre, dans le sens de la largeur, sous une plaque de verre. Trois enfants regardent l'objectif en ouvrant la bouche de bonheur, un jour d'été à la campagne. Un garçon et deux filles. Malgré la différence en taille, on dirait des jumelles (LCA : 289-290).

Dans *Le Pleurer-rire,* le narrateur commente l'éditorial du journal *Le Monde* :

> *Le Monde*, je crois, consacra un éditorial au régime militaire et un article en page 3, dans la rubrique « Afrique » signé par un certain Th. M. il expliquait le coup d'État par l'ethnologie et divisait le pays en trois zones et autant de tribus principales. Notre histoire, selon lui, et si j'ai bonne mémoire, n'était depuis l'indépendance qu'un affrontement entre ces trois groupes et la victoire de Bwakamabé Na Sakkadé n'en constituait qu'un épisode (LPR : 29).

Cet extrait figure au lecteur un organe de presse étranger dont la une est focalisée sur les causes profondes du coup d'État perpétré par Bwakamabé Na Sakkadé. Pour ce journal, le Congo souffre des affrontements intertribaux qui rendent inévitables les coups d'État.

Le lecteur est aussi invité au visionnage à partir de la représentation cinématographique qui caractérise *Le Chercheur d'Afriques* :

> Aujourd'hui, dans ce cinéma de quartier de Nantes, j'ai vu le film avec d'autres yeux. La première fois, j'avais pris le parti des GI, à cause de Frank Sinatra. Si je manifeste contre le comportement de mes voisins, je sais l'insulte qu'ils auront à la bouche.
> Je n'avais pas oublié l'intrigue. Dans son rôle, Sinatra m'a captivé comme si je voyais le film pour la première fois (LCA : 46-50).

Le registre propre au cinéma est également présent ici : « D'un regard expert elle évalua la disposition des objets, l'intensité de la lumière, les distances et me fournit des explications techniques » (LCA : 40). Plus tard, André Leclerc conduit le lecteur dans une salle de cinéma :

> […] je suis entré dans le cinéma. Le public de la salle n'est plus le même que tout à l'heure. Des hommes et des femmes aux joues couperosées dont on devine les emplois. Maladroitement endimanchés, s'interpellant de diminutifs simplets, ils se lancent bruyamment, d'une rangée à l'autre, des plaisanteries épaisses. Les plus proches me regardent, les uns à la dérobée, les autres avec une insistance voisine de la grossièreté. […]
> Un coq enroué a chanté, la terre a tourné et les actualités de la semaine ont défilé à un rythme qui ressemble à celui du cinéma muet (LCA : 46).

Le narrateur lopésien nous fait vivre une représentation à l'intérieur de la représentation :

> Dès l'extinction des feux, mes voisins se sont mis à s'embrasser. Le documentaire était à la fois grandiloquent et mièvre et accumulait banalités et clichés. Popeye était, lui, magnifique dans ses exploits. J'ai eu tort à une certaine époque de mépriser les dessins animés.
> Les mouvements et les soupirs de mes voisins m'agacent. Chez nous, nul n'aurait cette impudeur.
> Là-bas, la salle est ouverte sur le ciel […] (LCA : 47).

Les spectateurs s'agitent au rythme des actions des acteurs du film, notamment le héros Onto. Le narrateur- acteur bénéficie du privilège de sa métissité pour se faire une place au milieu des blancs dans la salle, ce que ne peut se permettre aucun indigène :

> Les évolués sont assis dans la salle, mais tous confinés dans les rangs qui leur sont réservés juste sous l'écran. Les Blancs, au milieu et au fond de la salle, se lancent des plaisanteries et se répondent par des éclats de rire bruyants. Sévère et consciencieux, le boy opérateur veille à ce qu'aucun indigène ne franchisse la frontière. Grâce à ma couleur, je pourrais m'asseoir avec les évolués. […]
> Lorsque, traversant l'écran, le visage masqué, le dernier des fédérés cabrait son cheval blanc […]. Un cri repris par le chœur des nguembos. Ventre à terre, le justicier du Far West s'envolait vers les montagnes,

> les nguembos exultaient et l'encourageaient comme le public du stade. […] (LCA : 47-48).

L'impression qui se dégage ici est que les acteurs dans la salle communiquent avec les acteurs sur la scène autant qu'ils communiquent entre eux. Il y a donc du cinéma dans le cinéma :

> Le cheval du héros masqué galopait au rythme d'un air qui déclenchait bravos, hourras et vivats sur les branches des arbres. Nous prévenions l'Indien Onto de ne pas continuer dans cette direction : les bandits l'attendaient derrière les roches. Nos cœurs battaient pour les cow-boys, et rien ne pouvait mettre un terme à nos encouragements. Nos cris étaient si perçants qu'ils réveillaient la ville et faisaient tressaillir de surprise le Plateau et la Plaine. […] J'ai longtemps cru que la musique rythmée par les sabots du coursier du dernier des fédérés était un morceau spécialement composé pour le film (LCA : 49).

En définitive, on peut constater que l'espace des romans de Lopes permet aux autres médias de se réaliser de manière optimale. Son imaginaire romanesque est tout à fait favorable à l'émergence d'autres imaginaires (musical, radiophonique, cinématographique, photographique, etc.). Ceci nous fait dire que, grâce au roman, les médias fonctionnent visiblement en réseau dans lequel la littérature en tant que forme spécifique combine avec d'autres contenus spécifiques. Ainsi l'écriture romanesque s'écoute et peint comme le font habituellement les médias sonores et visuels

3. Les enjeux médiascripturaux

La médiascripture dans les romans d'Henri Lopes, au-delà des aspects purement esthétiques, n'est pas sans incidence sur la perception de l'homme et de la société contemporaine. En effet, ces romans apparaissent comme une archive porteuse d'une mémoire collective et plurielle, parce qu'y sont projetées et traduites les mémoires des archives médiatiques qui les traversent. Il s'agit des mémoires transportées au sein de l'œuvre écrite alors qu'au départ, elles étaient sonores ou visuelles, et qui donnent au roman une connotation plurisémiotique ou mieux pluriartistique, entendu qu'elles y sont non seulement réactualisées, mais aussi revisitées, redécouvertes, réinterprétées, renouvelées, reconfigurées, et réexprimées. En tant que média récupérateur, ils subissent un certain nombre de transformations qui lui font acquérir une nouvelle forme esthétiquement modifiée et une nouvelle signification.

3.1. Une esthétique de la totalité

Les romans de Lopes font montre d'une grande capacité d'absorption, d'acceptation et de digestion d'autres médias. Il leur est reconnu une grande liberté d'ouverture due à la flexibilité de leurs frontières qui leur ouvre la voie à l'universel, tel que le suggère Marthe Robert :

> il tend irréversiblement à l'universel, à l'absolu, au tout des choses et de la pensée ; par là sans doute il uniformise et nivelle la littérature,

> [tout en lui fournissant] d'un autre côté, des débouchés inépuisables, puisqu'il n'y a rien dont il ne puisse traiter. Genre révolutionnaire et bourgeois, démocratique par le choix et animé d'un esprit totalitaire qui le porte à briser entraves et frontières, le roman est libre, libre jusqu'à l'arbitraire et au dernier degré de l'anarchie (Marthe Robert, 1972 : 14).

Le caractère médiascriptural reconnu à nos deux romans trahit visiblement le désir de totalité artistique ou médiatique qui anime Lopes. La mise en abyme des médias sonores et visuels que le lecteur peut y observer aboutit à la réalisation de « l'œuvre d'art total » (Mallarmé, 2003, 336). Ces romans se transforment finalement en tout à la fois, entendu que « l'Art peint avec des mots, avec des sons, avec des couleurs et des formes » (Balzac, 1979 ; 608). Wagner soulignait à propos que c'est dans un tel cadre que chaque art acquiert sa pleine valeur : « Il n'y aura pas une faculté richement développée de chacun des arts qui reste inutilisée dans l'œuvre d'art universelle de l'avenir ; car c'est en elle qu'elle parviendra à sa pleine valeur » (Richard Wagner, 1910 : 225).

Chez Lopes, il apparaît clairement une dissolution des frontières et un dépassement des oppositions au profit de la combinaison entre l'art littéraire, l'art musical, l'art cinématographique et l'art photographique. Dans ce contexte, l'œuvre au départ littéraire accède à la totalité artistique grâce à son entièreté et son caractère médiascriptural, exactement comme le pense Wagner :

> La grande œuvre d'art totale qui devra englober tous les genres de l'art pour exploiter en quelque sorte chacun de ces genres comme moyen, pour l'annihiler en faveur du résultat d'ensemble de tous [les genres], c'est-à-dire pour obtenir la représentation absolue, directe, de la nature humaine accomplie, il ne reconnaît pas cette grande œuvre d'art totale comme l'acte volontairement possible d'un seul, mais comme l'œuvre collective nécessairement supposable des hommes de l'avenir (Wagner : 87).

Il se dégage que les romans de Lopes remplissent efficacement la condition de l'œuvre d'art total en ce qu'ils sont le facilitateur de l'association artistique. Rappelons que leur espace s'est montré favorable à l'expression des médias sonores et visuels. Ce constat nous amène à poser ladite œuvre obtenue conséquemment à ces mélanges artistiques comme une œuvre d'art totale, vu que son esthétique remplit parfaitement l'idée d'un art total et correspond immédiatement à celle de la totalité artistique. Nous considérons qu'en tant que « la cause et la condition de l'œuvre d'art » (Wagner ; 239) à travers des caractères qui lui sont inhérents (flexibilité et altérité), elle est au cœur de cette entreprise ou mieux de cette association médiatique.

> En définitive, considérant que l'œuvre d'art total ne peut exister que si tous les arts sont contenus en elle dans leur plus grande perfection, [travail] issu du désir commun de tous les arts de s'adresser de la

> manière la plus directe au public commun et pour une complète intelligence, que par une communication collective avec les autres arts ; car l'intention de chaque genre d'art isolé n'est réalisé qu'avec le concours intelligible de tous les genres d'arts[1],

nous posons que l'esthétique des romans de Lopes corresponde parfaitement à l'esthétique de l'œuvre d'art total wagnérienne, étant donné que musique, chanson, presse audio et écrite, cinéma et photographie s'expriment en et par elle, s'y enchainent, s'y enchevêtrent et se réalisent efficacement.

3.2. Une identité du métissage ou de l'entre-deux

En postulant une esthétique et une identité commune, globale et totale, Lopes donne à voir le rejet des esthétiques et identités précédentes au profit du métissage, d'une œuvre d'art nouvelle. De fait, l'écriture romanesque de cet auteur est dynamisée par la mise en abyme des autres médias. Symboliquement, ces romans se présentent comme un médium qui participe à une construction du monde. En effet, l'interaction médiatique dans ces romans déconstruit des identités devenues problématiques parce que porteuses de clichés et de stéréotypes en même temps qu'elle recrée et reconstruit une nouvelle identité. Le métissage qu'il appelle de tous ses vœux est ce qui constitue la véritable identité qui n'a aucune appartenance originelle et territoriale. Pour le romancier congolais, la figure du métis ou de l'entre-deux est aux fondements de la reconstruction identitaire. Cette identité métisse lui permet de naviguer entre les continents. Il dit à propos : « Les métis sont les individus dotés d'une âme à deux cultures. Qu'ils soient nègres, blancs ou jaunes ! » (Lopes, 1997 : 387). Rien de surprenant que ses romans soient traversés de bout en bout par des personnages métis. André Leclerc dans *Le Chercheur d'Afriques* par exemple est la figure métisse autour de laquelle se construit la trame narrative de ce roman. Pour le romancier, alors que les identités fondamentales sont clivantes, le métis se situe au-dessus de ces clivages : « Métis […] ce n'est pas une race. Métis, ce n'est pas une couleur» (LCA : 267). Il est permanemment en mouvement de peur de s'enfermer dans une seule identité. Du coup, il se reconnait dans toutes les races, dans toutes les couleurs :

> Tantôt Joseph proteste qu'il n'est pas nègre, tantôt il parle des Blancs en recrachant le mot comme une arête de poisson. Un jour je l'ai entendu dire qu'il n'était pas demi-demi, mais un deux cents pour cent : cent pour cent café, et autant pour le lait ! Allez donc comprendre… (LCA : 223).

Au total, la construction identitaire chez Lopes est bâtie sur la figure du métis « qui est non seulement au fondement de son écriture mais fait partie de son être, et est le lieu où s'observent les mécanismes les plus subtils de la société contemporaine » (Mbondobori, 2018 ; 76). Il est habité par le désir d'unir les peuples et les cultures du monde autour du métissage.

[1] Richard Wagner, *L'œuvre d'art total, op., cit.,* pp. 216-217.

Le mélange médiatique qu'il propose contribue à mettre en exergue la construction de cette identité.

Conclusion

Roger Tro Dého voyait déjà l'espace romanesque comme le lieu des interférences médiatiques sans limite, en posant le constat selon lequel

> nous sommes à l'ère de l'ouverture, du décloisonnement tous azimuts : porosité des frontières entre les États, dialogue entre les cultures, mélange des genres et des formes littéraires, connivences entre les arts et les médias, croisement de toutes ces pratiques littéraires, artistiques et médiatiques en des formes d'expression hétéroclites et variées. Hétérogénéité, hybridité et impureté sont des formats privilégiés de la production culturelle contemporaine portée par le triomphe de l'inter et du trans. (Tro Deho, 2014 : 11).

Appliquée aux romans de Lopes, la médiascripture nous permet de voir comment l'esthétique romanesque de cet auteur, qui correspond à l'esthétique de l'impureté ou « esthétique de l'interaction des arts» (Scarpetta, 1985 ; 30), reflète, accentue et résume la problématique identitaire en constante évolution. Le romancier y traduit son rêve d'une identité plurielle et métisse, faite de l'ensemble des appartenances qui les traversent et qui transcende les territoires historiquement définis.

Bibliographie

BALZAC, Honoré de (1979), « Le chef-d'œuvre inconnu, Massimilia Doni », *La Comédie Humaine*, tome X, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade.

GAUDREAULT, A. (1998), « Le cinéma entre intermédialité et littérarité », *Du littéraire au filmique,* Québec, Nota Bene.

GUIYOBA, F. (2015), *Littérature médiagénique. Écriture, musique et arts visuels,* Paris, L'Harmattan, coll. « L'univers esthétique ».

(2020), « Propositions pour une théorie générale de l'intermédialité », Albert Jiatsa Jokeng, Roger Fopa Kuete et François Guiyoba (dir), Intermédialté. *Pratiques actuelles et perspectives théoriques,* Nîmes, Lucie éditions, coll. « Essais et littérature ».

LOPES, H. (1982), *Le Pleurer-Rire*, Paris, Présence Africaine.

-- (1990), *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil.

MALLARME, S. (2003), *Divagations,* Paris, Gallimard, collection « Poésie ».

MARTHE Robert (1972), *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Editions Bernard Grasset.

MBONDOBORI, S. (2018), « Esthétique, politique et éthique du personnage : le métis dans l'œuvre romanesque d'Henry Lopes », *Études littéraires africaines*.

MOLINIE, G. (1998), *Sémiostylistique, L'effet de l'art,* Paris, PUF.

NEUHAUS M. (2019), « Art sonore ? », Daniel Balit et Mathieu Saladin (dir.), *Les pianos ne poussent pas sur les arbres*, traduction d'écrits et d'entretiens de Max Neuhaus, Dijon, Les presses du réel.

SOUMANOU VIEYRA, P. (1975), *Le cinéma africain : Des origines à 1973,* Paris, Présence africaine.

TRO DEHO, R. (2014), « Dialogue des arts et des médias », Philip Amangoua Atcha, Roger Tro Deho, Adama Coulibaly (dir.), *Médias et littérature. Formes, pratiques et postures*, Paris, L'Harmattan.

VALTAT, J. C., « l'intermédialité littéraire », [en ligne] http://www.fabula.org, page consultée le 27 novembre 2022.

VEYNE, P. (2010), *Mon musée imaginaire ou les chefs-d'œuvre de la peinture italienne*, Paris, Albin Michel, pp. 7-8.

WAGNER, R. (1910), *Œuvre en prose,* t. 3 (1849-1850) : *L'art et la révolution* ; *L'Œuvre d'art de l'avenir ; Art et climat,* trad. Par Jacques-Gabriel Prod'homme, Paris, Delagrave, (orig. Gesammelte Schriften und Dichtungen III, Adamant Media Corporation 2005; reproduction de Leipzig, Siegel, 1871).

Jeanne Duviale MEKOUA ADJ
Université de Yaoundé I
mekouaduvialejeanne@gmail.com

L'intermédialité musicale dans *Jalousies de femme et complicités coupables* de Camille Nkoa Atenga et *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti

Résumé

Jalousies de femme et complicités coupables de Camille Nkoa Atenga et *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti contiennent une pléthore de marques musicales susceptibles de qualifier ces romans de textes à dominante musicale. Une telle image est caractéristique de l'intermédialité quand on sait qu'une fois qu'un média est inséré dans la littérature, celle-ci devient intermédiale. Ces présences musicales se manifestent dans notre matière d'œuvre sous la forme des noms des musiciens, des titres des chansons et des instruments de musique. De ce fait, l'objectif visé dans cet article est de cerner les jeux et les enjeux des références musicales dans les deux romans de notre corpus. Il s'agira de montrer que ces deux auteurs se servent de cette multiplicité de marques musicales pour tisser leur production littéraire. Bien plus, ces fragments de musique créent dans la psyché du lecteur une sorte d'émotion esthétique qui transforme ces romans en des discothèques, invitant le lecteur à se trémousser. Pour mener à bien ce travail, nous aurons recours à la méthode de Robert Fotsing Mangoua qui s'opère à trois niveaux d'analyse.

Mots clés : Jazz, musique, roman, littérature francophone, intermédialité, jeux, enjeux.

Abstract

Jalousies de femme et complicités coupables by Camille Nkoa Atenga and *Trop de soleil tue l'amour* by Mongo Beti contain a multitude of musical trademarks that could qualify these novels as predominantly musical texts. Such an image is expressive of intermediality, since we know that from the moment a medium is inserted into literature, the latter becomes intermedial. These musical presences manifest themselves in our work through the names of musicians, song titles and musical instruments.

Therefore, the aim of this article is to identify the role and stakes of musical references in the above-mentioned novels. It will show that these two authors rely on this multiplicity of musical marks to weave their literary production. Moreover, these fragments of music create a kind of aesthetic emotion in the reader's psyche that transforms these novels into discotheques inviting the readers to enjoy themselves. To carry out this work, we will use Robert Fotsing Mangoua's method, which operates at three levels of analysis.
Key-words: jazz - music - novel – francophone literature - intermédiality – games - stakes

Introduction

Lorsqu'un média différent s'incruste dans la littérature, considérée comme média mère, on parle d'intermédialité. Selon Jürgen Erich Muller, l'intermédialité est l'interaction entre les médias. Pour François Guiyoba elle « réfère à l'intrication des médias sur le double plan synchronique et diachronique » (2015 ; 13). Ainsi, les recherches qui vont dans ce sillage considèrent la littérature comme un art, un moyen de médiation qui ne peut se concevoir que dans un « espace intermédial ». Ce principe s'observe à la lecture des romans de Camille Nkoa Atenga et de Mongo Beti intitulés respectivement *Jalousies de femme et complicités coupables* et *Trop de soleil tue l'amour* qui servent d'espace d'expression musicale. La présente réflexion pose donc le problème des jeux et des enjeux des références musicales contenues dans ces deux œuvres. Ce problème suscite au moins trois questions : comment se manifeste l'intermédialité musicale dans ces romans ? En quoi les références musicales impactent-elles l'évolution de la poétique romanesque de ces deux auteurs ? Quel message voudraient-ils transmettre en usant de ce mode d'écriture ? En guise d'hypothèses, nous posons que l'intermédialité musicale se manifeste dans les deux œuvres romanesques de Nkoa Atenga et de Mongo Beti par le truchement des noms des auteurs, des titres de musique ou de chansons et des instruments musicaux. Ensuite, ces références musicales constituent une source d'inspiration pour ces auteurs. De fait, elles influencent positivement l'évolution de la narration, leur permettent de camper le cadre spatio-temporel et influencent les rapports entre les personnages. Ces écrivains utilisent cette référence médiatique pour définir la visée ontologique des auteurs africains qui serait l'expression de l'état d'âme de l'individu et l'universalisation l'art musical. Le triptyque méthodologique proposé par Robert Fotsing Mangoua nous servira de grille d'analyse. Tout d'abord, il nous aidera à identifier et à décrire le mode d'insertion du média musical dans le texte. Ensuite, il nous permettra de mesurer l'étendue de l'implication de ce média dans la construction textuelle. Enfin, nous en déduirons la vision du monde des auteurs.

1. La présence musicale dans les textes

À partir des noms des musiciens, des rythmes et genres musicaux et des supports de chanson, la musique sonorise l'écriture romanesque de Nkoa Atenga et Mongo Beti.

1.1. Les auteurs musiciens

Dans l'optique d'établir le principe de paix et par ricochet d'amour, les romanciers camerounais usent des motifs musicaux pour toucher la sensibilité du lecteur. À titre illustratif dans *JFCC,* nous notons la présence de la figure emblématique Tala André-Marie, auteur-compositeur camerounais né le 29 octobre 1950 dans la région de l'ouest Cameroun. Le cinquième chapitre de ce texte est consacré à la présentation de cette figure emblématique où il est décrit comme un homme ayant des

> Cheveux naturellement noirs coupés courts et étalés uniformes sur une tête qui n'a rien de particulièrement caractéristique. Front haut luisant autant que ces joues rasées avec soin jaloux et qui, même à l'observation passagère, mettent lumineusement en évidence de minuscules points noirs épars ici et là comme s'il s'agissait des pores d'où l'on aurait indûment arraché des poils plutôt nourrissants. Lèvres finement dessinées mais constamment tendues gourmandes vers l'avant comme pour donner ou réclamer un baiser. Lunettes noires sur un nez légèrement écrasé. (2012 : 76)

La narratrice fait un portrait physique tellement fidèle que le lecteur le reconnaîtrait dans la rue. Son évocation par la narratrice ne relève aucunement d'un hasard. Il stipule dans son chant que l'homme, pour vivre heureux, doit être accompagné d'une partenaire qui est incontestablement sa bien-aimée. Du moment où le bonheur véritable se partage, pour qu'un individu soit heureux et comblé, il est nécessaire qu'il soit accompagné de sa moitié qui peut le sortir des situations malheureuses de la vie.

En faisant le rapprochement entre André le musicien et André l'époux de Laeticia, on se rend compte que le second est l'opposé du premier. En effet, les paroles de la musique de celui-ci ne trouvent pas un écho favorable dans la vie quotidienne de Laetitia qui souffre sans cesse de l'abandon de son conjoint (André). Bien plus, Camille Nkoa Atenga évoque le nom du musicien Ray Charles sans aucune précision. Seulement, la narratrice va effectuer une comparaison entre celui-ci et l'artiste camerounais Tala André-Marie quand elle fait le portrait de ce dernier en affirmant :

> L'homme, d'emblée, attire. Il fascine. C'est qu'il respire, il irradie la joie et le bonheur de vivre. Cela se voit. De surcroît, il porte beau. L'homme, c'est André-Marie [Tala], l'une des plus grandes figures emblématiques de la chanson camerounaise. Celui-là même, qu'à ses débuts, l'on n'a pas hésité à appeler […], le Ray Charles camerounais. (*Ibid. :* 77-78)

Ce qui signifierait pour l'auteur que les deux musiciens ont des traits communs et partageront par conséquent la même vision de la musique.

L'autre figure mentionnée dans le texte est Marigoh Mboa René. Cet artiste, dit la narratrice, est l'une des valeurs sûres de la chanson camerounaise :

> Marigoh Mboa René. D'une voix chaude, entraînante et berçante, il invite tous ceux qui l'écoutent à se rendre au quartier qui a vu naître André Fouda Omgba Nsi, le premier maire de la capitale du Cameroun indépendant et à aboutir à l'éclosion largement rêvée de l'une des équipes les plus mythiques de ce pays, TKC Mvog-Ada. (*Ibid.* : 123)

Les titres de ce musicien d'origine Beti sont porteurs des sonorités hors du commun qui transportent le mélomane au point où il se demande où le chanteur trouvent ses sources d'inspiration.

Lorsque la narratrice (Laeticia) est abattue par le poids de la déception amoureuse, elle décide d'être désormais indifférente et froide aux mots doux de la chanson de Marigoh Mboa René. Ainsi, lors d'un dîner dans un restaurant de sa ville, elle explique son attitude :

> Pour Marigoh Mboa, le meilleur des mondes possibles paraît vraisemblablement être celui des rêves ; celui qui n'existe pas […] Tout cela me laisse naturellement dans une totale indifférence. De marbre. Comme l'exprime si bien l'imagerie populaire « beti » ici pour souligner et traduire les dispositions d'âme dans lesquelles je me trouve trempée en ce moment […] à entendre des propos de même farine que ceux bramés par l'artiste de Mvog Ada, « les paroles me pénétraient par cette oreille pour en ressortir par celle-là ». […] Comme si elles n'y trouvaient pas (ou plus) de place. (*Ibid.* : 224)

Selon la narratrice, la musique est loin d'être proche de la réalité mondaine : c'est une utopie. À la lumière de cette expérience, il n'est pas important d'accorder du temps à la musique, car elle n'est qu'un rêve irréalisable.

1.2. Les rythmes et les genres musicaux

L'ouverture de ces deux textes au média musical suscite des interrogations sur la manière de concevoir les textes littéraires actuels. Au fil de notre lecture, nous nous rendons compte que la musique redonne vie au mot littéraire. Le faisant, les marques musicales contenues dans le texte sont de type africain, afro-américain et français. De fait, le slow, le jazz, produit bonheur et malheur dans le quotidien des personnages.

Parlant de la musique d'origine américaine, notons le *slow* qui, né à Strasbourg, est un genre de musique qui permet de célébrer l'amour entre deux personnes de genres opposés. Le rythme de la musique en slow permet aussi à la narratrice de se soucier de son époux. Ainsi, cette citation « Je t'appartiens, emmène-moi, j'ai tant besoin de toi… dans nos appartements »[1], s'apparente à la musique de Laeticia qui, dans ses moments de désolation, pensait sans cesse à son cher époux. Elle restait optimiste en formulant, sous la forme poétique, la phrase où elle désire

[1] *Ibid.*, P. 146-147.

follement revoir son cher et tendre André. Remplie d'amour et de sentiment, cette chanson laisse déduire que Laeticia gardait l'espoir de voir revenir son partenaire dans leur appartement privé afin de le serrer contre elle.

En outre, dans la région de l'Ouest-Cameroun et plus précisément dans la ville de Bafoussam, Laeticia a participé au concert de Tala André-Marie qui s'est fait au rythme d'un *slow*. Cette musique était captivante et porteuse de sens de sorte que tous les spectateurs chantaient et applaudissaient le grand maître. Pour preuve,

> d'un coin à l'autre de l'auditoire, on remue des têtes, on tape des planchers des pieds. Avec de plus en plus de hardiesse. Puis, à leur tour, des mains entrent en action. Les unes sur les autres. Au rythme du refrain que tout le monde, soudain, se surprend à chanter. L'assistance […] s'est plutôt mise en éruption. Comme un seul homme, tout le monde se met debout. Le corps et les cœurs balancent. Au rythme entraînant de ce populaire et popularisé slow qui figure parmi les meilleurs du genre. (*Ibid.,* 78-79)

Le slow est donc ce genre de musique particulier qui participe à la conjugaison de l'amour entre deux partenaires, dans la mesure où il contribue à l'expression de l'élan du cœur. Il permet, également de mesurer le degré d'amour que chaque partenaire ressent pour l'autre, puisqu'il fait parler le cœur et le corps.

La musique afro-américaine quant à elle, est portée par le *jazz.* C'est un style de musique qui a vu le jour au début du XX^{ème} siècle aux États-Unis. Il occupe une place de choix dans la vie de Mongo Beti. Il aurait même demandé qu'il soit joué à ses obsèques en lieu et place des cantiques religieux. Ce rythme s'exprime dans *Trop de soleil tue l'amour de Mongo Beti* à travers l'extrait suivant : « À l'aune du souvenir et du plaisir, il y avait surtout Joe King Olivier dans son *Deeper Mouth Blues*, sorte de *big bang musical*. Il y avait même le *Prez-excusez du peu* ; le Prez, c'est comme si Picasso avait été musicien de jazz » (1999 : 9). Cette pensée nous révèle les auteurs les plus connus dans l'histoire du jazz.

Bien plus, dans le même roman, on se rend compte que :

> Zamakwé avait toujours voulu informer son ami de loin de l'écho de ses CD de jazz dans les grands marchés. Il aimait bien vanter ses produits car pour lui, cette danse de qualité supérieure exigeait l'humour, il fallait bien sûr être en position de danse : « Cher vieux, est-ce qu'il t'arrive par les temps qui courent d'aller baguenauder du côté d'un supermarché, rayon musique, sous-rayon CD de jazz, si tu vois ce que je veux dire ? Oui ? Merveilleux ! (*Ibid.,* 10)

Pour ce héros, le jazz est une musique qui procure du bonheur aux hommes. Par conséquent, il faudrait l'écouter régulièrement, voire acheter les CD de jazz pour meubler le quotidien. Toujours dans le souci de ressortir la valeur de Jazz,

le lecteur de cassettes placé entre ses pieds sous la table avait débité jusque-là des airs sans intérêt, de la variété occidentale le plus souvent ; tout à coup, il entonna un thème qui comptait parmi les musiques fétiches de Zam. C'était *Deeper Mouth Blues…* C'est ce qu'il croyait, étant un peu un poète. Secoué par des plaisirs pendant que l'enregistrement se déroulait ; *Deeper Mouth Blues*… n'arrivait pas à y croire la première fois qu'ils ont joué le Jazz. » (*Ibid.,* 13).

1.3. Les supports / instruments musicaux

Selon Jacques Fame Ndongo, dans la nomenclature des médias, les instruments musicaux font partie de « la typologie des médias phoniques ou sonores » (2006 : 86). Il s'agit de tout objet rythmé par un musicien. Ils permettent en fait la transmission d'un message sonore avec ou sans parole. Ceux retenus dans notre texte sont : le tam-tam, le balafon et les tambours qui sont des objets purement africains.

Ces instruments de musique résonnent aussi bien dans le texte de Camille Nkoa Atenga que dans celui de Mongo Beti. À titre d'exemple, dans *JFCC*, l'arrivée d'André et de Laeticia à Batié est agrémentée par une chanson ryhtmée par plusieurs instruments de musique. Ils ont été accueillis « dans le charivari des balafons, tambours, tam-tams […] tous précipitamment mis en ambiance d'accueil par des instrumentistes » (2012 : 75). Le crépitement de tous ces instruments de musique pour célébrer la venue d'un couple témoigne de l'intérêt que les Batié accordent non seulement à la culture, mais aussi à Laeticia et à André. Cette note musicale invite ledit couple à comprendre l'importance de la culture, synonyme d'enracinement. Il leur revient de retenir que la culture est le vecteur identitaire par excellence. C'est pourquoi, dans sa thèse de doctorat Jeanne Duviale Mekoua affirme : « Les instruments de musique [tam-tams, tambours, balafons] sont l'expression d'une identité culturelle propre au peuple africain » (2021 : 242). Bien plus, « Georges qui semblait avoir une dent contre le proxénète promu orateur politique, le poursuivit en vain dans la foule qui s'était remise à danser au rythme effréné des tams-tams. » (*Ibid.,* 170).

Au regard des noms des musiciens, des rythmes et genres musicaux, des instruments de musique répertoriés dans le corpus, le lecteur réalise que le média musical inséré dans le texte érige ces romans en audiothèques. À partir de là, la musique retenue s'apparente aux « objets à écouter plus qu'à lire, par les nombreuses références qui situent l'acte d'écriture et de lecture dans le cadre d'une discothèque où écrivain et lecteur se donnent du plaisir » (Fotsing Mangoua, 2009 : 132). Cette panoplie de références musicales constitue une symphonie entre les cultures de différents continents. Dès lors, les textes analysés deviennent un cadre privilégié du métissage culturel planétaire.

2. Musique et poétique romanesque

La musique peut être perçue comme un art rythmé et cadencé qui donne un sens esthétique au texte des points de vue de la consommation, des personnages, de l'intrique et du temps.

2.1. ***Les lieux de consommation de la musique***

En tant qu'art, la musique a son espace d'expression selon les désirs des auteurs et les messages à véhiculer.

C'est ainsi que Marigoh Mboa René auteur-compositeur présente les valeurs de la chanson camerounaise fortement appréciée des mélomanes. Sa chanson à succès « *Mvog Ada* » fait la promotion du quartier populaire du même nom, un quartier paradisiaque où Camille Nkoa Atenga décrit « un bar dancing, de l'autre côté de la rue, éclatant à nous déchirer les tympans, les accents accrocheurs du tout dernier tube d'une des valeurs signalées de la chanson camerounaise : Marigoh Mboa René. D'une voix chaude, entraînante et berçante » (2012 : 223). L'auteur fait là allusion aux danseurs de la capitale, où tout se passe dans une buvette. Du coup, on parle du « bar dancing », lieu de réjouissance, de résolution des problèmes et même des difficultés rencontrées par les habitants de la contrée. On pourrait donc déduire que la musique est un exutoire pour les populations de *Mvog Ada*.

2.2. La musique et les rapports entre les personnages

À ce niveau, la musique est appréciée et considérée comme le moyen le plus sûr de favoriser le contact avec l'autre. De ce fait, elle représente le vecteur par excellence de la communication entre les personnages, car c'est au prisme de ce lien que ceux-ci partagent des informations. Ainsi, dans le dernier chapitre de l'œuvre et au cours des déboires vécus dans le mariage par la narratrice, celle-ci se souvient des chansons d'amour d'antan fredonnées par André ; question pour elle de lui rappeler son engagement solennel pour le meilleur et pour le pire qu'il avait pris devant Dieu et les hommes, le jour leur mariage. À ce titre, la chanson de Maya Casabianca intitulée « oui, devant Dieu », parue en 1961 et reprise en fond sonore dans plusieurs pages du roman, traduit l'engagement solennel pris par la narratrice lorsqu'elle déclare : « Oui, devant Dieu, devant les hommes… / Oui, pour l'amour que tu me donnes… Je te promets quoi qu'il advienne Oui, pour les joies et pour les peines… / Même si malgré toi, tu m'abandonnes… / Oui, devant Dieu, devant les hommes… / Je te promets quoi qu'il advienne… » Cette chanson est complétée par le cantique religieux composée par Lucien Deiss, tirée de la Bible et précisément du livre de Ruth « Ton Dieu sera mon Dieu… / Ta vie sera ma vie… / Partout où tu iras… / J'irai avec toi… » (*Ibid.,* 232, 253, 259).

À travers ces chansons significatives, la narratrice marque son attachement et son amour pour cet être cher et qu'elle a aimé de tout son cœur. Malheureusement, ce pacte signé le jour des noces est compromis. Et pour dissiper son amertume et tenter de redonner un sens à sa vie, elle refuse de se donner la mort ; mais s'abandonne à la musique qui, désormais, lui est source de consolation.

2.3. La musique et le poids de l'intrigue

La musique favorise l'expression des sentiments des personnages et contribue à l'enrichissement de l'intrigue du récit. C'est le cas dans *Trop de soleil tue l'amour*, en ce sens que pour continuer à chérir Bébète, sa dulcinée et faire progresser de l'intrigue, Zam recourt à la musique :

> C'est pas vrai ! Articula à plusieurs reprises Zamakwé, secoué de spasmes de plaisir, pendant que l'enregistrement de déroulait ; *Deeper Mouth Blues* ici ? Et par qui ? Par le vieux *Joe King Olivier*. Je n'arrive pas à y croire. Écoute ça Élisabeth chérie, écoute, je t'en supplie. C'est his-to-rique! C'est pour ainsi dire la première fois qu'on a joué le jazz. Tu écoutes ? (Mongo Beti, 1999 : 13)

Cette danse afro-américaine est l'une des préférées de Zam qui souhaite voir sa partenaire l'apprécier réciproquement. C'est ainsi qu'il essaie de donner des détails à celle-ci qui semble ne pas partager sa passion. Mais, il ne se décourage pas quand il continue à lui faire comprendre que : « les esclaves noirs ont inventé cette musique-là, la plus belle du monde... » (1999 : 14) pour supporter et exécuter les multiples et pénibles travaux champêtres. Voilà pourquoi, le jazz demeure un rythme historique incontestable. À travers ce texte, on découvre la passion et la valeur que Zamakwé accorde à ce genre musical important dans la vie des Noirs ; à tel point qu'il explique son origine et ses valeurs à sa chère Bébète afin de l'inciter à l'écouter.

Dans *JFCC*, la chanson « Qui peut y croire » (2012 : 77 et 99) insérée dans la trame du texte présente un artiste passionné qui enseigne aux hommes les difficultés et les plaisirs que peut connaître un couple. Dans ce titre, André-Marie Tala fait allusion à la relation amoureuse de Laeticia et d'André. De la multitude de chants de son immense répertoire, c'est celui-là que l'auteur a choisi et ce n'est point le fruit d'un hasard ; c'est probablement pour marquer le lien qui existe entre ce chant et la vie que mène la narratrice dans son foyer puisqu'elle n'envisage pas la déstabilisation de son couple. Le titre « Qui peut y croire ? » parle de la vie de couple, de la relation homme-femme. Et c'est à une époque que la relation conjugale d'André et de Laetitia traverse une zone de turbulences : « Il y a des choses qu'on ne peut pas faire…/ Et qu'on ne pourra jamais …/ Mais qui peut y croire ? » (2012 : 77) L'auteur fait comprendre au lecteur que les amoureux peuvent vivre des situations désagréables et imprévues. L'on se demande qui aurait cru qu'une histoire aussi bien entamée, qu'un amour tant ensoleillé entre André et Laetitia tournerait un jour au vinaigre. Qui aurait cru qu'André abandonnerait son épouse pendant plus d'une décennie pour se jeter son dévolu sur d'autres jupons ? Voilà pourquoi l'auteur estime qu'« Il y a des choses qu'on ne peut pas faire »/ «Et qu'on ne pourra jamais », /« Mais il faut y croire… » /« O, o, il faut y croire… » / « O, o, il faut y croire… » (*Ibid.* 99). Ce chant est une sorte d'intermède dans la narration.

La narratrice ne cesse de se souvenir de cette chanson d'amour qu'André fredonnait à ses oreilles le jour de leur mariage. Il formula une poésie anaphorique en termes de :

> Je t'aimerai, t'aimerai, t'aimerai,
> Je t'aimerai jusqu'à la fin du monde…
> Je te dirai, te dirai, te dirai,
> Je te dirai toujours des mots d'amour…
> Je te promets désormais de t'adorer… (*Ibid.* : 145)

Cette musique d'André exprime tellement d'amour que toute femme désirerait être à la place de Laeticia. Avec ces mots doux, elle est persuadée d'être l'épouse la plus heureuse. Mais hélas, une fois dans leur appartement, elle réalise rapidement que cette chanson n'était qu'une musique stérile. André chantait pour la flatter et meubler le temps. C'est un amour faux, méchant et hypocrite puisqu'il ne s'est pas véritablement concrétisé. André a utilisé ces mots doux et tendres pour voler le cœur de sa dulcinée. Ce qui suscite des interrogations sur sa réelle conception de l'amour.

2.3. La musique et la temporalité : évolution rapide de la narration sous l'effet de la musique

La désignation du temps dans le texte est marquée par la musique qui, ici, détermine la période. D'ailleurs, le lever du jour est signalé par le chant des oiseaux qui réveille tout le monde dans le village de la narratrice. Laeticia l'assimile à un hymne imprévisible, à l'instar du jazz dont les harmonies cadrent avec la beauté cosmique. C'est pourquoi, elle affirme :

> des échos de la nature. […] Encore des échos. Toujours des échos. Échos d'un hymne. L'hymne de la nature. L'hymne au jour naissant. Un hymne dont l'inépuisable répertoire est susceptible de variations à tout instant. Hymne imprévisible donc. Comme le jazz. Un hymne plein de partitions. […] En solo. En duo. En chœur. […] Un hymne jamais achevé pour celui qui sait l'écouter. Un hymne joué par des acteurs autres que l'homme. […] Encore des échos. Toujours des échos. Les mêmes échos pourtant. Une fois de plus, je m'en rends compte : le ramage multicolore ayant égayé le tout dernier bout de cette nuit qui achève de se noyer dans l'océan du passé. (*Ibid.* : 59-60)

Il ressort de ce texte qu'à travers la chanson des oiseaux, l'héroïne célèbre la nature et la musique qu'elle contextualise dans un espace temporel précis qui est le matin, « le tout dernier bout de cette nuit » (2012 : 60).

La musique favorise également l'évolution rapide de l'intrigue dans la mesure où cette musique naturelle que l'héroïne rapproche du jazz rappelle son mode d'expression privilégié, à savoir l'improvisation. Dans l'un de ses travaux, Paul Kana Nguetse voit en « l'improvisation » une technique importante et essentielle dans les musiques afro-américaines. Citant Lucien

Malson, il affirme : « On pourrait voir d'abord, dans le *jazz*, l'habitude de l'improvisation. Celle-ci appartient aux folklores africains et asiatiques, musique de civilisations non mécaniciennes, où la culture se transmet, se modifie et s'invente essentiellement par voie orale et dans l'anonymat de la vie communautaire » (2015 : 64). Autrement dit, d'après lui, le jazz est cette musique spontanée qui regorge de l'héritage culturel des peuples et se transmet de génération en génération.

Dans la mélodie jazzistique, les musiciens chantent en *solo*, en *duo* et en chœur. Cette orchestration fait naître leur génie-créateur dans des chansons appréciées des mélomanes. On remarque que dans le *jazz*, la prise de parole n'est pas ordonnée. Cette apparente cacophonie est assimilable aux chansons des oiseaux qui célèbrent le lever du soleil triomphant ; d'où l'illustration ci-dessous :

> Au loin, un hibou, retour de chasse et en quête urgente d'une cache, pousse, penaud, un hululement roque à vous donner la chair de poule. À la suite d'un coq de plus en plus irrité qui, devant toute cette « insolente cacophonie » de nature qu'à porter ombrage à l'incessible et congénital droit de lever le soleil censé lui revenir seul tous les matins, roule pour la énième fois un cocorico de moins en moins triomphant…(2012 : 59)

En tout état de cause, la musique dans les textes de Nkoa Atenga et de Mongo Beti est un vecteur de communication entre les personnages en ce sens qu'elle permet aux uns (André ou Zamakwé) et aux autres (Laeticia ou Bébète) d'échanger. Elle nourrit bien évidemment l'intrigue puisque le texte porte sur l'amour et est alimenté par de nombreuses références musicales. Enfin cette musique permet aux personnages de mieux situer leur sujet dans l'évolution de l'histoire.

3. Musique, esthétique littéraire et enjeux

Les marques musicales retenues dans le texte sont incontestablement liées à l'esthétique artistique d'une manière générale qui vise la beauté, préoccupation centrale de la théorie de l'effet de vie.

3.1. Musique et effet de vie

L'expression « effet de vie » est une fonction poétique ou ornementale considérée comme la science du beau. Pour son initiateur Marc Mathieu Munch,

> L'effet de vie est présenté comme un monde autre, cohérent et bénéfique, ce qui se construit progressivement dans l'esprit du lecteur/spectateur par le biais de l'œuvre qui est préalablement organisé pour ce faire. C'est une organisation qui s'opère à l'imitation de la réalité, mais qui n'est pas réalité parce qu'elle est un jeu conçu précisément pour entrainer le lecteur vers les horizons autres, dont le

caractère attrayant suscite l'adhésion du lecteur. L'effet de vie est donc une réponse à l'attrait ludique de l'art (2012 : 42).

Cette esthétique qui permet à l'écrivain de mettre en œuvre son talent artistique dans le sens de la réussite agit dans l'esprit du lecteur pendant et après la lecture du texte. À ce titre, Albert Jiatsa estime que « le texte est un véritable terrain de jeu qui procure le plaisir à celui qui sait jouer » (2014 : 249). Le plaisir et, incidemment, le bonheur en question se lit dans la chanson suivante : « la passion… anime André-Marie. La passion de la scène. Celle du spectacle musical. Celle qui l'a toujours distingué » (2012 : 81). Par conséquent, il se présente à la société comme un musicien particulier de par son talent musical et l'art de toucher les sujets préoccupants de la vie quotidienne à travers le jeu cohérent des mots. Ce faisant, le musicien auteur-compositeur demeure une figure référentielle de la musique camerounaise car, il a la capacité de toucher la sensibilité de chaque individu, bref d'ensorceler toutes les facettes de l'esprit du lecteur ; l'invitant ainsi à chanter avec lui afin de perpétuer l'art musical :

> Pour avoir trop eu d'échanges, assez vécu les histoires de femmes, Eddie tira la conclusion selon laquelle « les femmes c'est comme la musique. » Il conseille les siens d'« écouter cette anecdote » parce qu'un jour, il acquit «un disque intitulé Mémorial Lester Young… En fait, c'est de musique qu'il s'agit, et particulièrement de jazz »（1999 : 151)

Pour ce personnage, la musique est tellement belle et précieuse qu'il la compare à la femme. Il estime donc que l'homme ne doit pas se séparer du Jazz puisqu'il lui procure de la bonne humeur.

La musique témoigne de l'épanouissement, de la fierté des personnages-narrateurs et renforce une idée essentielle du corpus : le sentiment de bien-être et de bonheur qu'éprouvent les narrateurs dans le récit. Dès lors, on comprend que les paroles des musiciens peuvent éduquer car la musique n'est pas qu'un simple divertissement dans la société dépeinte dans le texte.

3.2. Musique comme vectrice de l'idéologie des auteurs

Lorsque les auteurs usent de l'écriture musicale dans leurs productions littéraires, c'est dans le but de transmettre plusieurs messages. Généralement, ces auteurs se donnent pour mission de valoriser leur culture et inviter les peuples à l'esprit d'ouverture.

La musique est bel et bien un moyen de valorisation culturelle dans la mesure où, lorsqu'on se réfère au nom « Tala » de Tala André-Marie, on lit directement la région de l'Ouest-Cameroun. « Marigoh Mboa » renvoie à la région du Centre-Cameroun. Étant donné que ces deux artistes sont des musiciens, il convient de dire que l'une des visées de ces musiciens est de promouvoir la culture bamiléké, d'une part, et beti, d'autre part. Car le nom est propre à une culture bien définie.

Une autre raison qui anime les auteurs est le désir de montrer, aux yeux de tous, la valeur et le mérite du travail bien fait. D'ailleurs, parmi la multitude d'artistes musiciens Camerounais, Nkoa Atenga s'est

particulièrement intéressé à Tala André-Marie. Il justifie ce choix délibéré par plusieurs raisons :

> Ce que j'admire par-dessus tout en André-Marie, à l'observer tel que je le fais depuis de longues années déjà, tant sur la scène qu'en privé, c'est qu'il ne fait jamais semblant. Le peut-il, du reste ? J'en doute…Ce que je peux par contre ne pas craindre du tout d'affirmer, c'est qu'André-Marie procède indéniablement de la trempe des hommes, fort rares, qui se déterminent très tôt et restent déterminés, au grand respect de leur propre ego que de celui de l'autre. Lisez des autres plutôt – à donner ce qu'ils ont de meilleur en eux tout en puisant dans ce qu'il y a de nectar chez les autres. Imperturbablement et toute leur vie durant. (2012 : 81)

On voit dans l'attitude du musicien, le pouvoir de copier ce qu'il y a d'essentiel chez l'autre pour alimenter ses capacités propres, d'où l'idée d'interaction et l'esprit de partage que prône la culture musicale. Ce texte montre à suffisance le caractère déterminant et la richesse de l'art musical dans les projets de l'artiste. La musique de Tala n'est donc pas un folklore mais un moyen de transmission de valeurs.

3.3. Musique et universalité des auteurs et des œuvres

L'universalisme des musiciens est une forme d'ouverture au monde entier dans la mesure où les présences musicales contenues dans le texte pourraient constituées de simples moyens de voyage. Lorsque nous convoquons les titres de chanson (slow, jazz, etc.) et les instrument~~s~~ (tam-tams, tambours, etc.), le lecteur averti se rend évidemment compte qu'il traverse les frontières pour accéder au monde entier, d'où l'apologie du cosmopolitisme faite par nos auteurs. Partant de là, François Guiyoba estime que « la mondialité et l'intermédialité sont donc consubstantielles. L'unionisme, l'ouverture, le libre-échangisme, la libre circulation des biens et des hommes…caractéristiques de la mondialisation se manifeste en littérature sous forme de cosmopolitisme des auteurs et d'intégration des arts » (2017 : 22).

À partir de l'utilisation de la musique, les auteurs s'inscrivent dans le pacte de la mondialisation, invitant ainsi le consommateur de la littérature à l'esprit d'ouverture.

La musique a donc le pouvoir de susciter du plaisir dans la psyché de tout bon lecteur ; elle permet aux auteurs de révéler leur vision du monde et de participer à l'apologie du cosmopolitisme dans la mesure où, cet art brise les barrières entre les cultures et permet à nos écrivains d'avoir un esprit ouvert à d'autres traditions culturelles. Ce faisant, l'art musical favorise le rapprochement et l'union entre les hommes de races diverses.

Conclusion

Au terme de notre réflexion, la musique est perçue comme un art qui nourrit le texte littéraire contemporain. Les nombreux indices relevés témoignent des présences musicales dans le texte littéraire; de la rencontre de la musique et de la poétique romanesque ; de l'esthétique littéraire et des enjeux de la musique dans le texte littéraire. Dès lors, on comprend que les paroles des musiciens constituent un moyen de résolution des problèmes sociaux car, cette musique n'est pas qu'un simple divertissement, mais une solution aux problèmes des hommes dans la société du texte. En tout état de cause, la présence de ce média dans les deux textes a pour mission de promouvoir la culture Beti et Bamiléké en particulier et celle camerounaise ou africaine en général. Les titres, noms de musiciens et extraits de chansons décorent de manière sonore le texte. Nous avons distingué dans cet article la musique d'influence afro-américaine, celle américaine proprement dite, la musique Afrikaans et les chants des noirs. Somme toute, ces présences transforment le texte en une discothèque où les auteurs, les personnages et les lecteurs se donnent du plaisir de sorte que cette lecture se transforme en un art d'écouter. Voilà pourquoi Robert Fotsing Mangoua affirme qu' « écrire c'est proposer [ses] collections préférées de musique. » (2009 :136).

Références bibliographiques

BETI, M. (1999), *Trop de soleil tue l'amour,* Paris, Julliard.

FAME NDONGO, J. (2006), *Médias et enjeux des pouvoirs : essai sur le vouloir - faire, le savoir-faire et le pouvoir- faire,* Yaoundé, Presses Universitaires de Yaoundé.

FOTSING MANGOUA, R. (2009), « L'écriture jazz », *in* Robert Fotsing Mangoua (dir.), *L'Imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris, L'Harmattan.

-- (2014), « De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone », *Synergie Afrique des Grands Lacs*, N° 3.

GUIYOBA, F. (2015), *Littérature médiagénique. Écriture, musique et arts visuels*, Paris, L'Harmattan.

-- (2017), « Les facteurs de la praxis intermédiale en francographie », in Roger Fopa Kuete et Bernard Bienvenu Nankeu (éds.), *Francographies africaines contemporaines. Identité et globalisation*, Bruxelles, Peter Lang, P. 19-27.

KANA NGUETSE, P. (2015), « Écrire le jazz, écrire en jazz. Une analyse médialittéraire de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* de Dany Laferrière et de *Cherokee* de Jean Echenoz », François Guiyoba (éd.), *Littérature médiagénique. Écriture, musique et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales.

JIATSA JOKENG, A. (2014), *L'Intermédialité dans l'œuvre romanesque d'André Brink. Pour une pratique de l'intermédialité littéraire*, Saarbrucken, Presses académiques francophones.

MEKOUA ADJ, J. D. (2021), *Les pratiques intermédiales dans le roman postcolonial : une lecture de La Goutte d'or de Michel Tournier, L'Africain de Jean-Marie Gustave Le Clézio…,* inédit, Université de Yaoundé I.
MÜNCH, M. M. (2012), « L'effet de vie et l'union des arts », in Entrelacs des arts et effet de vie, Paris, L'Harmattan.
NKOA ATENGA, C. (2012), *Jalousies de femme et complicités coupables,* Paris, L'Harmattan.

4. EXPLORATIONS POSTMODERNES ET IMAGOLOGIQUES

Jean Marie YOMBO
Ecole Normale Supérieure
Université de Bertoua
jyombo@yahoo.fr

Roman postmoderne, effet de vie et ré-enchantement social dans *L'Insoutenable légèreté* de *l'être* de Milan Kundera et *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou

Résumé

Le postmodernisme, engendré par la crise « des métarécits » (Lyotard 1979 : 7), favorise, sur le plan littéraire, l'actualisation des pratiques dé-standardisées, inconvenantes à l'égard des canons établis. En tant que « version esthétique de l'anarchisme épistémologique » (Michaud 1998 : 30), il génère des œuvres sans qualité et place la création littéraire sous le signe du dérèglement. Par ce côté qui relève de l'anomie, les œuvres romanesques postmodernes ressemblent à des constructions ratées, inaptes à déclencher cette émotion esthétique bouleversante propre aux œuvres réussies et que Münch (2004) nomme « l'effet de vie ». Ramant à contre-courant de cette hypothèse, cet article veut montrer que les pratiques postmodernes procèdent d'un désordre génial qui, par la désintégration dispersive des formes et l'hybridation des codes, donne naissance à une « force-objet » (Jianli 2009 : 193) dotée « un potentiel d'effet de vie » (Guiyoba 2012 : 21) capable de solliciter et d'irradier toutes les facultés de la psyché. Ainsi verrons-nous que les œuvres postmodernes condensent des sensations différentes ayant pour corollaire l'entrée en « 'seconde vie' » (Münch 2004 : 35) du lecteur qui, par un saisissement synesthésique, actualise l'extraordinaire vie de l'art préparée en amont par l'instance créatrice, pour le libérer de la grisaille du quotidien. Pour mener à bien cette étude nous nous appuierons sur *L'insoutenable légèreté de l'être* de Milan Kundera et *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou, œuvres complexes et mobilisant un matériau incitatif pour l'esprit du lecteur.

Mots-clés : Bouleversement - Effet de vie - Hétérogénéité - Postmodernisme - Synesthésie.

Abstract

Postmodernism, generated by the crisis of "metanarratives" (Lyotard 1979 : 7), on a literary level, favors the updating of inappropriate de-standardized practices with regard to established canons. As an "aesthetic version of epistemological anarchism" (Michaud 1998: 30), it generates works without quality and places literary creation under the sign of disorder. From this side which relates to anomie, postmodern works of fiction resemble failed constructions, incapable of triggering this overwhelming aesthetic emotion specific to successful works and which Münch (2004) calls "the effect of life". Going against the tide of this hypothesis, this article aims to show that postmodern practices arise from a genius disorder which, through the dispersive disintegration of forms and the hybridization of codes, gives rise to an "object-force" (Jianli, 2009: 193) endowed with "a potential for life effects" (Guiyoba, 2012 : 21) capable of soliciting and irradiating all the faculties of the psyche. Thus we will see that postmodern works condense different sensations having as a corollary the entry of the reader into a "'second life'" (Münch, 2004: 35); the reader who, through a synesthetic shock, actualizes the extraordinary life of art prepared in advance by the creative body, to free him from the grayness of everyday life. To carry out this study we will rely on *L'insoutenable légèreté de l'être* by Milan Kundera and *Verre Cassé* by Alain Mabanckou, complex works that mobilize stimulating material for the reader's mind.

Keywords: Upheaval - Effect of life - Heterogeneity - Postmodernism - Synaesthesia.

Introduction

Le postmodernisme se définit comme une lecture critique de la modernité[1], dont les aberrations cumulées ont servi à révéler la collusion perverse des idées de progrès et de catastrophe dans l'histoire. Ainsi est-il conçu comme « une sorte de constat critique des dévoiements du projet moderne » (Gontard, 2005 : 15), dans la mesure où il réinterprète le programme émancipateur des Lumières dont l'inconséquence nous introduit dans un moment qui ferme la parenthèse humaniste[2]. Dans cette optique, le préfixe « post », induit non seulement l'idée d'un épuisement (justifiant

[1] Touraine, A. (1992). *Critique de la modernité*, Paris, Fayard.

[2] Le courant humaniste place l'homme au centre du monde et le rend responsable de sa destinée en le délivrant de l'autorité religieuse. Mais ce récit triomphant, jurant avec les innombrables catastrophes orchestrées par l'homme dans l'histoire, fera naitre un pessimisme antihumaniste qui sonnera le glas de la modernité.

à cet effet la floraison des discours de la fin[1]) mais aussi celle d'un « après » que nous nous trouvons dans l'incapacité de nommer et qui traduit le triomphe de l'irrationnel, de l'incertain, du relativisme ou de la paralogie[2]. Pour cette raison, le postmodernisme a partie liée avec le déclin des « métarécits » (Lyotard 1979 : 7), ces discours ayant la prétention de fournir une explication globale et un schéma cohérent de l'histoire. Il s'inscrit alors dans l'horizon de la crise[3] qui introduit une mutation dans tous les domaines de la vie et notamment dans celui de l'art, désormais annexé par la sous culture de masse qui contribue à y installer « un grand bazar » (Michaud, 1998 : 167).

Sur le plan littéraire, le postmodernisme voit le jour au tournant des années 70 avec l'essoufflement de l'avant-garde, mouvement dont les excès formalistes, pour ce qui concerne le genre romanesque, ont conduit les nouveaux romanciers à prendre leur distance avec « les notions périmées » (Robbe-Grillet, 1961 : 25) de personnage, d'anecdote et d'engagement. Suivant cette logique, le roman postmoderne se présente comme « un après nouveau roman » (Gontard, 2005 : 71), lui qui réintègre les catégories suspectées par le nouveau roman sans pour autant revenir aux pratiques scripturaires du réalisme. Aussi, se caractérise-t-il par la discontinuité, la re-narrativisation et la mise en cause de l'originalité qui l'inscrivent dans la catégorie de l'anomie et du dérèglement des codes traditionnels.

Cette impression de chaos, suscitée par l'œuvre postmoderne, jure avec la notion d'esthétique classique, laquelle fait référence à une sensation organisée en raison de l'élaboration que l'artiste donne au magma des *stimuli* perçus dans son rapport avec le monde alentour. Selon Bakhtine (1978 : 46) en effet, l'objet esthétique est spécifique en ceci que la réalité qui y pénètre « subit une unification concrète, intuitive, une concrétisation, une isolation et un achèvement, c'est-à-dire une élaboration artistique ». Suivant cette logique, l'esthétique, que Baumgarten (1988 : 75) conçoit comme « la science du mode sensible de la connaissance des objets » décrits dans la perfection de leur apparition et de manière cohérente, a partie liée avec le domaine de l'art où elle a la prétention de délivrer une

[1] La fin de l'histoire (Fukuyama, 1992), la fin de la métaphysique (Lyotard 1979 : 7), fin des avant-gardes (Scarpetta 1985 : 13-14), *Le Crépuscule du devoir* (Lypovestky 1992).

[2] La paralogie est tout discours qui rejette les modèles de légitimation par la seule catégorie de la rationalité. C'est donc une légitimation par la créativité, puisqu'elle se fonde sur le principe avant-gardiste du dépassement de l'ancien par le nouveau. Il s'agit précisément de dépasser la norme instituée par le *logos ou,* la raison. Ainsi, le postmodernisme tend-il à démontrer que ce qui gouverne la science, ce sont les apories, les indécidabilités et les paradoxes. La paralogie doit donc être mise en rapport avec le nietzschéisme, qui critique le principe la causalité et annonce la fin des grands principes de sens.

[3] Sur la foi des recherches de Marc Gontard (2005 : 34-42), la crise s'entend comme un changement brusque et correspond, sur plan artistique, au phénomène des avant-gardes. En s'appuyant sur les analyses des auteurs aussi divers que Jean Baudrillard, Sophie Gerardi, Alain Touraine, Immanuel Wallerstein, Gontard fait savoir que la notion de crise, liée à la postmodernité, constitue un « processus lent » et « un horizon de turbulence sous lequel quelque chose est en cours de changement ».

vérité sur les canons qui définissent le beau. Une telle définition, inscrite dans la tradition métaphysique occidentale, laisse penser que les œuvres romanesques postmodernes ressemblent à des constructions ratées, puisque celles-ci récusent l'idée qu'il existe un principe premier qui, adossé sur une raison binaire, génère les normes sur lesquelles reposent les idées de vérité, de bien et de beauté. En raison du fait qu'ils se défient des critères classiques qui régissent le beau, il s'ensuit que les romans postmodernes ne sauraient produire ce que Münch nomme « l'effet de vie », c'est-à-dire l'émotion esthétique caractérisant les œuvres réussies. À l'opposé de ce postulat, nous soutenons que les pratiques romanesques postmodernes procèdent d'une déconstruction géniale et calculée des structures textuelles traditionnelles pour donner forme, à partir d'un matériau rendu incitatif par le travail de l'écrivain, à une « force-objet » (Jianli 2009 : 193) dont le puissant « potentiel d'effet de vie » (Guiyoba, 2012 : 21) est à même de produire l'incandescence du cerveau-esprit par l'irradiation de ses facultés. Dans ce sens, la problématique qui sous-tend notre étude est la suivante : en quoi consiste la théorie de l'effet de vie et quel rapport entretient-elle avec le postmodernisme ? Quels sont les mécanismes scripturaires développés par les romans postmodernes pour susciter l'effet de vie littéraire ? En quoi l'effet de vie véhiculé par le roman postmoderne peut-il contribuer à la transformation de l'individu et de la société ? Pour répondre ces questions, nous allons nous allons nous appuyer sur *L'Insoutenable légèreté de l'être* de Milan Kundera et *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou, romans caractérisés par une esthétique de l'ordre négligé et dont l'hétérogénéité des codes, des genres et des styles révèle leur appartenance à la mouvance du postmodernisme. Tout d'abord, l'analyse s'intéressera au lien existant entre la théorie de l'effet de vie et le postmodernisme. Par la suite, elle procèdera au repérage et à l'interprétation des invariants de l'effet de vie à partir des romans à l'étude. Enfin, nous verrons en quoi l'effet de vie orchestré par ces romans postmodernes pourrait conduire au ré-enchantement de la société.

1. la théorie de l'effet de vie et son rapport au postmodernisme

Marc-Mathieu Münch a élaboré la théorie de l'effet de vie en se fondant sur la méthode des invariants relancée par René Etiemble dans *Comparaison n'est pas raison* et reprise par Adrian Marino dans *Comparatisme et théorie de la littérature*. En faisant usage de de l'approche comparatiste, Münch est motivé par la volonté de révéler l'élément essentiel qui fédère tous les arts en dépit de la diversité des conceptions de la beauté artistique. Dans ce sens, Guiyoba (2012 : 7) remarque que sa théorie a pour « objectif de dégager les canons généraux et universels de la beauté artistique ou, du moins, les invariants de cette beauté qui se trouve à la confluence, à caractère archétypologique, de *l'homo faber* et de *l'homo sapiens* ». Si dans *Le Pluriel du beau*, Münch procède à un épitomé de l'histoire de l'art pour révéler le caractère contingent et pluriel du beau, dans *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire* en revanche, il compare

ce que disent les artistes à propos de leurs pratiques et découvre que tous s'accordent sur le principe qu'il existe, au-delà de tous les beaux possibles, un invariant planétaire, un critère anthropologique spécifique aux œuvres d'art réussies : c'est l'effet de vie. Cette notion, à laquelle Münch (2004 : 35) donne comme synonymes « seconde vie », « vie artificielle » ou « autre vie », fait référence au sentiment de plénitude éprouvé par un lecteur lorsque la vie artificielle de l'art se superpose, dans son esprit, à la vie réelle. À cet effet il écrit :

> Avant l'instant où l'on commence la lecture d'un texte littéraire, on est occupé et préoccupé par les mille circonstances de la vie réelle. Dès 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 envahir de proche en proche toutes les facultés sans oublier une seule (Münch, 2004 : 35).

On peut, dans cette optique, noter que la théorie münchéenne s'inscrit dans une approche interlocutive et dialogique, puisque c'est l'activité de lecture qui permet à la vie artificielle de l'art, produite par un sujet créateur, de prendre place dans le cerveau-esprit et d'irradier toutes ses facultés. Pour cette raison, Münch (2004 : 108) écrit : « On dit que la littérature est dans les livres. Quelle erreur ! Elle est dans la psyché co-créant avec le livre ! » Même si cette affirmation le laisse croire, la théorie de l'effet de vie ne constitue pas pour autant une resucée de la théorie de la réception, laquelle fait dépendre la valeur esthétique d'un *répertoire* ou d'un *horizon d'attente*[1] sociologique, puisque le lecteur dont parle Münch s'intéresse moins à la valeur esthétique de l'œuvre (qui est changeante en fonction des époques et des sujets) qu'aux mécanismes mis en œuvre pour produire l'effet de vie. En effet, au lieu de valoriser une œuvre littéraire en fonction des critères de beauté propres à une société à un moment donné de son histoire, l'effet de vie clarifie et subsume une famille de critères qui singularisent toutes les expériences humaines du beau artistique et transcendent toutes les époques. Il s'ensuit alors que la théorie münchéenne correspond à « une anthropologie de la beauté » (Ehret, 2009 : 38) qui embrasse un horizon sociologique d'envergure planétaire, puisqu'elle repose sur « un métaconcept, une construction intellectuelle qui

[1] Les concepts de *répertoire* et d*'horizon d'attente* proviennent l'un, de la branche phénoménologique de la théorie de la réception représentée par Wolfgang Iser et l'autre, de sa branche socio-historique représentée par Hans Robert Jauss. Ils désignent la somme des expériences de lecture d'un individu ou d'un groupe. Dans l'approche d'Iser, la valeur esthétique d'une œuvre est fonction du décalage entre le répertoire connu et l'œuvre. Chez Jauss en revanche, cette valeur est relative au contexte socio-historique. Pour le second donc, la catégorie de la valeur esthétique est essentiellement relative au contexte.

fonde les affirmations divergentes des esthètes » (Ehret, 2009 : 40) de tout temps.

Ainsi peut-on observer qu'en reconnaissant le caractère contingent du beau, dont la valeur dépend de l'horizon d'attente du récepteur, cette théorie entretient un consensus mou avec les présupposés théoriques énoncés par Hans Robert Jauss[1], car elle les valide et les transcende dans « sa quête nouménale du phénomène art » (Guiyoba, 2012 : 7) qu'elle cherche à modéliser et à émanciper des autres disciplines scientifiques en fondant la science qu'il appelle « l'artologie » (Münch, 2016). Parlant de cette science intégrative, Münch écrit :

> Autour du phénomène lecture, elle doit mettre en perspective d'une part le texte et son auteur et de l'autre le lecteur et son monde. Ainsi, de même que l'effet de vie est une seconde vie, l'esthétique est une seconde science humaine qui a besoin de toutes les sciences humaines pourvu qu'elles ne réduisent pas sa spécificité (Münch, 2004 : 107).

Cette articulation paradoxale des sciences humaines donne à la théorie münchéenne l'envergure d'« une épistémologie complexe » laquelle, selon Edgar Morin (1986 : 23), « a une compétence plus vaste que l'épistémologie classique, mais sans toutefois disposer de fondement, de site privilégié, ni d'un pouvoir unilatéral de contrôle ». Dans ce sens, elle donne l'image d'une interdisciplinarité focalisée sur l'invariant spécifique aux œuvres d'art réussies. Ainsi constitue-t-elle une théorie interstitielle de fin de métadiscours et, de ce fait, relève du postmodernisme qui s'origine du déclin des « métarécits » (Lyotard, 1979 : 7) et de la fin du discours métaphysique (Ce discours, en réduisant l'esthétique à une « gnoséologie inférieure » (Baumgarten 1988 : 89), subordonne l'art à l'idée et annonce, dans le système hégélien[2], son remplacement par les formes supérieures d'explication que sont la religion et la philosophie). À l'opposé de la tradition métaphysique, nihiliste à l'égard de l'art, Münch fonde une théorie esthétique relativement autonome. Son domaine de recherche est « celui des relations d'un objet-texte avec un sujet-auteur d'une part et avec un sujet lecteur-auditeur d'autre part » (Münch, 2004 : 24) et son but est de comprendre ce qui fait la spécificité des œuvres d'art réussies en dépit des multiples conceptions du beau. Selon Münch (2004 : 35-38), les œuvres d'art réussies produisent un effet de vie à partir des invariants corolaires suivants : « la plurivalence », « l'ouverture », « la cohérence », « le jeu des

[1] Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éditions Gallimard.

[2] Dans la pensée hégélienne, l'art connaît trois étapes dans son évolution. La première est le symbolisme, qui se manifeste dans l'architecture égyptienne dont le caractère protéiforme et grossier traduit le premier effort imparfait de l'expression de la pensée dans la matière. La deuxième est le classicisme, représentée par la statuaire des Grecs anciens dont les formes plastiques perfectionnent les efforts du symbolisme égyptien. La troisième étape est celle romantique où l'on perçoit l'insuffisance de la réconciliation de l'Idée et du sensible. À cette étape de son histoire, l'art s'épuise et la raison, libre des toutes formes d'expression sensible, attend de l'humanité des formes d'explications conceptuelles et philosophiques qui sont supérieures à l'expression artistique.

mots ». Dans la suite de notre analyse, nous clarifierons ces concepts et tenterons de montrer que *L'Insoutenable légèreté de l'être* de Kundera et *Verre Cassé* de Mabanckou recèlent cette famille de critères qui en font des œuvres réussies.

2. Les mécanismes scripturaires de l'effet de vie dans le roman postmoderne

Les partis pris esthétiques des romanciers postmodernes mettent en scène des pratiques dé-standardisées qui, en faisant voler en éclats l'homogénéité du texte canonique, s'émancipent des codes esthétiques empêchant l'expression libre du sujet écrivant. Il s'ensuit, selon Arnaud Genon (2007 : 16), « un retour du sujet ou de sa renarrativisation », qui montre que le déclin des grands récits a comme pendant esthétique l'insurrection du sujet écrivant contre l'académisme. Dans cette optique, les pratiques scripturales postmodernes s'inscrivent dans la dissidence, le dérèglement et la démesure : catégories carnavalesques[1], dans la mesure où la structure de renversement qu'elles produisent par le détour de l'ironie et du jeu fait correspondre les pratiques postmodernes à « une joyeuse démonologie » (Bakhtine, 1978 : 479), à un véritable satanisme esthétique[2]. Ainsi, le postmodernisme revendique-t-il ce que Michel Maffessoli (2002) appelle « la part du diable », en récusant les avatars de Dieu et l'idée d'universalisme pour faire prévaloir « un polythéisme des valeurs, un polyculturalisme ou encore ce que l'on peut nommer un *effet de composition* : culture et matière première, bien et mal, mort et vie » (Maffessoli, 2002 : 15). Cette renaissance à un réel pluriel justifie le caractère hétérogène et discontinu du récit postmoderne, lequel délaisse la mise en intrigue linéaire d'une seule action pour narrer de petits récits. Par ce côté, le roman postmoderne privilégie la narration des destins individuels, les marges de l'histoire et renoue avec le monde de la vie oublié par l'historiographie officielle. En raison de cela, on note que les romanciers postmodernes inscrivent leur poétique dans « le concret prédisciplinaire » (Münch, 2004 : 164-171), procédé de plurivalence qui répond au besoin de placer le lecteur dans un monde dont la complexité regorge de *stimuli* capables de rayonner dans l'esprit du lecteur pour orchestrer le miracle de l'art que la division du réel en disciplines scientifiques ne peut produire, puisque celles-ci n'intéressent que la faculté de l'esprit entraînée à fabriquer du sens.

---

[1] Selon Mikhaïl Bakhtine, le carnaval renvoie à l'ensemble des festivités et rituels qui avaient cours au Moyen-Age et sous la Renaissance Le carnaval se fonde sur les catégories de l'abolition de toute hiérarchie, de l'excentricité, des mésalliances, de la profanation du sacré et des symboles du pouvoir. Lorsque toutes ces catégories subissent une transposition littéraire et servent de références structurelles et compositionnelles, on parle alors de *carnavalisation* ou de *littérature carnavalisée*.

[2] Satan, figure chrétienne de la rébellion, trouve un avatar esthétique dans les productions transgressant les normes établies. C'est son attitude inconvenante que verbalisent notamment *Les Versets Sataniques* de Salman Rushdie et nombre d'écritures contemporaines qui entrent en dissidence avec la tradition.

Selon Kundera, « la raison d'être du roman est de tenir le 'monde de la vie' sous un éclairage perpétuel et de nous protéger contre 'l'oubli de l'être' » (Kundera, 1987 : 29). En accord avec ce principe, son œuvre, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, raconte des histoires fictives qui rappellent cependant le monde hétérogène de la vie en raison de la complexité du récit. En effet, le roman développe une pluralité de lignes d'intrigues alternativement focalisées sur Tomas, Tereza, Sabina et Franz, personnages campés dans des espaces concrets et dont le parcours existentiel permet à chacun d'incarner, à sa façon, les notions d'éternel retour, de légèreté, de pesanteur ou de kitsch auxquelles le romancier consacre des analyses dans roman. Aussi, Tomas est-il écartelé entre la légèreté d'une vie donjuanesque et la pesanteur de l'amour fusionnel qu'incarnent son épouse Tereza et Franz. Parlant de Tomas, Sabina déclare :

> Quand je te regarde, j'ai l'impression que tu es entrain de te confondre avec le thème éternel de mes toiles. La rencontre de deux mondes. Une double exposition. Derrière la silhouette de Tomas le libertin, transparaît l'incroyable visage de l'amoureux romantique, ou bien c'est le contraire : à travers la silhouette de Tomas qui ne pense qu'à Tereza, on aperçoit le bel univers trahi du libertin (Kundera, 1985 : 72).

Loin de ressembler à son amant Tomas, Sabina est une femme qui poursuit exclusivement une quête de légèreté et de liberté sentimentale et idéologique qui fait qu'elle s'oppose à toute autorité. Dans cette optique, elle se caractérise par le code existentiel de la trahison qui la conduit à récuser le kitsch dans toutes ses variantes. La ligne de récit qui lui est consacrée comme celles consacrées aux autres personnages montre donc que Kundera représente le concret prédisciplinaire, un monde qui n'a pas subi le morcellement des sciences et qui se donne au lecteur dans toute sa richesse, de manière à mettre en éveil les différentes facultés du cerveau-esprit. Par cette « poly-focalisation » (Scarpetta, 1985 : 276) du récit et par sa variation thématique, le roman de Kundera éloigne le lecteur de l'abstraction philosophique présente sur plusieurs pages du roman.

Pour sa part, *Verre Cassé* se présente comme un roman foisonnant d'intrigues qui relatent le quotidien des laissés-pour-compte qui fréquentent le bar nommé « Le Crédit a voyagé ». Précisément, le narrateur éponyme développe des récits discontinus, alternativement focalisés sur la polémique engendrée la création dudit bar, sur la vie décadente des narrateurs secondaires que sont « l'Homme aux Pampers » et « L'Imprimeur » et sur sa misérable condition d'instituteur relevé de ses fonctions pour alcoolisme notoire. Pour justifier ce foisonnement d'intrigues qui inscrit le roman dans les vécus concrets, le narrateur déclare :

> je voudrais surtout qu'en me lisant on dise 'c'est quoi ce bazar, ce souk, ce cafouillis, ce conglomérat de barbarismes, cet empire des signes, ce bavardage, cette chute vers les bas-fonds des belles-lettres, c'est quoi ces caquètement de basse-cour, est-ce que c'est du sérieux

ce truc, ça commence d'ailleurs où, ça finit par où, bordel' et je répondrais avec malice 'ce bazar c'est la vie, entrez donc dans ma caverne, y a de la pourriture, y a des déchets, c'est comme ça que je conçois la vie » (Mabanckou, 2004 : 162).

Le chaos narratif du roman de Mabanckou, comme le désordre qui caractérise celui de Kundera, construit une vie artificielle dont le relief et la déclivité rappellent le caractère fourmillant de l'existence humaine. Mais cette « seconde vie » ne peut se superposer à la vie réelle que si le lecteur résiste à la tentation d'abandonner la lecture de ces romans dont l'architecture jure avec les attentes. Dans ce sens, le désordre narratif a pour effet d'éveiller la volonté du lecteur qui, motivé par le désir d'ordonnancer cette architecture complexe, fait usage de sa mémoire, faculté qui lui permet de combler rétrospectivement les vides laissés par le récit et de lui donner une cohérence. Ainsi, les deux romans développent, par le moyen des mots, une vie dont le caractère prédisciplinaire a pour effet d'irradier l'esprit du lecteur.

En effet, avec l'usage que les écrivains font des mots, ceux-ci sortent de leur abstraction pour entrer dans l'univers concret où ils deviennent alors plurivalents. Pour cette raison Münch (2004 : 37) remarque : « si la littérature commence comme tout discours, elle finit tout autrement. Pour elle, le signe n'est pas arbitraire ». Pour lui donc, le mot de l'écrivain est différent du signe saussurien dont le caractère arbitraire ruine le côté concret et différentiel qui lui permet d'embrasser la diversité du monde afin de recréer une vie grouillante, « capable de déclencher une série d'évènements psychiques » (Münch, 2004 : 140). On peut l'observer dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, notamment dans la partie intitulée « *Les mots incompris »*, où Sabina et Franz ont, pour un même mot, des significations différentes. Ainsi en est-il du mot « fidélité » qui, pour Franz, représente la première vertu de la vie, puisqu'elle lui donne l'unité qui, sans elle, « s'éparpillerait en mille impressions fugitives» (Kundera, 1987 : 118). Cette définition est liée au fait que Franz « avait aimé sa mère depuis l'enfance jusqu'au moment où il l'avait accompagnée au cimetière, pour l'aimer dans ses souvenirs ». En retour, le même mot rappelle à Sabina son refus d'obéir au dogme pictural de son père et au communisme. Voilà pourquoi elle choisit d'épouser un comédien excentrique, simplement parce que « les deux pères » (à savoir son père biologique et le communisme) le jugeaient inacceptable. Toutes ces considérations montrent que chez Kundera, les mots sont chargés d'histoires, de représentations socio-politiques et artistiques qui invitent le lecteur à voyager imaginairement dans le passé des personnages, à vivre les mêmes situations et à éprouver les sentiments dont ils sont investis par celui qui les utilisent.

Dans *Verre Cassé*, Mabanckou s'approprie le français en faisant usage des processus qui l'infléchissent et le réaménagent par le biais des déplacements lexico-sémantiques et stylistiques qui donnent naissance à une langue « éclatée, distendue, en perpétuelle transformation, volontairement polysémique et métaphorique » (Ngal, 1994 : 43). On peut

l'observer notamment à travers cet énoncé émis par le personnage qui porte le nom de L'imprimeur : « je n'allais pas céder la priorité aux Africains pour qu'ils viennent labourer le derrière de ma femme sur mon propre baisodrome » (Mabanckou, 2005 : 68). Ici, le mot « labourer » est emprunté au domaine des travaux champêtres et employé métaphoriquement pour désigner l'acte sexuel. Par ce détournement de sens, on remarque que le mot, chez Mabanckou, suggère au lecteur des images, des gestes et des mouvements insolites qui charrient l'état émotionnel négatif et la révolte du personnage qui l'emploie. Comme chez Kundera, les mots contiennent des univers auxquels le lecteur n'accède qu'en participant au processus de la co-construction du sens et par sa collaboration.

Dans ce sens, les romans à l'étude contiennent l'invariant de l'ouverture grâce auquel le lecteur peut séjourner dans les univers fictifs que lui proposent les auteurs. Parmi les procédés d'ouverture utilisés par les deux romanciers pour faire pénétrer la vie artificielle de l'art dans la *psyché* du lecteur, on peut relever l'ironie et l'humour. L'ironie fait entendre une voix seconde dont le propos, contraire à celui posé par l'énoncé pris au pied de la lettre, ouvre le texte à plusieurs interprétations. Par exemple, dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Kundera narre le récit d'Iakov, fils de Staline qui, se considérant comme le fils de Dieu, se donne la mort en se jetant sur les fils barbelés électriques parce que des codétenus lui ont demandé de nettoyer les latrines souillées par ses excréments. En déclarant ironiquement que sa mort est « une mort métaphysique au milieu de l'universelle idiotie de la guerre » (Kundera, 1987 : 37), Kundera donne l'impression d'exalter Iakov alors même qu'il le trouve ridicule. Dans *Verre Cassé*, Mabanckou use du procédé de l'ironie pour représenter de façon risible la démission politique du président de la république, lequel désirait avec impatience « une guerre civile entre nordistes et sudistes pour écrire ses mémoires de guerre » (Mabanckou, 2004 : 28). En violant ostensiblement la maxime conversationnelle de la clarté, ces situations ironiques ont pour effet d'ouvrir le texte à une interprétation plurielle, puisqu'elles créent un décalage entre le dit et le non-dit. De même, ce trope provoque le rire, lequel signale l'entrée en seconde vie du lecteur désormais préoccupé par les scènes que le monde romanesque superpose à la vie réelle.

Mais dans la mesure où la polyphonie informationnelle donne au roman postmoderne l'image d'une écriture chaotique, elle incite alors le lecteur à combler son besoin d'ordre. Comme le dit Münch (2004 : 260), « la cohérence est nécessaire à l'esprit humain dont la vocation est finalement de modéliser l'univers pour tenter d'y survivre ». De cette façon, c'est le lecteur qui transforme l'apparent chaos en un univers cohérent, en actualisant les motifs qui produisent l'unité de l'œuvre par le moyen des corrélations entre les différentes intrigues juxtaposées. À cet effet, Münch (2004 : 260) ajoute que « même lorsqu'une œuvre choisit de dire le désordre du monde, elle est obligée de le faire avec cohérence et cette cohérence est elle-même, déjà une réponse au monde ». Dans *L'insoutenable légèreté de l'être* et dans *Verre Cassé*, qui ne développent

pas une intrigue linéaire, l'unité d'ensemble repose sur le lien thématique qui innerve les différentes lignes de récits et produisent des échos décalés entre les situations existentielles vécues par les personnages. Les personnages de Kundera expérimentent différemment les thèmes de la légèreté, de la pesanteur et du kitsch. Ceux de Mabanckou sont liés par le thème de la déchéance dont rend compte leur parcours individuel. De cette façon, l'unité de chaque roman est produite par une lecture interprétative qui contribue à combler le besoin humain d'ordre et de cohérence qui résonne au plus profond du lecteur, lequel peut aussi être frappé par le jeu des mots produit par les deux écrivains.

Selon Münch, « Il y a jeu lorsqu'un auteur, choisissant les mots qui lui conviennent de préférence à d'autres, les place chacun par rapport à tous de manière à créer un effet de vie » (Münch, 2004 : 308). Grâce à cet invariant, reposant sur les techniques applicables aux mots, les romanciers postmodernes peuvent produire des formes à même d'immerger le lecteur dans la vie artificielle ainsi créée. Dans les romans à l'étude, nous remarquons que la forme privilégiée est celle du labyrinthe, dans la mesure où les récits, loin d'évoluer comme une flèche vers un dénouement, sont plutôt construits de manière polyphonique, avec des variations, des accidents, des surprises et des correspondances thématiques qui leur octroient la configuration d'une architecture dépourvue de centre véritable et dont « la contemplation […] est celle d'une harmonie à la fois à la fois continue et changeante » (Ricard, 1993 : 514). En raison de cela, la complexité de cette « *écriture fiévreuse* » (Scarpetta, 1985 : 376) a pour effet de produire une « transe baroque », « une sorte de palpitation physique ininterrompue » (Scarpetta, 1985 : 376) coïncidant avec l'intense émotion qui fait la spécificité des œuvres réussies et qui peut conduire au ré-enchantement d'un monde perverti par la technique.

3. Roman postmoderne et ré-enchantement du lecteur

Tel que nous venons de le voir, à travers l'étude de *L'Insoutenable légèreté de l'être* et de *Verre Cassé,* les romans postmodernes contiennent les invariants qui en font des œuvres réussies. En effet, par la mobilisation des procédés de plurivalence, d'ouverture, de cohérence interne et du jeu des mots, le monde artistique intègre la *psyché* du lecteur et lui fait vivre l'extraordinaire vie de l'art en irradiant toutes ses facultés. Mais cet effet de vie littéraire est avant tout vécu en amont par l'auteur, car d'après Guiyoba (2008 : 37), la recherche de la complétude se manifeste premièrement chez l'écrivain, lequel se sert du processus créateur pour exorciser les états morbides de la conscience, « ces objets primitifs du sujet humain qui conditionnent le *dasein* heideggérien ». En raison de cela, l'écriture devient un acte névrotique par lequel l'écrivain se défoule et tente de trouver un apaisement :

> Le sujet humain a donc la capacité intrinsèque à changer phénoménologiquement ses objets en fonction de ses aspirations, c'est-à-dire de son instinct de conservation qui est en perpétuel éveil devant le gigantisme menaçant de l'univers. Il exprime alors cette

capacité en littérature et en art en général, ce qui a pour effet de susciter la plénitude chez le lecteur » (Guiyoba, 2008 : 37 - 38).

Dans cette optique, on peut interpréter *L'Insoutenable légèreté de l'être* et *Verre Cassé* comme les produits d'une *praxis* démiurgique permettant à Kundera et à Mabanckou de surmonter le malaise existentiel consubstantiel aux sociétés qu'ils représentent. Dans le roman de Kundera, ce que Sartre nomme la nausée de vivre et Camus l'absurde est orchestré par la barbarie de l'Histoire, lors de l'écrasement du Printemps de Prague en 1968, par les Russes dont l'intervention brutale a inspiré à l'auteur le désir de voir l'histoire s'étioler :

> L'Histoire de la Bohême ne va pas se répéter une seconde fois, l'histoire de l'Europe non plus. L'histoire de la Bohême et l'histoire de l'Europe sont deux esquisses qu'à tracées la fatale inexpérience de l'humanité. L'histoire est tout aussi légère, légère comme un duvet, comme une poussière qui s'envole, comme une chose qui va disparaître demain (Kundera, 1987 : 280).

Ainsi, peut-on observer que le désenchantement du monde révèle, selon Kundera, le caractère immature de l'humanité moderne et notamment son incapacité à donner un sens à l'Histoire, cette force implacable qui, en inspirant à l'écrivain l'horreur, l'incite en même temps à la dissiper par l'écriture pour son propre ré-enchantement et celui de la société. Dans la même veine, *Verre Cassé* de Mabanckou exprime le désespoir de vivre qui envahit la société congolaise dont la condition postcoloniale, avec ses tares rédhibitoires, met en scène des « individus problématiques » (Lukács, 1968 : 73), dont le récit des vies gâchées s'explique par la situation d'incurie politique qu'ils subissent. Dans ce sens, le geste d'écrire, dans un contexte de crise comme celui de la postmodernité, obéit au besoin qu'a l'auteur de se défouler et de résorber sa peine en la projetant dans le Léthé symbolique de l'écriture qui a la vertu de dissoudre les états morbides de la conscience et de procurer à l'instance auctoriale un sentiment d'apaisement. De la même manière, la peinture d'un monde qui s'effondre peut susciter chez le lecteur une « catharsis homéopathique[1] », en raison de la perception, par empathie, du tourment vécu par les personnages. Mais dans la mesure où la symbolique de l'œuvre jure avec les miasmes que transcrit le signifié patent de l'écriture, l'activité de lecture éveille chez le « Lecteur Modèle[2] » le sentiment d'apaisement orchestré par l'impression de vivre dans le monde utopique construit par l'auteur. Ce qui nous conduit à poser que lire

[1] Le terme est employé par Umberto Eco (2003 : 296) pour désigner la catharsis subie par un lecteur modèle de premier niveau qui, devant le spectacle tragique offert par la vie des personnages, ressent une pitié et une terreur ayant pour effet de le purifier et de l'apaiser.

[2] La notion est forgée Umberto Eco dans son ouvrage *Lector in fabula*. Elle désigne le lecteur prévu par un auteur dans le but de coopérer à l'actualisation des signifiants d'un texte. C'est donc le lecteur sur lequel l'œuvre projette des attentes dans la mesure où il possède des outils linguistiques et littéraires pour interpréter l'œuvre avec pertinence et réaliser par la suite les intentions de l'auteur.

constitue une maïeutique, dans la mesure où l'activité de lecture ouvre le lecteur à des vies parallèles où d'autres possibles existentiels l'inscrivent dans le processus du « devenir-autre » (Deleuze et Guattari, 2013 : 88). Cela est la preuve, comme le dit Ricœur cité par Guiyoba, (2012 : 35), que « l'imaginaire social se caractérise par une tension entre une fonction d'intégration et une fonction de subversion ». Cette dialectique, opérant dans les deux romans à l'étude, leur octroie une structure chiasmatique, puisque les romanciers opposent à la réalité décrite un monde souhaité dont l'internalisation produit un effet de plénitude.

Dans la même logique, la lecture de *L'Insoutenable Légèreté de l'être* et *de Verre Cassé* ouvre le lecteur à un monde prédisciplinaire où le surgissement ininterrompu de l'être est verbalisé par la représentation d'une vie grouillante, marquée du sceau de l'hétérogénéité. Chez Kundera, le roman est l'espace où les réalités inédites de la vie quotidienne se substituent à l'historiographie officielle et chez Mabanckou, il prend l'image d'un grand bazar. En privilégiant la petite histoire au détriment de l'actualité historique planétaire, les pratiques scripturales des deux romanciers échappent au piège de l'homogénéisation et font voir que ceux-ci se positionnent en défenseurs d'une phénoménologie du quotidien dans l'optique de reconnecter le lecteur au monde de la vie et à la dynamique héraclitéenne de l'être perçu comme écoulement permanent. De cette façon, le caractère fourmillant des récits favorise l'étonnement et le séjour du sujet lisant dans l'énigmatique présence de ce qui est, c'est-à-dire dans le mystère de l'être oublié par la tradition métaphysique[1], laquelle tente d'expliquer le pourquoi des *étants* au lieu de s'émerveiller en les percevant tels qu'ils apparaissent. Cet émerveillement du lecteur peut tout aussi bien se produire lorsqu'il apprécie les qualités esthétiques développées par l'œuvre.

Cette jouissance esthétique, à laquelle Umberto Eco donne le nom de « catharsis allopathique[2] », s'origine, nous l'avons vu, de la capacité du lecteur à trouver le fil d'Ariane par la perception des échos décalés, lesquels octroient au labyrinthe textuel une unité qui lui permet de combler son besoin d'ordre. Dans cette optique, on observe que le plaisir du texte, qui d'après Barthes[3] émane des ruptures et des agrammaticalités, est occasionné par le désordre génial que Kundera et Mabanckou créent en

[1]Selon le philosophe Heidegger, la tradition métaphysique, qui explique l'origine des choses à partir d'une explication théologique ou scientifique, est tombée dans l'oubli de l'être dans la mesure où par cette manière de procéder, elle prétend avoir découvert l'être qui, pourtant, séjourne permanemment dans le mystère. À l'inverse de cette tradition, le roman, au lieu de s'intéresser au pourquoi des choses, éveille plutôt l'étonnement du lecteur devant le jaillissement ininterrompu de l'existence qui se fait moyennant des récits foisonnants d'intrigues.

[2] Umberto Eco (2003 : 297) emploie l'expression pour designer l'émotion esthétique ressentie par un lecteur modèle de second niveau (qu'il appelle sémiotique ou esthétique), lequel prend plaisir à étudier les mécanismes mis en œuvre par l'auteur pour fabriquer son œuvre.

[3] Barthes, R. (1973). *Le Plaisir du texte*, Paris, Coll. « Points », Seuil.

établissant des correspondances télescopiques que le lecteur compétent, à son tour, doit repérer pour évacuer son impression d'être en présence d'un imbroglio. Ainsi, dans un monde pollué et qui devient de plus en plus invivable à cause des effets pervers de la technique, le texte littéraire postmoderne, par la valeur ajoutée qu'il apporte à la vie quotidienne du lecteur, lui permet, incidemment, de surmonter la grisaille et la monotonie par le miracle de la vie littéraire. Cet effet s'inscrit dans l'approche marxiste qui pose que l'œuvre d'art, prenant source dans l'infrastructure sociale, devrait forcément s'ouvrir sur le monde pour y occasionner des révolutions.

Conclusion

À tout prendre, les romans postmodernes constituent des constructions réussies, puisqu'ils recèlent, en dépit de leur construction chaotique, le matériau incitatif capable de produire chez le lecteur un effet de vie littéraire. Ces derniers représentent des « forces-objets » (Jianli, 2009 : 193) dotées d'« un potentiel d'effet de vie » (Guiyoba, 2012 : 21) capable de solliciter et d'irradier toutes les facultés de la psyché en raison de la vie concrète et plurielle prise en charge par une écriture fourmillante et stimulante pour le cerveau. Nous avons notamment vu, à travers *L'Insoutenable Légèreté de l'être* et *Verre Cassé*, que les romans postmodernes contiennent les mécanismes scripturaux de la plurivalence, de l'ouverture, de la cohérence et du jeu des mots qui invitent le lecteur au voyage dans des mondes fictifs mais concrets où l'extraordinaire vie de l'art se substitue à la vie réelle. Pendant le temps de la lecture en effet, le « Lecteur Modèle » oublie le monde réel pour jouir de l'extraordinaire vie de l'art laquelle, en imprégnant son esprit, produit l'irradiation de toutes ses facultés. Mais comme nous l'avons relevé, cette jouissance esthétique est préparée en amont par l'auteur qui, grâce à sa création, surmonte les états morbides de la conscience et trouve un apaisement que « Le lecteur Modèle » à son tour actualise par le moyen d'une lecture créatrice, laquelle peut en dernier ressort lui permettre d'agir pour le ré-enchantement d'un monde perverti par l'Histoire chez Milan Kundera et par l'incurie des hommes politiques chez Alain Mabanckou. Dans ces conditions, on peut soutenir que la théorie de l'effet de vie est humanisme, puisqu'elle montre que l'œuvre littéraire, en plus de doter le « Lecteur Modèle » d'une vie qu'il peut actualiser dans le monde réel pour l'embellir, nous permet également « d'appréhender ce qu'il y a en l'espèce humaine de communauté virtuelle » (Halen, 2008 : 8), à partir de l'émotion esthétique. Elle constitue, pour cette raison, un moyen de dépasser les clivages qui séparent les communautés du monde postmoderne.

Bibliographie

BAKHTINE, M. (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

-- (1977), *Le Marxisme et la philosophie du langage*. *Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique* (2e éd.), Paris, Minuit.

BAUMGARTEN, A. G. (1988), *Esthétique, précédé des médiations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème, et de la métaphysique*, Paris, l'Herne.

ECO, U. (2003), *De La Littérature*, Paris, Grasset & Fasquelle.

EHRET, J. (2009), « L'effet de vie l'écoute des œuvres », *Musique et effet de vie* Alexandre, P. 33-58.

GENON, A. (2007), *Hervé Guibert : Vers une esthétique postmoderne,* Paris, L'Harmattan.

GONTARD, M. (2005), *Le Roman français postmoderne, http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870.*

GUIYOBA, F. (2008), « Aux origines de l'effet de vie, littéraire : prolégomènes à l'archéologie d'un invariant artistique », *Mythe et effet de vie littéraire. Une discussion autour du concept d'effet de vie de Marc-Mathieu Munch,* Paris, L'Harmattan, P. 33-54.

HALEN P. (2008), « Présentation », *Mythe et effet de vie littéraire. Une discussion autour du concept d'effet de vie de Marc-Mathieu Munch,* Paris, L'Harmattan, P. 7-11.

JAUSS, H. R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, *Gallimard.*

KUNDERA, M. (1987), *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard.

LYOTARD, J-F. (1979), *La Condition postmoderne*, *rapport sur le savoir*, Galilée.

MABANCKOU, A. (2005), *Verre Cassé,* Paris, Seuil.

MAFFESOLI, M. (2002), *La Part du Diable. Précis de subversion postmoderne*, Flammarion.

MICHAUD, Y. (1998), *La Crise de l'art contemporain*, PUF.

MÜNCH, M-M. (2004), *L'Effet de vie ou Le Singulier de l'art littéraire*, Champion.

-- (2014), *La Beauté artistique. L'Impossible définition indispensable. Prolégomènes pour une « artologie » future*, Paris, Honoré Champion.

-- (1993), *Le Pluriel du beau. Genèse du relativisme esthétique en littérature*, Metz, Centre de recherche littérature et spiritualité.

MORIN, E. (1986), *La Méthode 3. La Connaissance de la Connaissance 1*, Paris, Seuil.

NGAL, G. (1994), *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan.

RICARD, F. (1993), La mortalité d'Agnès, Postface de *L'Immortalité,* P.507-535.

ROBBE-GRILLET, A. (1961/1986). *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit.

SCARPETTA, G. (1985/1989). *L'Impureté*, Paris, Grasset & Fasquelle.

TOURAINE, A. (1992). *Critique de la modernité*, Paris, Fayard.

ZOU, J. (2009), « Horizon d'attente et esthétique de la réception », *Musique et effet de vie*, Paris, L'Harmattan, P. 189-207.

Dénis Adrien ATANGANA NGONO
Université de Bertoua

Ecriture postmoderne et procès du néolibéralisme dans la prose romanesque de Michel Houellebecq

Résumé

Nous partons de l'hypothèse selon laquelle l'œuvre romanesque de Michel Houellebecq est fondée sur la doctrine du néolibéralisme dont le principe sacro-saint est l'économie de marché ainsi que la logique de la compétition. Ainsi perçu, ce système repose sur l'exaltation de la liberté individuelle, de l'ego et de son intérêt propre, la jouissance des plaisirs et des valeurs matérielles de la technoscience et des médias. Dans ces conditions, les personnages de Houellebecq se présentent comme des loosers dépressifs qui semblent broyés par ce système économique totalitaire. Aussi, cet article se propose de montrer que l'esthétique romanesque de Michel Houellebecq, fondée sur la transgression des codes, apparaît comme une stylisation et une actualisation de l'incurie et du malaise qui caractérise la société néolibérale. Tout en prenant appui sur les théories de la sociopoétique d'Alain Viala et de Georges Molinier(1993), nous verrons que l'écriture postmoderne ou chaotique chez Houellebecq est perçue comme la métaphore du nihilisme néolibéral.

Mots clés : Néolibéralisme, postmodernité, nihilisme, procès, hybridité.

Abstract

Our hypothesis is that Michel Houellebecq's novels are founded on the doctrine of neoliberalism whose sacro sanct principle is the market economy and the logic of competition. Thus perceived, this system is based on the exaltation of individual freedom, ego and self- interest, and the enjoyment of the pleasures and material values of technoscience and the media. Under these conditions, Houellebecq's charaters come across and depress losers who seem crushed by this totalitarian economic system. This article sets out to show that Michel Houellebecq's novelistic aesthetic, based on the transgression of codes, appears as a stylization and actualization of the neglect and malaise that characterize neoliberal society. Drawing on the sociopoetic theories of d'Alain Viala and Georges Molinier (1993), we will see that Houellebecq's postmodern or chaotic writing is seen as a metaphor for neoliberal nihilism.

Keys words: Neoliberalism, postmodernity, nihilism, trial, hybridity.

Introduction

Depuis l'avènement des Lumières, le monde a assisté à une nouvelle orientation de la liberté qui va aboutir à la révolution française. Cette idéologie politique républicaine mise sur pied a engendré le système économique libéral où l'individu jouit de son droit des obligations en lieu et place de l'Etat providentiel. Cette nouvelle conception de la liberté est donc ce que les théoriciens (Baudrillard, 1970), (Salin, 2000), (Laval, 2007), désignent par le terme néolibéralisme. Celui-ci repose l'intériorisation psychique du modèle du marché dans toutes les transactions, met l'accent sur les valeurs de l'individualisme. Cependant, bien que cette idéologie contemporaine prône sans outre mesure « l'éthique de la consommation-jouissance », à l'inverse de « l'éthique puritaniste, rationaliste » (Baudrillard, 1970 : 98), elle n'est pas sans rapport avec les dérives totalitaires au regard des luttes économiques auxquelles cette doctrine engage des individus. Vu sous cet angle, cet article s'intéresse à la portée et à la codification stylistique de ce système idéologique dans l'univers romanesque de Michel Houellebecq. Partant de cette orientation, nous voudrions faire la monstration que Houellebecq se sert de l'écriture transgressive, chaotique voire transgénérique pour actualiser les valeurs de la société néolibérale dont il fait le procès. La mise en évidence de ce postulat induit des interrogations suivantes : comment s'articule la poétique du roman chez Michel Houellebecq ? Quel serait son pendant idéologique ? Qu'est-ce qui se dessine comme voie alternative à cette doctrine en procès ? Tout en Tout en prenant appui sur les théories de la sociopoétique d'Alain Viala et de Georges Molinier(1993) comme cadre méthodologique, nous partirons des formes d'écriture excentriques ou marginales de la poétique romanesque(1), puis nous ferons ressortir les motifs de l'idéologie néolibérale ancrés dans les récits(2) et mettrons en évidence l'utopie substitutive à la doctrine décadentiste du néolibéralisme.

1. Une esthétique de la transgénéricité

S'il y a un point sur lequel s'accordent tous les exégètes de Michel Houellebecq, c'est celui de l'amalgame de son discours, ingérant tous les genres littéraires au sein d'un même texte. Cette technique de composition s'adosse sur la coprésence de pratiques discursives qui permettent à l'artiste de construire un « objet esthétique » Bakhtine (1978 :33). En effet, l'étude du corps textuel conduit logiquement à l'analyse de la « forme compositionnelle » et de la « forme architectonique » caractérisant le texte Bakhtine (1978 : 35). Car, la manière dont un matériau se met en rapport avec l'intention esthétique globale d'une œuvre donnée. Il s'agit donc d'étudier la forme matérielle ou la composition du récit ainsi que sa forme architectonique correspondant à la structure abstraite, à la dimension émotionnelle induite.

1.1. Les formes compositionnelles

Ces « formes compositionnelles » relèvent de ce qu'Haan et Hopstède (2002 :243) appellent « l'hybridation des genres, l'ambiguïté du style et la complexité narrative ». Cette structuration est constitutive à l'éthos discursif de Houellebecq que Clément (2007 : 121) qualifie « d'ascendance littéraire ». Nous verrons ainsi qu'au bourrage générique, s'ajoutent indistinctement toutes sortes d'hybridation.

1.1.1. La prose poétique

Houellebecq systématise l'emploi de la prose et de la poésie dans ses écrits. Il pratique de la prose poétique, sans rythme et sans rime, en mettant en œuvre un système linguistique fondé sur la diversité des voix. Quelques « scions » poétiques participent à cette polyphonie énonciative. Ses romans n'ont pas un seul style, mais une agglomération, une diversité hétérogène de styles. Cet extrait des *Fleurs du Mal* Baudelaire rompt la linéarité du récit dans *Les Particules* en y introduisant une certaine pointe de lyrisme :

Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille tu réclamais le soir ; il descend, le voici :

Une atmosphère obscure enveloppe la ville,
Aux uns portant la paix, aux autres le souci.
Pendant que les mortels la multitude vide,
Sans le fouet du plaisir, ce bourreau sans merci,
Va cueillir des remords dans la fête servile
Ma douleur, donne-moi ; viens par ici … (Part. P 240).

La convocation des vers de Baudelaire n'a rien d'étonnant par rapport à la dépression qui accable Bruno. L'histoire littéraire nous apprend que ce dernier est le poète du « spleen » ou de l'angoisse existentielle. Il en est de même dans le poème suivant, où le même personnage exécute un pamphlet contre-nature à l'endroit du divin : « Je retrouve Dieu/Au Solarium/Il a de beaux yeux/il où il habite ?/Au paradis (poil au ZiZi) » (Part. P. 138). Mû d'une tonalité satirique, ce poème traduit l'attitude blasphématoire du personnage Bruno qui y exprime son angoisse existentielle. Son esprit frondeur est ainsi mis à nu et suscite de profondes interrogations sur la place de l'Être suprême dans son existence. Cependant, si ce dernier écrit pour retrouver l'engouement, la jouissance, cette supposition est nettement tempérée dans *la Possibilité d'une île* où un autre effet surgit avec Daniel 1 qui écrit à Vincent 1 :

C'est la mort qui console, hélas ! Et qui fait vivre ;
C'est le but de la vie et c'est le seul espoir
Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre,
Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir ;
A travers la tempête, et la neige, et le givre,
C'est la clarté vibrante à notre horizon noir ;
C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre,
Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir (*La Poss*. P. 409).

En effet, Baudelaire, qui apparaît ici comme l'un des représentants les plus connus du symbolisme, esthétise la mort. Daniel 1 trouve, en la mort, une consolation, puisqu'elle permet d'aspirer à la vie éternelle, par l'entremise du clonage. Par-delà tout, Houellebecq exprime son admiration à la poétique baudelairienne qui a considérablement étendu le champ poétique à la prose, à l'effet de créer une tension entre les deux extrêmes, d'apporter de nouvelles exigences à la poétique du romanesque. Cependant, alors que Baudelaire transcende l'horreur par la musique que l'on songe à «la charogne » ou la transparence d'un rayon de luminescence, Houellebecq la fige dans un malaise de noir absolu. Ce même sentiment est à l'œuvre dans cet autre poème de Daniel 1,25 à Esther : « Il n'y a pas d'amour/Pas vraiment assez […]/Nous vivons sans secours/Nous mourons délaissés » (La Poss. P. 397).

Les romans de Michel Houellebecq alternent simultanément prose et poésie à telle enseigne que le lecteur s'estompe à tout instant pour passer d'un langage, d'un style à un autre. Autant dire que cette esthétique de l'enchevêtrement permet non seulement d'apprécier la culture du scripteur, mais favorise aussi une lecture dynamique et multipolaire du récit qui brise le programme narratif. Comme le dit, (St-Onge 2007 : 89) « ces fragments, loin de participer au nivellement de la textualité, sont à la source de la dynamique interactionnelle des discours, à savoir, ce qui entraîne inévitablement le texte dans de véritables tensions à la base d'une des expériences esthétiques » Autrement dit, ce mélange des genres du discours renforce une expérience esthétique, en rapport avec le « carnavalesque » au sens bakhtinien. Ce jeu poétique est aussi mêlé des scènes de dialogues.

1.1.2. L'intrusion des dialogues

Houellebecq compose ses récits en servant des dialogues qui rompent systématiquement avec la linéarité du récit traditionnel. Cette composition du récit permet manifestement d'apprécier l'univers du roman comme un lieu de rencontre de tous les styles, et non d'un seul style. Et, comme le souligne Clément (2007 : 144) relève que « L'hétéroglossie est dialoguée». Mais, chez Houellebecq, le dialogue cesse d'être un échange évident des personnages entre eux, mais l'expression de « la divergence et la contradiction de la pensée en chacun d'eux ». (Ibid., : 122) Aussi, il y a lieu de dire que non seulement ces mises en scène récusent, par leur présence, l'omniscience du narrateur tout puissant, unidimensionnel, mais aussi elles « menacent le procès narratif en mettant en relief une crise sévissant au sein de l'ordre langagier » (St-Onge, 2007 : 90).

En ce sens, des tours de paroles et de longues tirades sont de plus en plus visibles. Le récit du narrateur omniscient est brisé par l'intrusion de l'échange entre Bruno et Christiane qui porte sur leur vie sentimentale :

-Christiane, dit Bruno, tu exagères…Par exemple, maintenant, j'ai envie de te faire plaisir
-Je te vois, j'ai l'impression que tu es plutôt un homme égoïste gentil (Les Part., 176)

Cet échange montre le dérèglement libidinal du personnage de Bruno qui veut abuser de son amie en l'utilisant à contretemps pour ses plaisirs égoïstes. Ce tête-à-tête entre Michel et Bruno :

Tu es l'interlocuteur que la vie m'a donné. Je suppose que tu n'as été surpris à l'époque, en recevant mes textes sur Jean Paul II.
-Toutes les civilisations…, répondit Michel avec tristesse, toutes les civilisations ont dû affronter cette nécessité de donner une justification au sacrifice parental […]
J'ai réellement admiré Jean Paul II ! protesta Bruno (Les Part., 225)

Cette communication entre les deux demi-frères tourne autour du rôle du Pape qui a beaucoup contribué pour la conservation des valeurs chrétiennes. Malheureusement, les deux frères ne partagent pas les mêmes convictions. D'où, ce quiproquo entre ces personnages dépersonnalisés qui profanent le sacré, à travers leur langage grossier. Autant penser que les portions d'échanges entre les personnages rendent compte de l'état de crise des valeurs et de l'impuissance du langage à dire la réalité.

Pourtant, cet autre entretien qui oppose Bruno à l'éditeur Phillip Sollers donne à découvrir l'ordure verbale. L'échange entrepris entre les interlocuteurs, tout obscur et impertinent, s'achève sur une note de désolation :

« Péguy, ça m'éclate ! fit l'éditeur avec élan. Et Sade !
Sade ! Lisez Sade, surtout ! …
Mon texte sur les familles…
Oui, très bien aussi vous êtes révolutionnaire, c'est bien tous les grands écrivains sont réactionnaires : Balzac, Flaubert, Baudelaire, Dostoïevski : que des réactionnaires. Mais il faut baiser aussi hein ? Il faut partouzer. C'est important (Ibidem)

Cette conversation met à nu les idéaux de libertinage qui animent ces personnages. Il s'agit de l'exaltation de la vie privée, de l'affectivité par des plaisirs égoïstes. On assiste à une théâtralisation du récit, en brisant la structure du récit traditionnel, monologal. Le même procédé caractérise l'échange entre Michel et Annabelle :

« C'est la première fois que je l'utilise » dit-elle. Ils s allongèrent côte à côte, ils s'enlacèrent
Je n'utilise plus de contraceptifs depuis longtemps et je n'ai pas de préservatifs chez moi-tu en as ?
Non … il sourit à cette idée
Tu veux que je te prenne dans ma bouche ?

Il réfléchit un moment, répondit finalement : ‘oui » (Les Part., 228).

A observer, on pourrait penser que l’intention du scripteur serait de dénoncer la sexualité débridée, à travers cette peinture de la « naturalité » (Gouégnas, 1992 : 99) choquante. Dans *La Possibilité*, l’échange opposant le clone Daniel 1,17 et Vincent donne plutôt à décrire l’attitude des personnages y compris l’état d’esprit qui les anime au sujet de Suzanne :

> [Daniel] Je m’assis en face de lui, il gardait le silence, baissait les yeux, porte la tasse à ses lèvres « tu es amoureux de Suzanne ? » lui demandai-je.
> Il leva vers moi un regard anxieux. « Ça se voit tant que ça ? »
> Répondit-il après un long silence. Je hochai la tête pour acquiescer.
> - « tu devrais prendre de recul … » poursuivis-je et mon ton posé semble indiquer une réflexion préalablement approfondie, alors que je venais à peine d’y songer pour la première fois […] (*La Poss*. P. 260).

Ici, le décalage entre les attitudes et la noblesse des sentiments jette une autre lumière sur la relation humaine qui s’établit incidemment. L’échange riche en didascalies précise le ton, les gestes et souligne même l’état d’esprit des personnages par rapport à l’objet désiré : Suzanne. Et, pour (Couleau, 2011 :23), « ces brusques variations de focale, téléguidés par le texte, qui tourne et retourne la réalité sous toutes ses faces, nous entrainent à saisir les êtres dans leur complicité : sublimes et grotesques, tout à la fois ».

En général, les échanges dans les récits témoignent de la volonté de l’auteur à rendre son récit dramatique, plus émouvant et plus palpitant. Il s’agit alors d’une perspective narrative qui s’inscrit dans ce que l’on pourrait nommer roman à structure polyphonique. Si ce procédé, à l’évidence, facilite la lecture dans la mesure où il rend le récit, vivant par l’action directe des personnages, comme l’indique (Gouégnas, 1992 : 99) qui reconnaît que « l’importance des dialogues dans le binôme écrire-lire est telle qu’il participe à la rapidité de l’écriture […] correspond la rapidité de lecture » Mais, il n’en demeure pas moins que ces séquences de dialogues déstabilisent également l’activité de lecture, modifiant toutes les règles du jeu de l’identification. Cependant, au-delà de ces filiations génériques, l’œuvre de Houellebecq semble également marquée par d’autres formes de discours qui instaurent la polyphonie langagière.

1.2. Un récit polyphonique

Un énoncé polyphonique est celui qui fait entendre plusieurs voix, plusieurs langages ou qui charrie une multiplicité sémantique et idéologique. De ce point de vue, les récits de Michel Houellebecq présentent deux tonalités qu’il juge complémentaires : « Je ressens vivement la nécessité de deux approches complémentaires : le pathétique et le clinique. D’un côté, la dissection, l’analyse à froid, de l’humour ; de l’autre, la participation émotive et lyrique, d’un lyrisme immédiat » (Carlson, 2006 :

68). Dans cette étude, nous verrons que polyphonie s'illustre par des constructions hybrides, des récits enchâssés et des intertextes identifiables.

1.2.1 Les constructions hybrides

Bakhtine définit la construction hybride comme un « énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux 'langues', deux perspectives sémantiques et sociologiques » (Clément, 2007 : 150). Ainsi définies, les constructions hybrides marquent, de façon prégnante, les romans de Houellebecq, leur confèrent une certaine stabilité car chaque énoncé s'équilibre avec son contraire. Ainsi, nous apercevons, de façon entremêlée, la stylisation de plusieurs formes narratives verbales quotidiennes : des formes narratives semi-littéraires, telles les lettres, le journal intime, des formes non littéraires néanmoins écrites : la morale, la justice, des écrits philosophiques ou scientifiques, des discours. Toutes ces voix et styles hétérogènes forment ensemble le roman chez Houellebecq tout en faisant de ses textes des « discours constituants »[1] (Maingueneau, 2004 : 47). Pour rendre compte de cette dynamique, nous allons faire ressortir certains de ces éléments assez significatifs, de même que des rêves transcrits dans cette écriture du fourre-tout laissant entendre plusieurs voix.

En parcourant notre corpus, on s'aperçoit que le narrateur se prête à de longues méditations et réflexions à valeur de sentences ou de maximes comme dans la pure tradition des moralités classiques. C'est ainsi que le récit *Les Particules élémentaires.* S'ouvre dans le prologue par une pure digression métaphysique :

> Nous vivons aujourd'hui sous un tout nouveau règne
> Et l'entrelacement des circonstances enveloppe vos corps
> Baigne nos corps
> Dans un halo de joie […].*Les Part.* P. 11-12)

Il s'agit là, évidemment, de la vision du clone néo-humain, la nouvelle espèce créée par l'auteur. Ce discours marqué d'optimisme traduit les prétentions du locuteur qui aspire ainsi à un renouvellement de l'espèce. À côté de cette allégation, il se dégage bien d 'autres pensées philosophiques qui fourmillent dans le récit. Il n'y a qu'à observer celle-ci greffée à l'entête du chapitre 12 « régime standard », dont l'auteur est Auguste Comte :

[1] Cf L*e discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation.* Selon Maingueneau, l'expression « discours constituant » désigne fondamentalement ces discours qui se donnent comme discours d'origine. Il montre alors que le discours littéraire est un discours constituant parce qu'il n'est pas isolé, même s'il a une spécificité. Il participe à une aire déterminée de production verbale, celle des discours constituants qui permet de mieux appréhender les relations entre littérature et philosophie, littérature et religion, littérature et mythe, littérature et science.

Dans les époques révolutionnaires, ceux qui s'attribuent avec un si étrange orgueil, le facile mérite d'être développé chez leurs contemporains l'essor des passions anarchiques, ne s'aperçoivent pas que leur déplorable triomphe apparent n'est dû surtout qu'à une disposition spontanée, déterminé par l'ensemble de la situation sociale correspondante (Les Part. P.88)

Il en est de même avec cette pensée tirée du livre d'*Osée5 : 4*, mise en relief au chapitre 14 :

Leurs œuvres ne leur permettent pas de revenir à leur Dieu
Parce que l'esprit de prostitution est au milieu d'eux
Et parce qu'ils ne connaissent par l'Eternel (Les Part. P. 102)

Le recours à cette pensée de sagesse traduit, à notre avis, le sentiment de déception de l'auteur, sa désolation à l'endroit des personnages décrits. Cette image eschatologique montre, à quel point, le monde actuel sombre, désespérément, dans une perdition infernale, à cause de l'abandon du divin. Cependant, nous pouvons y lire également une certaine compassion du scripteur, au regard de l'état catastrophique de ses protagonistes, reflet du monde contemporain. Dans le même ordre d'idées, nous notons cette maxime de Michel Bakounine que prend en charge le narrateur : «La liberté des autres étend la mienne à l'infini » (Les Part. p. 122). De même, l'on observe quelques indications d'ordre publicitaire : « LIEU DU CHANGEMENT »; « RESPECT MUTUEL. » (Ibid) On relève davantage des paroles de divinité à l'allure moralisatrice comme celles qui suivent :

Si quelqu'un pratique la pensée de l'amour
Et ne s'abandonne pas aux pratiques licencieuses,
S'il coupe les biens vers la voie,
[…..]
S'il ne tue pas ni ne pense à nuire,
S'il ne cherche pas à se faire valoir en humiliant autrui
S'il pratique l'amour universel
A la mort, il n'aura pas de pensées de haine (Les Part. P. 353)

Dans *La Possibilité d'une île*, nous assistons aussi à une profusion de correspondances entre néo-humains clones qui s'écrivent. Marie 22 rencontrée par Daniel 24 par l'intermédiaire d'une connexion internet a écrit : « /La fatigue occasionnée /Par le vieux Hollandais mort /N'est pas quelque chose qui s'atteste bien avant le retour du maître. » (*La Poss*. P. 138) Cette poésie incite Daniel 24 à se connecter à son adresse où il découvre une vision de sa chatte sur l'écran ce qui ne l'émeut pas outre mesure. À la séquence suivante, Marie 22 envoie un autre message qui dénote chez elle une conscience de la vacuité de son anatomie : « Je suis seule comme une conne /Avec mon /Con ». (La Poss. P. 13) Le dernier message de Marie 22 lui sera délivré par Marie 23 : « Une vielle femme

désespérée /Au nez crochu /Dans son manteau de pluie /Traverse la place Saint- Pierre » (La Poss. P. 165)

De ce qui précède, les constructions hybrides constituent véritablement l'essence du roman houellebecquien. Ainsi, ces formes semi-littéraires telles les lettres, les journaux intimes, ajoutées à cela, de nombreuses digressions métaphysiques, démontrent à suffisance que ces textes de nature protéiforme ou hybride recherchent à produire un effet de subversion. Puisque les énoncés sont des actes, c'est-à-dire qu'ils sont faits pour agir sur autrui, mais aussi l'amener à réagir car tout énoncé est doté d'une charge pragmatique et il ne s'actualise jamais seul, il est toujours pris en charge par une valeur illocutoire. (Gouvard, 1998) De là, on peut postuler que le langage ne sert pas seulement à raconter, à décrire ou exprimer les pensées des locuteurs mais comme une activité qui modifie une situation en reconnaissant à autrui une intention pragmatique. Mais, à côté de ce phénomène d'hybridation, on relève parallèlement une mise en abîme des textes qui n'est pas sans évoquer l'effet polyphonique.

1.2.2. L'enchâssement des récits

Chez Houellebecq, le récit obéit à une organisation particulière qui n'a rien à voir avec la composition traditionnelle du roman, où prévalaient l'action et la vision du personnage. Cependant, on assiste à une restructuration du récit qui s'articule autour d'une multiplicité des points de vue. Au lieu d'un récit linéaire, nous nous retrouvons plutôt face à un récit éclaté et disséminé, de telle sorte que la pluralité des lignes d'intrigues et la plurivocité assurent son décentrement ; en raison de l'épuisement de la vision univoque de l'Histoire.

Ainsi, dans *La Possibilité d'une île*, le récit laisse transparaitre des clones néo- humains, sans aucune emprise physique : Les Daniel 24, 25 qui nous font part de leurs expériences de vie, de manière juxtaposée, sans que celles-ci ne soient prises en charge par un narrateur omniscient. Il sera donc question d'évoquer ces récits colorés d'ironie. Celle-ci met expressément en scène des prétentions humaines avec un sens d'observation pointu afin d'égrener des défauts, des faiblesses et imperfections du monde bourgeois. C'est ce qui amène Pierre Schoentjes à relever cette volonté de jugement propre à l'ironiste: « celui qui domine le jeu est libre : l'ironiste regarde le monde de haut, le savoir et la raison sont entre ses mains » (Letendre, 2008 : 78) Cette observation éclaire toutefois l'attitude ironique de l'auteur étudié et de ses personnages-narrateurs qu'il met en scène.

Déjà, à partir le discours d'accueil de *La Possibilité d'une île :* « Soyez les bienvenus dans la vie éternelle », on observe que le narrateur est en position de supériorité par rapport au lecteur. Il se trouve d'emblée dans l'éternité, et par conséquent, invite le lecteur à venir le rejoindre. On dirait ainsi qu'il a une longueur d'avance sur lui. Houellebecq, lui tend la main que

le lecteur serait cependant en droit de ne pas agripper, étant donné que le terme « Mes amis » (Soyez les bienvenus dans la vie éternelle, mes amis) est ironique. On pourrait penser que cette main est celle « d'un tyran faussement magnanime amadouant des condamnés qui ne savent encore rien de l'arrêt de mort signé contre eux ». Autant y croire que ce « Mon *ami »* éveille des soupçons du lecteur qui fait face pour la première fois à ce narrateur qui dit communiquer à partir de la fin du monde. Vraisemblablement, avec cette éternité promise, l'utopie prend des aires de paradis, donc incontournable. Alors que cette première phrase dudit texte donne en effet le ton du livre. Le narrateur semble nous dire que le roman que nous allons lire n'est qu'une utopie invitante ; il ne faut cependant se laisser prendre au jeu.

La lecture de ce roman démontre un trait d'union entre Daniel 1 et l'auteur. Or, Daniel, dont le récit de la vie a pour fonction, dans un premier temps, « de relater les évènements marquants de la secte pour, dans un second temps, servir d'antidépresseur »[1] (La Poss. P.348), s'adresse à « un public encore indéterminé » (Ibidem) et pour lui-même. Ce jeu de cache-cache entre le personnage et l'auteur est une figure ironique car il permet à Houellebecq de jeter un regard surplombant sur la secte qu'il décrit, à travers son personnage. De cette façon, l'auteur avoue avoir pris part au stage de Lanzarote dans le but, précise-t-il, de faire « un peu de tourisme, des excursions sociologiques, d'essayer de vivre des moments drôles, pittoresques » (*La Poss.* P. 348). Ce qui consolide sa qualité d'observateur de la société de même que son regard de haut. En qualifiant, sans outre mesure, cette expérience de drôle et de pittoresque, l'ironie apparaît indiscutablement, puisqu'il la confine dans la catégorie de l'excentrique, de l'original visible.

Cependant, si tous les textes houellebecquiens sont empreints de toutes les formes d'hybridisme littéraire et d'une poétique transgénérique, il n'est pas superflu de penser qu'ils portent en eux des germes d'un système idéologique fondé sur la transgression des codes éthiques.

2. Poétique de la transgression ou expression stylisée des valeurs du néolibéralisme

Sous la plume de Yombo (2016), Edgard Morin voit en l'idée de la postmodernité l'expression de la pensée complexe et l'ouverture à d'autres pôles de rationalité. On aboutit donc à un processus de décentrement disciplinaire conduisant à la fin duopole[2]et à l'émergence de la mondialisation qui favorise le règne de « l'Empire nouveau style où le centre

[1] Daniel1 fait savoir que l'écriture de son récit de vie lui procure un apaisement réel mais faible et une sensation de lucidité partielle.

[2] Il s'agit des deux pôles idéologiques de l'Est (communisme) et de l'Ouest (capitalisme) en lice pendant la Guerre froide.

est partout nulle part »[1]. (Nkolo Foé, 2008 : 21). Si on prend en compte le postulat de certains chercheurs tels que (Jamesson, 1991), (barber, 1996) indiquant que l'annexion du domaine élitiste de l'art par la sous culture de masse promeut l'hégémonie du kitsch institutionnel, impose la norme du marché et la logique néolibérale de la compétition, nous pensons que la poétique de la transgression développée par Michel Houellebecq consiste en la métaphorisation de ce système économique. Son mauvais goût artistique serait donc métaphorique du règne des valeurs néolibérales dans la société de manière globalisante. Par ses procédés stylistiques, l'écrivain cristallise les antivaleurs qui dictent leur loi et orientent la conduite des individus postmodernes. Par cette écriture chaotique et scatologique, l'art de Houellebecq se veut ainsi vivant, actuel en transposant la dégradation de la vie, de la société contemporaine dominée par des valeurs de l'individualisme.

2.1. Le culte de l'individualisme

Dans *Les Particules élémentaires*, l'individualisme est présenté comme une idéologie née de l'idée moderne de la forte croyance en la supériorité de l'individu. C'est ainsi qu'elle a complètement balayé la société occidentale, entièrement rincé les anciennes structures collectives (comme la fraternité, la solidarité et l'amour d'autrui). Le vide crée au nom de l'individualisme est remplacé par une nouvelle loi ; celle de l'individu et ses besoins voire ses droits. Le narrateur commente l'attitude du personnage Bruno en lui reconnaissant tous les droits utopiques : « Il avait le droit d'enlever son caleçon, d'aller attendre près des douches. Il avait le droit d'attendre pour prendre une douche. Il se voyait bandant devant elles. […]» (*Les Part. P.* 105).

Cette conscience individualiste a engendré de nouvelles valeurs qui ont remplacé celles de l'ancien régime collectif. L'amour d'autrui est remplacé par l'amour de soi-même. Et, on assiste à une dissolution des mœurs, des anciennes structures sociales, un anéantissement progressif de la solidarité. *Les Particules élémentaires* évoque le développement de ces théories largement partagées par les soixante-huitards, décrit leur idée de la liberté personnelle comme l'explique le narrateur : « […] L'esprit soixante-huitard [et leur] projet, fortement empreint des idéaux libertaires en vogue au début des années soixante-dix, consistait à mettre en place une utopie concrète, c'est-à-dire un lieu où l'on s'efforcerait ici et maintenant, où l'on pourrait vivre selon les principes d'autogestion, du respect de la liberté individuelle (*Les Part*. P. 97)

Le roman nous fait observer qu'au lieu d'inaugurer le bonheur commun, les soixante-huitards ont, au nom de l'individualisme, déclenché un mouvement égoïste, accentuant la réussite individuelle au détriment de la compassion et l'amour d'autrui. Ainsi, sous la parole que la liberté individuelle égale le bonheur collectif, que « la liberté des autres étend la

[1] L'Empire est par conséquent considéré comme un biopouvoir, c'est-à-dire comme l'extension du pouvoir décentralisé du capitalisme à tous les aspects de la vie.

mienne à l'infini » (*Les Part.* P. 98), l'égoïsme est rendu possible au détriment de la solidarité. L'individu est désormais réduit à une commodité ; une commodité sexuelle, et ainsi sociale (celui qui est le plus séduisant peut choisir la plus forte, c'est-à-dire que celui qui a les moyens [économiques et sociaux] les plus solides sur lesquels les hiérarchies se basent, est le plus valable, le plus fort ; l'animal alpha de la nature sauvage. Dans Les Particules élémentaires, le narrateur fait savoir : « car l'être humain est prompt à établir des hiérarchies, c'est avec vivacité qu'il aspire à se sentir supérieur à ses semblables». (*Les Part*. P. 64) Ces hiérarchies autour desquelles se construit la société individualiste, font détruire la fraternité entre les hommes : tout le monde se combattant, jouant des coudes, pour se réaliser, c'est-à-dire : régner sur autrui - au nom de la compétition narcissique. Renonçant à leurs responsabilités parentales, les personnages se livrent de plus en plus à la quête des plaisirs.

2.2. De l'hédonisme à la sexualité tarifiée

Dans *Les Particules élémentaires*, le narrateur fait savoir que dans une société érotique-publicitaire, le désir mérite d'être développé dans des proportions inouïes : « Pour que la société fonctionne, pour que la compétition continue, il faut que le désir croisse, s'étendre et dévore la vie des hommes » *(Les Part.,* 161*).* Cette quête passionnée de soi-même encouragée par l'idéologie du développement personnel entraîne la tyrannie du plaisir. Compétition, de plus en plus impitoyable au fur et à mesure que le temps passe et abîme. Sous la double pression de la publicité qui met en avant le plaisir et la jeunesse, et du narcissisme ambiant né de l'individualisme, les femmes sont entre elles rivales, ennemies. Elles se jaugent, et souffrent. Le personnage Tisserand, dans *Extension du domaine de la lutte*, fait savoir qu'en séjournant dans la maison de repos, il a découvert une humanité, des hommes et des femmes « qui manquaient simplement d'amour » (Ext., 149). Cette observation explique la désolation du personnage Annabelle, dans *Les Particules élémentaires*. Elle avoue n'avoir connu que des irresponsables dans sa vie sexuelle. Dans sa solitude, elle sombre dans le désespoir: « Je n'ai pas eu une vie heureuse, dit Annabelle. Je crois que j'accordais trop d'importance à l'amour […] Les hommes ne font pas l'amour parce qu'ils sont amoureux, mais parce qu'ils sont excités *» (Les Part.*, 234).

En revanche, Valérie, partenaire sexuelle de Michel dans *Plateforme*, fait partie des gagnants du féminisme. Elle travaille et gagne très bien sa vie. Elle est libre sexuellement ; elle n'est pas dupe de la société dans laquelle elle vit, mais son but est de faire de l'argent pour aller vivre, après, tranquillement avec l'homme qu'elle aime. Sa façon d'aimer Michel est tout le contraire de l'égoïsme. Dans *La Possibilité d'une île*, le narrateur Daniel souffre du manque d'amour. Il recourt à cet au sexe professionnel et payant. Tellement mécanique qu'il est, il n'offre aucun plaisir d'amour comme la sexualité libre, naturelle et généreuse qui n'existe presque plus chez Houellebecq. Le personnage déclare : « Entre temps, pour adoucir mes derniers instants, j'inviterais des putes. Non, pas des putes, me dis-je après

un instant de réflexion, leurs prestations étaient décidément trop mécaniques, trop médiocres » (*La Poss.* P.393).

Chez Houellebecq, la sexualité naturelle a perdu droit de cité dans le monde occidental. Il ne reste plus que ce qu'Isabelle Dumas (2012 : 219) appelle « un sexe de transactions sexuelles, faute de mieux. Un sexe de misère qui est quand même un contact humain ». C'est dire que le sexe est devenu un objet d'échange, un bien économique. Il est à noter également que la nouvelle doctrine de consommation encourage les comportements individualistes, narcissiques pour vivre la grande aventure sexuelle et surtout marchande. Pour tout dire, la séduction semble guidée par les règles implacables du marché. Les personnages sont tous habités par des rêves d'enrichissement rapide ou d'accumulation du gain facile.

Par ces motifs, nous constatons que l'univers fictif de Michel Houellebecq met en scène l'impasse du néolibéralisme, à travers la manifestation des crises sociales et morales dans la vie des personnages. Cependant, l'auteur ne se limite pas à mettre à nu des valeurs nihilistes du système du néolibéralisme. Il s'emploie également à proposer une autre forme d'organisation sociale, comme alternative à ce système.

3. Vers une tentative altermondialiste

L'étude que nous venons de mener présente le système économique néolibéral comme une nouvelle forme du totalitarisme, une nouvelle tyrannie sans tyran. Sous la plume de Houellebecq, l'ordre en vigueur dans la société planétaire du capitalisme multinational est un nihilisme anthropologique, qui laisse l'individu dans une prison en plein air ou dans la condition d'une servitude volontaire. C'est pourquoi Houellebecq s'emploie à proposer une autre utopie substitutive au néolibéralisme, à savoir l'altermondialisme qui aurait pour ancêtre le tiers-mondisme. Sous la plume de (Jade : 128), Miguel Benasayag nous apprend que cette utopie « *s'en distingue par une «* nouvelle radicalité » et une forte sensibilité révolutionnaire, susceptible de créer un contre-pouvoir résistant à l'impérialisme ».

Dans cet élan révolutionnaire, l'idéologie altermondialiste cherche à restaurer un commerce équitable entre les travailleurs plus pauvres des pays du Sud, à développer des mouvements organisés en réseaux immenses et solidaires pour concurrencer les relations de pouvoir qui lient les dirigeants et les grands financiers. Pour Benasayag, cette stratégie conduira à « un dépassement en acte de l'individualisme du système qui forge notre manière d'être depuis quelques siècles » pour rétablir une véritable joie, capable de vaincre la pensée dominante et de resserrer les liens d'amour. Cet amour véritable qui fait défaut aux contemporains apparaît sans doute comme un substrat incontournable dans les romans de Houellebecq. Et, c'est à juste titre qu'il se définit comme un écrivain altermondialiste. Pour lui, l'amour de soi et de l'Autre apparaissent comme deux valeurs cardinales pour se réapproprier la vie. Rechercher l'idéal de

l'amour, c'est préfigurer la « montée en humanité » Mbembe, 2010 : 69) afin de « dissiper l'espace des claires distinctions, des séparations, des frontières et des clôtures, et cheminer vers l'universel. » (Ibidem) Cette perception de l'amour est décrite par Houellebecq comme une condition de possibilité du bonheur. C'est ainsi qu'il pose dans son roman, *La possibilité d'une île*, deux principes qui apparaissent édifiant, à travers les propos de Daniel 12 qui asserte : « nous devons atteindre en un mot à la liberté d'indifférence, condition de possibilité de la sérénité parfaite » (*La Poss*. P.376). Pareillement à ces propos, le personnage Daniel 24 exprime aussi le vœu suivant : « Que l'amour inconditionnel soit la condition de possibilité du bonheur » (Ibid. P.78).

Aussi, dans *Les particules élémentaires*, le narrateur fait observer que le plus grand mérite du personnage Michel Dzerjinski consiste à « avoir su, par ses postulats de la mécanique quantique, restaurer les conditions de possibilité de l'amour » (*Les Part.* P.302). C'est pourquoi, il conclut : « L'amour lie, et il lie à jamais. La pratique du bien est une liaison, la pratique du mal est une déliaison. La séparation est l'autre nom du mal ; c'est également l'autre nom du mensonge. Il n'existe en effet un entrelacement magnifique, immense et réciproque *»(Les Part.* P.*302)*.

Dans le même ordre d'idées, le roman *Plateforme* donne à lire des messages d'amour entre des personnages. Celui de Michel fait le constat d'une valeur universelle : « en l'absence d'amour rien ne peut être sanctifié » (*Plat*. P.123) ou encore : « Il y a la sexualité des gens qui s'aiment et la sexualité des gens qui ne s'aiment pas. Quand il n'y a pas possibilité d'identification à l'autre, la seule modalité qui demeure c'est la souffrance et la cruauté *» (Ibid. P.200).* Plus touchante est encore cette phrase tirée du livre de la Genèse : « Annabelle se trouvait en présence d'un grand amour, et « C'était la chose la plus heureuse qui puisse vous arriver sur terre » (*Les Part*. P.50).

A travers ces discours ressassés, les personnages expriment leurs vœux de voir l'amour, véritable don de soi, régner entre les humains. En lieu et place du sexe tarifié qui est la règle dans la société néolibérale, Houellebecq convie, par la bouche de ses personnages, à l'amour inconditionnel. Lequel est synonyme de solidarité et de partage du bonheur de vivre.

Conclusion

En somme, cette étude nous a permis de scruter l'écriture houellebecquienne dont les ressorts thématiques et idéologiques indiquent la prépondérance de la doctrine du néolibéralisme présentée comme une nouvelle forme de totalitarisme, à visée économique. Ainsi, de par l'écriture transgénérique alliant toutes les formes de syncrétisme littéraire, l'auteur décrit ce système économique qui impose diverses transgressions de la morale tout en légitimant le mal, l'exploitation de l'homme par l'homme. Par cette doctrine éminemment capitaliste, l'on assiste à l'atomisation des

familles, à l'esseulement des individus et à la mécanisation de la vie. Toute chose qui contribue à la destruction du tissu social. Pour y remédier, Houellebecq préconise la vision altermondialiste qui, selon lui, est la seule voie capable de restaurer la joie véritable, l'amour du prochain et la solidarité entre les individus. Dans ces conditions, la philosophie altermondialiste apparaît comme une idéologie substitutive au capitalisme marchand et sauvage. Cette nouvelle doctrine pourrait raviver l'ère contemporaine en favorisant, selon (Abena (2022 : 169), « la lumière de nos pensées, la boussole de nos navires, la nuée de nos rancœurs, de nos haines et de nos barbaries ».

Bibliographie

ATANGANA NGONO, D. A., (2018), *L'utopie du néolibéralisme dans la prose romanesque de Michel Houellebecq*, [Thèse de doctorat Ph/D], Université de Yaoundé I.

ABENA, J.P. (2022), « Jean-Christophe Rufin : du roman français de l'extrême contemporain à l'altermondialisme », La littérature au-delà des mythes, légendes et traditions, *Dialogos*, Vol. XXIII No. 39

ARONDEL, Ph. (1995), *L'impasse libérale*, Paris, Desclée de Brouwer.

BAKHTINE, M., (1978) *Esthétique et théorie du roman* (traduit du russe par Daria Olivier).Paris : Gallimard.

BARBER, B., (1996) *Djibad versus McWord. Mondialisation et intégrisme contre la démocratie,* Paris, Desclée de Brouwer.

BAUDRILLARD, J., (1970), *La Société de consommation*, Paris, éditions Denoël.

BOLTANSKI, L. et CHIAPELLO, E., [1999], (2005) *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Coll. « NRF Essais ». Paris : Gallimard.

CARLSON, J., (2006), « Houellebecq – soleils et lumières», in *M. OLSEN, & E. SWIATEK, (réd.), XVIe Congrès des Romanistes Scandinaves*.

CLÉMENT, M. et WESEMAEL, S. (2007) *Michel Houellebecq sous la loupe. Etudes réunies par Clément, M. L. et Wesemael, S. PP.393-404*. Amsterdam-New -York: Rodopi.

DUMAS, N., (2007), « Lutte à 99F : La vie sexuelle selon Michel Houellebecq et son extension à Frédéric B. *», in Michel Houellebecq sous la loupe. Etudes réunies par Murielle Lucie Clément, M. L et Wesemael*, S., *PP.215-226*. Amsterdam-New -York: Rodopi.

JADE, Pr., (2009), « L'engagement altermondialiste de Tomás Jensen », PP.127-138. *Actes du colloque Engagement: imaginaires et pratiques, Postures*.

JAMESSON, Fr., (1991), *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism,* Durham, Duke University Press, 7th edition.

HAAN, M., (2004), in *Études réunies* par Sabine van Wesemael, (CRIN no 43), pp. 9-28, 2004.

HANNAH, A., (1982), *Les origines du totalitarisme : l'impérialisme,* New-York, Fayard.

HOUELLEBECQ, M., (1994), *Extension du domaine de la lutte*, Paris : Maurice Nadeau.
-- *(1998), Les Particules élémentaires*, Paris : Flammarion.
-- *(2001), Plateforme*, Paris : Flammarion.
-- *(2005), La Possibilité d'une île*, Paris : Fayard.
LETENDRE, D., (2008), *Le discours utopique dans La Possibilité d'une île de Michel Houellebecq*, Mémoire, Université de Montréal, Faculté des études supérieures.
MAFESSOLI, M., (2002), *La Part du diable. Précis de subversion postmoderne*, Paris, Flammarion.
MBEMBE, A., (2010), *Sortir de la Grande Nuit, Essai sur l'Afrique décolonisée.* Paris, La Découverte.
MOLINIĖ, G. et VIALA, A., (1993), *Approche de la réception, sémiostylistique et sociopoétique de CLézio*, Paris, PUF.
SALIN, P., (2000), *Le Libéralisme*, Paris, Odile Jacob.
WOUAKO TCHALEU, J., (2012), *La Nouvelle répression. Une critique marcusienne du totalitarisme à visage libéral,* Paris, L'harmattan, Pensée africaine.
YOMBO, J.M., (2015), *L'esthétique postmoderne chez Milan Kundera,* [Thèse de Doctorat Ph/D], Université de Yaoundé I.

Antoine-Guillaume MAKANI
Université de Yaoundé I
antoineguillaumemakani@ymail.com

L'itinéraire thérapeutique dans *Quand saigne le palmier* de Charly Gabriel Mbock et *Un Enfant à tout prix* de Charles Soh : « une anthropologie fictionnalisée»[1] de la maladie

Résumé

L'imaginaire de la maladie est une orientation nouvelle et récente des recherches portant sur l'anthropologie de la santé. Sa spécificité réside non seulement dans le dialogue permanent qu'elle instaure entre les trois protagonistes de l'itinéraire thérapeutique que sont : le patient, le soignant et la communauté mais aussi et surtout, dans le choix d'une vaste documentation culturelle où le texte littéraire, matériau principal et indispensable à explorer, se prête à une compréhension nouvelle et renouvelée de la souffrance humaine. Comme le mythe et l'imagologie à travers lesquels François Guiyoba s'est révélé et confirmé un enseignant et chercheur, les images et les représentations de la maladie appartiennent au fonds commun des études sur l'imaginaire, l'imagologie étant la mise en texte, en mots, ou en symboles de l'image de l'étranger, c'est-à-dire aussi, de l'autre et de la culture de l'autre. L'imaginaire de la maladie ne se soustrait pas à cette logique de l'altérité, certaines pathologies étant imputables, non plus à l'autre comme l'étranger, mais par exemple à l'autre comme genre, comme clan ou ethnie. Il s'en suit donc qu'au-delà des prouesses enregistrées dans le domaine de la biomédecine, les pratiques étiologiques et thérapeutiques ne peuvent faire l'impasse sur la culture du patient et sur la culture du soignant.

Mots-clés : Roman, Imaginaire, Maladie, Santé, anthropologie, thérapie

Abstract

The imaginary of illness is a new and recent orientation in research on the anthropology of health. Its specificity does not only lie in the permanent dialogue between the three protagonists of the therapeutic itinerary: the patient, the caregiver and the community. It also lies in the choice of a vast cultural documentation in which the literary text, the main and indispensable material to be explored, lends itself to a new and renewed understanding of human suffering. Like myth and imagology, through which F. Guiyoba revealed and confirmed himself as a teacher and researcher, the

[1] A. Montandon S/D, « introduction » à *Littérature et anthropologie*, Paris, Collection poétique comparatiste, SFLGC, 2006, p.13.

images and representations of illness belong to the common ground of studies on the imaginary, imagology being the setting in texts, in words, or in symbols of the image of the foreigner, that is to say also of the other and of the culture of the other .The imaginary of the disease does not escape this logic of the otherness, certain pathologies being attributable, not to the other as the foreigner, but for example to the other as gender, as clan or as ethnicity. It follows, therefore, that beyond the achievements recorded in the field of biomedicine, etiological and therapeutic practices cannot ignore the culture of the patient and the culture of the caregiver.

Keywords: Novel, Imaginary, Illness, Health, Anthropology, therapy.

Introduction

La perception de la maladie et de la riposte thérapeutique que les groupes lui opposent appartiennent au fonds commun des représentations et des pratiques de l'humanité. L'anthropologie qui s'y intéresse examine en amont, les manières individuelles ou collectives de voir la maladie et, en aval, les manières individuelles ou collectives de la combattre ou de la soigner. A ces diverses représentations et pratiques se greffent, outre les discours des patients, les relations entre soignants, malades et communauté.

Moins qu'une science des textes au sens strict et rigoureux du terme, l'anthropologie littéraire de la maladie nous apparait comme une stratégie de lecture, fondée sur la prise en compte simultanée ou alternative de matériaux culturels de nature différente, dont l'ethnomédecine, ou la biomédecine d'une part, et le phénomène de la maladie d'autre part, à partir d'un corpus de textes littéraires.

En raison de leurs impacts sur les personnages malades des romans que nous étudions, sur leurs proches, sur leurs relations, et sur l'ensemble de la communauté[1], les diverses pathologies révèlent l'existence d'un réseau de ramifications sociologiques, psychologiques, métaphysiques, mythologiques, économiques et politiques[2]qui traversent opposent ou unissent les personnages à la fois.

Du coup, notre approche se définit comme étant résolument pluridisciplinaire, nous voulons dire culturelle, un « pluralisme

[1] La communauté peut être formée des habitants d'un village, d'un quartier, d'un groupe religieux, des membres de la famille biologique étendue ou de la famille professionnelle etc.

[2] Aujourd'hui, la santé interpelle la communauté internationale, les Etats et les gouvernements des pays… Les soins de santé obéissent à la loi du marché étant donnés les coûts élevés de la recherche scientifique et technologique qu'ils impliquent.

interprétatif »[1] au sens anthropologique de ce terme et qui met à contribution des notions, concepts et acquis méthodologiques empruntés à diverses sciences humaines et sociales et à diverses sciences des textes. Il en sera ainsi de la « localité », notion essentielle de l'ethno crique, qui fait écho au « territoire »cher à l'ethnologue ou à l'anthropologue. Et par localité (Fabre, 1995 : 9) et ses collaborateurs entendent un «lieu restreint », un « pays étroit », milieu culturel ou interculturel au sein duquel vivent et cohabitent des populations d'origines, de conceptions ou de confessions religieuses différentes.

Il y a à cela la réalité que, même lorsqu'elle a atteint une envergure planétaire ou mondiale comme le SIDA ou la COVID 19 par exemple, la maladie est avant tout un phénomène local et localisable. Notre démarche consistera à identifier les diverses pathologies de l'univers du roman, à en décrire les modes d'imputation étiologique et thérapeutiques, les discours, les opinions qui les accompagnent, les représentations que les protagonistes du procès de la maladie s'en font. Deux récits romanesques : *Quand saigne le Palmier* de C. G. Mbock et *Un Enfant à tout prix*[2] de C. Soh se prêteront à cet exercice.

1. La santé de reproduction au centre d'une quotidienneté paysanne et urbaine

Quand saigne le palmier et *Un Enfant à tout prix* sont des œuvres de fiction. Mais leurs auteurs y ont inscrit des référents de divers ordres et de diverses natures, comme pour leur assurer une sorte d'ancrage dans le réel comme l'affirme (Genette, 1988 : 43) :

La littérature entre autres sujets décrit des lieux, des demeures, des paysages et nous transporte en imagination dans des contrées inconnues qu'elle nous donne un instant l'illusion d'habiter et de parcourir.

Pour nous, les romanciers n'ont fait qu'interpréter le sens d'une quotidienneté tantôt paysanne et tantôt urbaine, qui s'organise autour de la santé de reproduction ou des handicapes qui affectent la santé reproduction d'un « prince héritier » et d'un couple de jeunes mariés : l'impuissance sexuelle, l'infécondité et la stérilité.

Au plan géographique ou local, la fiction romanesque promène le lecteur dans des milieux constants[3] ou « récurrents » (Brousseau, 2002 :7),

---

[1] Nous empruntons cette expression à l'anthropologie historique, science de la totalité des savoirs en scences humaines et sciences sociales et dont les recherches se situent dans le dépassement des études sur l'histoire des mentalités.

[2] Charly .Gabriel Mbock, *Quand saigne le palmier,* Yaoundé, Clé, 1978, Réédition 1989. ; C. Soh, *Un Enfant à tout prix*, Paris, L'Harmattan, 2011. Pour les citations à l'intérieur du texte nous utiliserons l'abréviation (QSP) pour le premier et (EAP) pour le second roman.

[3] L'on passe facilement d'un village à un autre, d'une ville à une autre, ou d'un quartier à un autre, à l'intérieur d'une même ville. :Le village du chef Nyem Banol, le père du personnage principal Bitchoka , le village Ndog Sul[3] du tradi-thérapeute, Linkund Lindjeck ou le village des Lôg temb, de la belle- famille de Bitchoka, dans *Quand saigne le palmier* d'une part, les villes de Bafoussam, et Yaoundé ; les quartiers Tsinga, Nkomkana, la

à l'intérieur d'une concession, d'une habitation, d'une forêt, en raison de la mobilité spatiale qu'impose la recherche d'une solution à un problème de santé.

1.1. Des pathologies de la honte, du silence contre l'impératif absolu de procréation

L'éducation africaine est une éducation à la vie, une éducation de la vie et une éducation pour la vie. Aussi les politiques natalistes, espacement, limitation des naissances et avortement ont- elles difficilement prospéré même au sein des couples africains occidentalisés. En Afrique, il faut entretenir la vie, la multiplier, c'est-à-dire, la perpétuer autant que possible. La transmission de la vie y est donc un devoir familial, une sorte d'impératif catégorique. Il s'en suit alors que l'impuissance sexuelle, l'infécondité et la stérilité sont vécues comme « la pire des calamités pour un couple »[1]

Par ailleurs et en dehors de l'abstinence que des individus peuvent volontairement s'imposer pour des raisons personnelles**,** la sexualité est un besoin et une activité naturels de l'Homme, indispensable à son épanouissement**.** Bien assumée, elle favorise une vie sentimentale, et une intimité qui s'accomplissent et atteignent leur plénitude dans la procréation ou la transmission de la vie.

Que l'impuissance sexuelle, l'infécondité ou la stérilité soient chroniques ou curables, ces pathologies demeurent une préoccupation permanente des hommes, et une source de sentiments mêlés et contradictoires : inquiétude, angoisse, frustration, perte de confiance, honte, malaise, compassion, espoir et pitié. Aussi un silence sépulcral enveloppe-t-il souvent les victimes, comme c'est le cas du jeune Bitchoka dont la noblesse du pseudonyme de « prince héritier »[2] s'évanouit et se dégrade dans l'image d'un « fils de chef » incapable de se marier parce qu'incapable de fonder une famille.

Couple idéal, marié avec faste à la cathédrale de Bafoussam et sur qui le célébrant a appelé « la joie de l'abondance de la procréation » de la part du Seigneur, et que les parents et amis ont exhorté à « se mettre en chantier pour produire au premier coup de reins des jumeaux ou des triplés » (EA P ,pp.23,28), Xavier et Victoire qui ont aménagé à Yaoundé sont à l'abri du besoin matériel. Tous deux exercent comme fonctionnaires. Cet idéal des époux, de la famille biologique et de la société, se heurte à la dure et triste réalité d'un mariage blanc. En effet, après « six ans de mariage », le couple Xavier et Victoire est « sans enfants » (EAP, p.33)

Paroisse de Tsinga, l'Hôpital Général de Yaoundé, le Village Nyala par Monatélé… dans *Un enfant à tout prix* d'autre part.

[1] L.V.Thommas, *La Terre africaine et ses religions*, Paris, Lrousse, 1975, p. 209.

[2] Le pseudonyme « prince héritier » évoque une trajectoire sociale naturellement tout tracée. Le jeune Bitchoka ayant préalablement été préparé à la charge administrative de chef de village en remplacement de son père. C.G.Mbock, *Quand saigne le palmier*, Yaoundé, Clé, 1989, p. 19.

Dans *Quand saigne le palmier*, c'est au terme d'une escapade qui a failli se terminer par la mort que Bitchoka lui-même, se reconnaissant malade et, nommant son handicap, se confie à Lién. La confidence qu'il lui fait a lieu sur les berges de la rivière Djuel où il a tenté un suicide par noyagde. C'est donc en homme désespéré qu'il brise le silence et ouvre son cœur à son sauveur[1].

Si les victimes des handicaps qui affectent leur faculté de procréation optent pour le silence, il y a à cela au moins deux explications. :

-D'abord, l'impuissance sexuelle et la stérilité ou l'infécondité sont et demeurent des sujets tabous, des sujets ou des phénomènes qui font honte, que l'on n'aborde pas, que l'on évite parce que comme le souligne (V.de Gaulejac, 2008: 13-19) : « la honte, on préfère ne pas en parler …Elle engendre [donc] le silence, le repli sur soi jusqu'à l'inhibition »

-Ensuite parce que, d'une manière ou d'une autre, ces pathologies touchent au sexe, évoquent le sexe et les relations sexuelles. Or, le sexe et l'intimité blessent la bienséance. L'éducation traditionnelle et l'éducation judéo-chrétienne ayant par ailleurs entouré le corps en général et le sexe en particulier d'un véritable mystère, faisant ainsi du sexe un organe du péché et de la honte[2]

Pour la psychanalyse en effet, les injonctions prohibitives des parents à l'endroit des enfants lors des premières expériences défécatoires telles que : « Ce n'est pas propre, tu ne dois pas y toucher » (Tisseron, 2007 :12) y sont pour quelque chose. Il s'ensuit donc que, même les couples mariés ne parlent pas facilement de leur sexualité.

C'est avec la mort dans l'âme, que Xavier Mbah et sa femme Victoire découvrent leur nudité devant Essengue, cet inconnu qui, du seul fait de son statut de tradi-thérapeute, leur intime l'ordre de se déshabiller devant lui. Passe encore que Xavier baisse son pantalon devant d'autres hommes et devant sa femme. Mais exiger que « Victoire arrive toute nue au bord du ruisseau aux serpents fertiles », en présence d'Essengue et surtout, admettre que c'est un « serpent qui [fasse] le travail» (EAP, p.49) ne peut, en aucun cas, rassurer le mari qui y voit un viole déguisé de sa femme et de son intimité.

Comme l'impuissance sexuelle dont il a souffert, l'infécondité de Bitchoka est une maladie secrète. Le prince héritier qui a retrouvé la virilité

---

[1] Bien que rendu à l'âge de se marier (25 ans), Bitchoka n'en a jamais parlé à personne. Son père a beau faire de le titiller, il n'en dira pas un seul mot : « Petit père,… Avant d'avoir ton âge, je faisais parler de moi parmi les femmes…Mais toi, mon fils, je me demande ce qui te retient » (QSP, p. 21).

[2] Proverbes et autres dictons populaires montrent que le sexe ne peut être évoqué que dans des cas limites. « Nkoga u yé inaï di mi oo mi kaha tèhè hiyindi » C'est quand l'accouchement devient difficile que les frères et cousins voient le sexe. » Entendre le sexe de leur sœur. « U soo ma yel ma ndég u kwo nka ». Si tu caches les secrets de ta relation de concubinage, alors tu perds le procès. Autrement dit on ne peut parler de sa vie sexuelle que quand sa vie en dépend.

et pris femme à l'issue du traitement qu'il a suivi auprès de Likund Linjéck, ne peut s'imaginer que l'avenir lui réserve une surprise bien désagréable : l'impossibilité de féconder sa jeune épouse. Il n'en parlera qu'à Lien, persuadé qu'une fois de plus, le salut lui viendra de Likund Lindjéck, mais les situations se suivent et ne se ressemblent pas. Lién lui révèle que « Likund Linjéck donne la virilité. Il ne donne pas la fécondité » (QSP, pp. 51-52).

Sous la menace de perdre le sceptre du trône au cas où il « [n'aurait] pas de fils », Bitchoka qui a sollicité le concours de Lien et a conclu un pacte de sang avec ce notable, en parle également à sa première épouse. C'est dans le secret du trio (Bitchoka- Sondi – Lien) et en toute discrétion que surviennent la maternité de Sondi et la naissance de Nyemb Bitchoka, l'enfant de la fécondation négociée. (QSP, p.51, 53, 54).

Dans un enfant à tout prix, Mbah Xavier et sa femme Victoire, après avoir constaté et reconnu qu'ils vivent une situation anormale, c'est-à-dire qu'ils souffrent d'un mal dont ils ignorent et l'origine et la nature, en discutent. Démarche compréhensible pour un couple qui compte « six ans de mariage sans enfant »[1]. Produit de l'école occidentale, le couple en parle en suite aux médecins spécialistes dont le Dr Siaka et le Dr Biwolé, Gynécologues, à l'Hôpital Général de Yaoundé. Sans succès, ils se tournent vers les guérisseurs traditionnels, grâce aux amis et camarades de service qui compatissent ou jouent à compatir à leur infortune. Parallèlement, Victoire en a parlé aux responsables et fidèles du Renouveau Charismatique de la paroisse de Tsinga, puis, à une échelle plus élevée, et en secret, à Dieu, à travers les « chants et louanges », lui « demandant [par exemple]…de daigner poser sur elle son regard et sa main fertile [alternant] veillées de prières et retraites spirituelles…» (EAP, pp. 29, 30, 32, 33, 42, 50).

1.2. Impuissance sexuelle, infécondité et infertilité des pathologies de l'insuffisance ou de l'absence

Dans la théorie des modèles étiologiques et thérapeutiques qu'il élabore, F. Laplantine (1992) construit et distingue (04) quatre couples antithétiques de modèles étiologiques, portant sur les causes de la maladie et (04) quatre couples antithétiques de modèles thérapeutiques[2] qui concernent les soins proposés pour guérir les pathologies. Commodité méthodologique plutôt que taxinomie rigide et fermée, la démarche heuristique du chercheur ne se méprend guère sur le caractère ouvert de ces modèles de base, susceptibles d'accueillir, pour des besoins

[1] Nous reprenons intégralement le titre III de la chronique, (EAP, p. 31.)

[2] Les couples antithétiques des modèles étiologiques sont (ontologique/ relationnel ou fonctionnel) ; (exogènes/ endogène) ; (soustractif /additif) ; (maléfique/bénéfique) tandis que les modèles thérapeutiques sont : (allophatique/homéopathique) ;(exorcistique/adorcistique) ;(additif/soustractif) ; (sédatif/excitatif) Lire F. Laplantine, *Anthropologie de la maladie. Etude ethnologique des systèmes de représentations étiologiques et thérapeutiques dans la société occidentale contemporaine*, Paris, Bibliothèque scientifique Payot, 1992, p.43.

d'interprétation et de compréhension des causes et des soins, des caractéristiques secondaires d'un autre modèle. Ainsi, l'impuissance sexuelle, l'infécondité et la stérilité qui hypothèquent la faculté de procréation des individus peuvent se prêter à une imputation étiologique plurielle. C'est-à-dire à la fois :

- « ontologique/relationnel ou fonctionnel » ;
-« exogène /endogène» ;
-« soustractif/additif », puisque ces infirmités admettent non seulement qu'il existe un « être de la maladie », de nature « physique » mais aussi qu'il peut y être question tantôt d'une « rupture d'équilibre entre l'homme et lui-même, l'homme et le cosmos, l'homme et son milieu social », tantôt comme le résultat de l'attaque d'une entité nosologique externe, ou encore une pathogénie interne liée au dysfonctionnement d'un organe à l'intérieur du sujet malade lui-même[1].

Qu'elle soit exogène, c'est-à-dire causée par effraction ou endogène, c'est-à-dire par l'asthénie de l'organe sexuel mâle, l'impuissance sexuelle désigne le dysfonctionnement érectile qui consiste en l'absence de rigidité pénienne nécessaire et efficace à l'accomplissement d'une relation sexuelle. Elle s'inscrit donc dans le registre du manque ou de l'absence, et exige que quelque chose soit apporté à l'organisme pour qu'il retrouve son plein fonctionnement. Elle correspond alors au modèle étiologique « soustractif »[2], selon lequel le malade souffre de quelque chose de moins.

En raison du dysfonctionnement de l'organe sexuel mâle qui se traduit par une absence d'érection, l'impuissance sexuelle donne à penser que, comme la médecine officielle, l'ethnomédecine traditionnelle africaine connaît, sans la nommer, une sorte de « médecine des lésions » qui, selon (Laplantine, 1992 :56,57.), postule qu' « à chaque altération fonctionnelle [correspond] une altération organique ».

Perçue sous l'angle de la faiblesse ou de la défaillance, l'impuissance sexuelle appelle donc nécessairement, d'après le même auteur (Laplantine, 1992 :43,44.), un traitement «additif » et « excitatif ».Chez le « prince héritier » qui en souffrait par exemple, le retour à la virilité est intervenu au terme d'un renversement pathogénique. Likund Lindjéck, son guérisseur, lui ayant administré des recettes thérapeutiques dont la vertu était la stimulation de l'organe sexuel atrophié, quelque chose qui a apporté ou ajouté à l'organisme du malade. En d'autres termes, on peut affirmer avec (Laplantine, op.cit. : 224) que Bitchoka a reçu un traitement « résolument tonique », composé d'écorces et de racines« stomachiques » à vertus « aphrodisiaques ».

En fin, aucun agent pathogène étranger responsable de la maladie de Bitchoka n'ayant été identifié, l'impuissance sexuelle participe alors du

[1] Pour toutes ces références, nous renvoyons à F.Laplantine, « Les modèles étiologiques » *op.cit*, Chapitres I, II, III, IV.
[2] F.Laplantine, p. 112.

modèle« endogène », dont la compréhension est essentiellement dysfonctionnelle.

Quant à l'infécondité de l'homme et à la stérilité de la femme, elles s'inscrivent au moins partiellement dans le même registre du manque[1]. Dans la problématique générale de la procréation, ces deux pathologies constituent un obstacle au même titre que l'impuissance sexuelle. Toutes deux débouchent sur un seul et même résultat : l'absence d'une progéniture, bien que, contrairement à la compréhension du sens commun, .les deux infirmités ne recouvrent pas exactement la même réalité.

Pour les sciences médicales et les sciences de la reproduction, l'infécondité signifie l'impossibilité d'avoir un enfant, et l'infertilité, l'impossibilité d'avoir une grossesse. Dès lors, l'impossibilité pour un homme de féconder une femme, n'est pas la même chose que l'impossibilité pour une femme de concevoir[2]. Quoi qu'il en soit, l'impuissance sexuelle et l'infécondité constituent des entraves non seulement à la réalisation du désir charnel de l'homme, mais aussi et surtout, à l'accomplissement de sa vocation de procréateur[3].

2. Paternité et maternité à tout prix : une réponse à la violence symbolique

Forcer le destin ou forger son destin, combler ses attentes et les attentes des autres, satisfaire un idéal social et partant son idéal personnel, restaurer son blason, retrouver la confiance en soi, reconquérir l'affection des siens et le respect de tous, sont de la part de la personne humaine, une détermination et une démarche tout à fait légitimes.

Le gouffre psychologique dans lequel Bitchoka, le « prince héritier » et Victoire, l'épouse de Xavier risquent de tomber en ne devenant pas « père » pour le premier, et « mère » pour le deuxième, est réel. Alors qu'ils croient agir par nécessité, ils agissent en réalité par désespoir de cause, faute de mieux et partant par naïveté.

Plusieurs années après leurs mariages respectifs[4], les couples (Bitchoka-Sondi) et (Xavier-Victoire) n'ont pas enregistré la moindre fausse

---

[1] Parmi les causes de l'infécondité, on peut retenir entre autres : une production insuffisante des spermatozoïdes par les testicules (spermatogénèse). Une pathologie que l'on peut soigner grâce à un traitement de type excitatif

[2] Assimiler l'infécondité à la stérilité c'est entretenir une confusion. Car autant l'infécondité se situe plus du côté de l'homme, autant la stérilité concerne davantage la femme…..

[3] Nous savons qu'il y a une joie et une fierté personnelles d'être père ou mère. « Quand l'enfant paraît, le cercle de la famille applaudit à grands cris » disait V.Hugo. En Afrique, les prières que l'homme adresse à Dieu sont souvent inspirées de la souffrance que des couples sans enfants endurent. B. Nyom, dans : « Prière biblique et prière négro-africaine » in *Bulletin de théologie africaine*, Association œcuménique des théologiens africains, Vol.III, n°6, juillet-décembre, 1981, pp.192, 193, 194, cite abondamment des textes et autres documents portant sur les peuples Bantou.

[4] Deux (02) ans pour le couple Bitchoka-Sondi et six(06) ans pour le couple Xavier-Victoire.

couche. La longue attente a préparé le terrain et servi de lit à la violence symbolique[1] des proches et de l'opinion. Regards méprisants, prise de distance, manque d'attention et d'affection, propos injurieux et culpabilisants se succèdent.

Si les femmes du village ne tariss[ent] pas d'accusations à l'endroit de Sondi » et estiment qu'il est temps que Bitchoka prenne une seconde épouse, c'est parce que l'opinion pense la stérilité en terme de rapports des genres, et pose d'après Héritier (1994 :125, 131 ,155) que cette infirmité est « une tare féminine ». Chez Victoire, « malgré [l]' esprit de tolérance et de patience [de]son mari, rapporte le narrateur [celui-ci] était devenu nerveux… mangeait à peine à la maison et ne prenait plus autant de plaisir à lui faire l'amour » (EAP, p.31).

Dans le même temps, les femmes de la tribu de Xavier l'accablent de tous les noms d'oiseaux : « pas une vraie femme », « incapable de procréer », « bonne à rien » comme l'attestent par ailleurs les belles trouvailles poétiques qui se disséminent au travers des métaphores gustatives, élémentaires, végétales :-« terre aride, arbre sec, arbre sans racines, sans branches, sans feuilles ni sève, vigne infertile, herbe sèche … » (EAP, pp.11-13). C'est la preuve, comme le souligne par ailleurs le même anthropologue que : « le discours sur la stérilité exprime une homologie de nature entre le monde, le corps individuel et la société et la possibilité de transferts d'un de ces registres dans un autre »[2] (Héritier, art. cité : 125).

Alors que Victoire se bat sans relâche pour venir à bout de son infirmité, Bitchoka, quant à-lui se résigne. Il finit d'ailleurs par se construire et par en dosser une auto-image avilissante. Il est tour à tour et à la fois :

-un homme désespéré qui n'attend plus rien des jours comme il l'avoue à Lién : «Fils de mon père…qu'avais-je encore à perdre…Je n'ai plus rien … « absolument rien » (QSP, p.28) répond-il à Lién ;

-Un homme inutile et incapable : « sous la figure d'un édenté » qui sait que « pour croquer les os il faut avoir des dents solides et non pas, comme [lui], uniquement des gencives » ;

-Un impotent qui ne peut fonder une famille et une victime du sort : « je ne peux pas me marier. Dans bientôt je dois succéder à mon père, mais moi, aurai-je jamais de successeur »? Voilà l'insulte que la vie m'a faite » (QSP, p. 30).

-Un homme dépendant, qui vit à crédit et dont la dignité et la respectabilité dépendent du silence de Lién : « Fils de mon père…Je me suis livré à toi dès le début de cette histoire. Si tu racontais ce qui s'est passé l'autre nuit…Si tu rapportes mes visites chez Likund Lindjéck, les femmes

[1] Pour V.de Gaulejac, dans *Les Sources de la honte*, Paris, Desclée de Brouwer, 2008, p96, « la violence symbolique(est) liée au regard de la société à travers ses représentants qui jugent, condamnent, ironisent et humilient »
[2] F. Héritier, *art. cité*, p.125.

m'appelleront moumouzaka ; et de toute ma vie…Tu peux donc faire de moi ce que tu veux (QSP, p.51).

C'est donc sous le poids de ce supplice psychologique que Bitchoka et Victoire tentent leur salut à travers ce que nous avons qualifiés d'actes désespérés, le premier dans une fécondation arrangée, négociée et secrète, et le deuxième dans un contact malheureux avec un totem- serpent.

2.1. Nyemb Bitchoka : l'enfant de la fécondation négociée et secrète

Plus de deux ans après son mariage, Bitchoka qui a retrouvé la virilité au terme de la thérapie que lui a administrée Likund Linjéck est, inattendument et comme par fatalité, frappé d'infécondité. Le malheur voudrait que « Likund Linjék sur qui il aurait pu compter de nouveau « donne la virilité, [mais] ne donne pas la fécondité » (QSP, p 51). Le mal du « prince héritier reste donc tout entier. Le déshonneur contre lequel sa virilité et son mariage semblaient le prémunir plane de nouveau au -dessus de sa tête.

Pour se tirer d'affaire, Bitchoka, pour la troisième fois, sollicite le concours de Lién. Il est question que, dans le secret le plus absolu, Lién accepte de féconder Sondi pour suppléer à la défaillance de son mari. Sous le palmier sacré et en présence des seuls ancêtres, à la fois « témoins et justiciers », Bitchoka et Lién scellent un pacte de sang. Chacun des deux prend l'engagement de ne jamais trahir leur pacte : « Que le palmier me saigne si jamais je trahis ». Cette exigence étant satisfaite, Lién accepte de féconder Sondi, la femme de Bitchoka : « J'accepte…uniquement pour le prestige de mon village, afin que mon chef puisse marcher la tête haute, et derrière lui tout le village » (QSP, p53).

C'est également dans le secret que Bitchoka négocie avec Sondi, sa femme, pour que celle-ci accueille et accepte Lién comme son mari, pourvu que cette relation aboutisse à la naissance d'un enfant. : « Femme, certain soir tu trouveras un homme vigoureux dans ma case. N'y regarde pas de près…Tu ne le repousseras au lit. C'est moi qui t'envoie, femme. Il faut un fils à ton mari, un héritier au chef » (QSP, p.54). Ce que la femme soumise et obéissante observe à la lettre.

Ainsi, avant sa mort, le père de Bitchoka assiste-t-il à la naissance d'un petit- fils qui reçoit le nom de Nyemb Bitchoka[1]. En apparence satisfait, le vieux chef qui bénit son fils et lui cède le trône du village ne s'indigne pas moins des circonstances de la naissance de l'enfant : « Cet enfant n'est pas facilement venu, mais un enfant est un enfant, quand même on a commis sa naissance » (QSP, p.54).

[1]Le nom de cet enfant « Nyemb Bitchoka » est un nom-programme. Composé de deux noms « Nyemb » qui signifie la « mort » et de « Bitchoka » qui, à première vue, joue la fonction de complément déterminatif du nom « Nyemb ». Nyemb Bitchoka signifie alors la mort de Bitchoka. Du point de vue logique et sémantique, la relation entre Nyemb et Bitchoka est causale ou lors conséquencielle. « Nyem» étant la cause de la mort de bitchoka, la naissance de l'enfant devenant la source des malheurs de son père. Ce que le récit révèle et confirme.

2.2. L'enfant-vampire : quand la prédiction du malheur se fait chair

Autant la naissance de Yemb Bitchoka sauve apparemment et momentanément le « prince héritier » de l'opprobre et de la honte, autant la maternité de Victoire redonne au couple une sorte de stabilité et de sérénité, marquées par l'espoir et la joie de vivre, comme aux premiers jours de leur mariage.

Xavier sort de son long veuvage : il « rasa sa barbe hirsute ».Il redevient attentionné, renoue avec la foi. Son épouse et lui vont « prier à la grotte mariale du Mont Febe ». Quant à Victoire, elle ne se morfond plus. Son état lui fait monter les épaules jusqu'aux oreilles : « femme comme les autres. Elle marchait au quartier, tête haute, flottant dans une sensation agréable » (EAP, p.59)

Trois métaphores traduisent tour à tour et à la fois, l'atmosphère générale de la reprise de la vie, l'auto-image de la femme- mère, en harmonie avec le portrait physique et psychologique du couple. La première métaphore est astrale. Elle emprunte au symbolisme de l'aurore à travers le soleil, symbole de la naissance: « Un soleil nouveau venait de se lever sur eux. Tout était coloré, délicieux et les gens les plus antipathiques leur paraissaient subitement sympathiques ». (EAP, p.59)

La seconde métaphore, d'origine végétale, symbolise la joie de vivre qui accompagne la nouvelle naissance à la vie: « Un bouquet de fleurs roses trônait sur la table du salon, qui parfumait la maison d'une senteur paradisiaque » (EAP, p.60) Quant à la troisième, elle est animale. A travers l'image de « l'abeille », insecte besogneux et particulièrement fécond. C'est donc à la femme-mère, créature mystérieuse et singulière que Victoire s'assimile. Comme cet insecte, elle contribue au projet divin du don et de la multiplication de la vie et de l'amour : « Victoire s'arrêta pour contempler une abeille qui voltigeait. Cette abeille, se dit- elle, est le symbole du monde en reproduction. L'abeille s'en va, en joie, rafraichir le monde en fécondant de nouvelles fleurs multicolores…» (EAP, p.60).

Rien que de se savoir enceinte, c'est -à- dire libérée de l'angoisse qui l'a rongée jusqu'alors, Victoire est une femme « comblée ». Les jours s'égrainent et la future maman garde les yeux rivés sur le calendrier dressé par les médecins. Optimiste, elle se lance dans les préparatifs de la naissance de leur premier enfant, achats divers et « décoration du futur berceau » (EAP, p.61).

3. Des naissances par lesquelles tous les malheurs arrivent

Comme chez Bitchoka, la paix interne de Victoire et Xavier sera de courte durée, la loi biologique de l'hérédité ayant déjoué la fécondation négociée qui a abouti à la naissance du « prince héritier », et le contact malheureux avec serpent-totem ayant corrompu le fœtus de Victoire.

3.1. Le retour du tragique psychologique

La naissance de Nyemb Bitchoka n'aura éloigné le spectre de la honte de son « père », que l'espace d'un matin. Nyemb Bitchoka grandissant, les traits de ressemblance avec Lién, son géniteur, se dessinent et se précisent nettement, preuve que l'infécondité est avant tout de l'ordre du biolique1. Le village enfle de rumeurs au sujet de l'impuissance sexuelle et de la stérilité du chef, rumeurs qui lui coûtent de longues nuits d'insomnie : « Jamais…. jamais on ne l'avait rencontré dans sa jeunesse avec une femme. Jamais une femme ne s'était plainte des avances qu'il lui aurait faites » lui rapportent ses serviteurs qui plus loin, ajoutent : « Ils disent, prestigieux chef, ils disent que tu n'es pas le père de ton enfant. Que tu ne peux pas être père…Ils savent tout.» (QSP, pp.57 59-60)

La respectabilité et l'honorabilité du premier citoyen du village sont affectées. Ses administrés se moquent ouvertement de lui. Les petites filles le surnomment «Moumouzaka». Désormais, le juron : « mon fils » par lequel il exhibe et appelle Nyemb Bitchoka ne suffit plus.

De plus, le mystère sur la paternité de Nyemb Bitchoka se laisse percer par les actes et le comportement de cet enfant. Chasseur de fortune, remarque-t-on : « [Il] tue les coqs de son père comme certains abattent des rats palmistes : d'un seul coup ; [ailleurs on ajoute…] dans ce village, il y a des enfants dont les vrais pères ne sont pas ceux qu'on pense [et] certains enfants ressemblent à certains, jusque dans leur habilité à tuer les animaux » (QSP, pp.14, 15).

A l'enfant incontrôlable qui s'éloigne de lui au pas de course, le « père » fait cette injonction: « -Reviens ici. Si tu cours encore, tu n'es plus mon fils…D'ailleurs tu ne l'as jamais été… » (QSP, p61) Phrase fatale de sa vie. A la polémique avec l'enfant succède la polémique avec la mère : Sondi qui a suivi les paroles de reniement de son mari se sent personnellement offensée. Bitchoka l'accusant implicitement d'infidélité[2].

Persuadé d'avoir été « trahi » par Lién, qu'il soupçonne et accuse d'avoir livré le secret de la fécondation négociée, Bitchoka profère des menaces et promet de se venger. Il prend l'initiative de la rupture du pacte sacré. Comme au jour du serment d'amitié et de fidélité, le rituel se fait sous « le palmier sacré » et en présence des « ancêtres », compte non

---

[1] Les causes de l'infécondité sont nombreuses. Entre autres : une production insuffisante de spermatozoïdes par les testicules (spermatogénèse); des obstacles à la liberté de circulation du sperme dans les voies génitales masculines, un dépôt non adéquat de spermatozoïdes dans le vagin ,résultant par exemple des interventions chirurgicales sur le col de la vessie ou la prostate, des éjaculations rétrogrades, une prostatectomie des hypospadias ou une 'éjaculation précoce paradoxalement Bitchoka et Lien ont cru pouvoir y remédier par une solution que nous qualifions d' anthropologique

[2] Dans sa réaction et à juste titre, la femme rejette l'entière responsabilité de la situation sur son mari dont elle dit qu'il n'est pas « un vrai homme…Si on était un homme… » Mais c'est dans un ruisseau de larmes qu'elle va laver un tel outrage (QSP,p62)

tenu des fâcheuses conséquences auxquelles ses paroles et son acte l'exposent : « Toi Lién, tu m'as trahi…Tout le village remue et parle…Tu as trahi l'amitié… le sang…C'est fini !...Tout fut noué ici. Je dénoue tout ici. » (QSP, pp 68-69).Aveuglé par la honte et par la haine, Bitchoka semble avoir oublié son engagement à se soumettre à la sentence des ancêtres : « Que le palmier saigne celui d'entre nous qui aura trahi » (QSP, p70)

Dans le même temps, Nyemb Bitchoka, résolument engagé dans la voie de la révolte contre « son père adoptif » est plus que jamais déterminé à tuer le coq « stérile », le neuvième coq, le seul et unique survivant dont son père reconnait personnellement qu'il « ne produit rien [qu'il] ne s'est jamais valablement accouplé »[1] et dont les jours sont désormais comptés :-« Mère, il ne vivra plus longtemps…-Je le tuerai »(QSP, pp64-65).

3.2. De la maladie au malheur comme punition ou comme « sort »

La déportation de Lién et de ses amis pour les travaux forcés au chantier Nak constitue une faute lourde dont Bitchoka s'est rendu coupable et qui ne saurait rester impunie .Alors qu'il vole au secours de sa femme effondrée dans la palmeraie de Lién, Bitchoka en repart avec « une épine [dans la plante du] pied ». Non seulement la blessure est douloureuse, mais l'épine du palmier s'est si profondément incrusté dans la plante de son pied que rien ni personne ne parviendra à l'en extraire[2] . A l'échec de la thérapie soustractive par « extirpation »[3] se greffe, comme par fatalité, l'indisponibilité de Likund Linjéck. Toutes les conditions défavorables sont donc réunies pour que le coupable paie et au prix fort, la violation et la transgression du pacte sacré et sur tout, le non- respect de l'engagement pris devant les ancêtres, à la fois « témoins et justiciers » dans une société où la parole est une arme à double tranchant. Lien l'en avait pourtant prévenu :

Je t'ai grandi de mon sang…Fils de mon père, il vaut mieux ne pas briser l'échelle qui vous a aidé à vous élever. Et n'oublie pas. Le palmier est là. Il saignera celui qui aura trahi…Seuls les ancêtres savent que mon intention n'était pas pernicieuse, d'eux seuls viendra la vérité. Le temps jugera (QSP, p 117).

C'est également dans le registre de la faute ou tout au moins de l'erreur et du sort que se range l'infortune de Victorine. S'agissant du sort, Victoire se souvient que, plusieurs années avant la naissance de son

---

[1] Le neuvième coq dont il s'agit souffre des mêmes infirmités que son propriétaire, Bitchoka. Sa mort survient quelques temps seulement avant le décès du chef. On pourrait être tenté de penser que ce coq, c'était le totem du chef. : « Je sais que ta mère te monte à la tête…qu'elle te conseille d'ignorer mon coq. J'y tiens comme à ma propre existence » dit Bitchoka à l'enfant révolté (QSP, 122)

[2] Les efforts du serviteur qui tente d'extirper l'épine se la chair » et les premiers soins de Likund Lindeck restent sans effet. (QSP, pp. 126, 141, 142)

[3] La tentative d'extirpation de l'épine du palmier du pied blessé correspond au modèle thérapeutique sous tractif équivalent de la chirurgie en médecine moderne. Lire à ce propos F. Laplantine, *Anthropologie de la maladie*, Paris, Bibliothèque scientifique Payot, 1992, pp. 199, 200, 201.

premier enfant, un oracle-interprète qui avait laissé « parler les ancêtres » lui avait annoncé les jours sombres de sa maternité. Non seulement elle allait donner naissance à quelque chose d'innommable et non à un être humain comme d'autres mères, mais aussi surtout, cet enfant allait être la source de toutes ses misères : « vous n'aurez pas d'enfant que vous pourrez appeler vôtre … De la douleur, beaucoup de douleur, beaucoup de douleur… [s'adressant à la mère de Victoire, l'oracle avait ajouté]. Si un jour elle a un enfant, cet enfant sera un garçon et ce garçon sera son pire ennemi» (EAP., 67, 68).

Comme faute ou comme erreur, Victoire porte dans son sein l'enfant de la miséricorde divine, conçu à la suite d'un long parcours et d'une assistance spirituelle d'une chrétienne engagée et convaincue. Elle n'a aucune raison de céder à la séduction et aux mensonges d'un dompteur des serpents qui lui promet monts et merveilles, un « enfant fort, *intellizent*, [et qui] aura trop, trop *la* chance partout où il va partir »[1] (EAP., 63). « Nul ne peut pas servir deux maîtres à la fois»[2] : ou Dieu ou les charlatans ! Les souffrances que l'enfant-serpent fait endurer à sa mère peuvent donc être interprétées comme le juste salaire d'un acte d'impiété contre un Dieu bon, clément et miséricordieux.

Mais sous le coup de la fatalité, Victoire qui n'a pas écouté la parole du devin, un thérapeute qui avait pu diagnostiquer la nature de son mal : « Je sais ce qu'elle a » et qui se proposait de l'en guérir : « je peux la soigner » (EAP, p. 68.) ne pouvait pas échapper à la mauvaise rencontre qui lui a couté la paix. Présente au mauvais endroit, au mauvais moment et ayant cédé à la tentation du mauvais faiseur de mauvais miracles, Victoire qui a touché l'animal totem, retombe dans la souffrance. Aux visions macabres et aux réactions physiques de son organisme se greffe un mal- à- l'aise psychologique permanent suscité aussi bien par l'état physique et aphasique de Jonbe Pamphile que par les massacres qu'il perpétue dans son entourage de Nkomkana[3].

Séjours réguliers et prolongés dans les hôpitaux, prières de délivrance, recours incessants à plusieurs tradi-thérapeutes, la médecine alternative et le pluralisme médical[4], qu'impose cet « enfant qui n'est pas un enfant », ce « serpent qui se cache sous la peau d'un enfant » ne mettent pas les parents à l'abri du désarroi.

---

[1] Nous citons fidèlement le texte. Il mime l'accent et le style du dompteur de serpent qui est originaire du nord du pays. Le souci n'est donc pas la correction de la langue.

[2] « Nul ne peut servir deux maîtres à la fois : ou bien il haïra l'un et aimera l'autre, ou bien il s'attachera à l'un et méprisera l'autre » (Mathieu, 6, 24) in *La Bible TOB*, Société biblique française-Le CERF, nouvelle édition, 2004, p. 1403.

[3] Quatre ans après sa naissance Jonbe Pamphile ne marche pas, et ne parle toujours pas .Il mange de la viande crue, s'attaquant aussi bien aux animaux qu'aux petits enfants dont les habitants ne découvrent les restes qu'au petit matin. (EAP, p. 64, 123, 124, 125).

[4] Prières communautaires chez le Révérend père Soffo ou au sein du Renouveau Charismatique, séjours au Centre National des Handicapés, et chez Olembe Mevom, le cas Jonbe Pamphile a nécessité la pratique d'une médecine alternative et même d'un pluralisme médical. (EAP : p. 64,71, 72, 73),

Le paroxysme de la souffrance est atteint avec la stigmatisation des parents qui « sont mis en quarantaine, exclus » de toutes les cérémonies communautaires et bannis du quartier[1]. Les médias les présentent comme des « gens dangereux» et invitent à leur rejet de la société : « Sachez qu'ils sont dangereux ! N'acceptez pas de les héberger » (EAP, p. 130, 131,132). Même à Bafoussam où le trio s'exile, Xavier, Victoire et leur enfant troublent la paix et la tranquillité du village. « Tueur en série » (EAP, p.139, 140) l'enfant -serpent s'attaque aussi bien aux animaux domestiques qu'aux personnes humaines qu'il décime à son passage.

De la souffrance d'être stérile à la torture d'être la mère d'un « enfant-serpent », le calvaire de Victoire et Xavier aura été long, la croix à porter lourde et même très lourde. Les pauvres parents n'en seront délivrés qu'à l'issue d'une sorte de thérapie« exorcistique » (Laplantine, 1992 :182) que (Bordes, 2011 :7) appelle aussi ou thérapie « par la parole ». L'événement commence une nuit au cimetière et se poursuit le lendemain matin, au bord du lac Baleng. L'officiant conjugue alors incantations, puissance du feu, puissance de l'eau et décoction à base de produits naturels, autant de « façons de dire et de façons faire » (Verdier, 1995 :12), caractéristiques du le rite de purification-libération, dont l'oraison terminale est prononcée par Victoire elle-même: « On dit que tu es un serpent. Si c'est vrai, alors, Jonbé, redeviens serpent, change de nature et va-t-en » [et par la force du verbe], « l'enfant s'était transformé en serpent qui s'enfonçait dans les profondeurs du lac » (EAP, p. 160, 161, 172, 173).

Conclusion

Ecrire sur la maladie est une chose. Le faire en mémoire ou en hommage d'un parent, d'un ami ou d'un collègue qui n'est plus en est une autre. Acte d'écriture et motivation de l'acte se conjuguent cependant, lorsque, la mort, « situation limite »[2], intervient comme étant la conséquence malheureuse de la maladie, que le même J.P. Sartre qualifie de « situations simples et humaines », parce que passagères dans la vie ordinaire des hommes de tous les jours. Il n'est pas surprenant qu'une maladie, ignorée, mal soignée ou négligée débouche sur l'irréparable. Victoire, « mère-serpent », en sait suffisamment pour s'être méprise sur l'avertissement de l'oracle-interprète qui lui annonçait les jours sombres et douloureux de sa première maternité.

---

[1] Victorine est surnommée « mère serpent » et sur la voiture de son mari on peut lire « serpentologue, père serpent vous allez voir » et joignant l'acte à la parole, leur maison de Nkomkana, accusée d' abriter un énorme serpent, est mise à sac et brûlée » La démolition de leur maison participe d'un rituel de bannissement » Pour toutes ces référence se reporter à C. Soh, *Un enfant à tout prix*, 64, pp. 91, 98, 111, 112, 125, 131).

[2] Les expressions « situation limite », « situations simples et humaines » sont de J.P. Sartre, dans *Un Théâtre de situations*, Paris, Paris, Gallimard, 1973, p.20. La première « situation limite », désigne la mort, en ce sens qu'elle met un terme à tous les possibles et à toutes les possibilités de l'homme de se choisir autrement. La deuxième « les situations simples et humaines », désignent les états et les étapes de la vie quotidienne, dans lesquelles l'homme peut faire valoir sa liberté de choix et sa liberté d'action.

Mort, c'est-à-dire aussi « en proie aux vivants », F. Guiyoba et son œuvre sont tournés et retournés dans tous les sens, collègues et étudiants disent sinon ce qu'ils en pensent, ce qu'ils y trouvent du moins ce qu'ils croient y trouver. Aussi nous a-t-il semblé que, sans correspondre exactement à l'imagologie, l'étude des images et des représentations de la maladie pouvait en constituer un aspect. Et si « l'imagologie d'aujourd'hui, pour un continent comme l'Afrique, offre comme programme non pas littéraire, mais culturel et anthropologique »[1], alors les savoirs sur l'anthropologie de la maladie que nous avons convoqués auront révélé leur applicabilité et leur fécondité.

Malédiction sur sa vie en tant que mortel mais bénédiction sur son nom grâce à une œuvre qui lui survit, le collectif sur F. Guiyoba nous aura permis non seulement d'examiner et de découvrir les images et les représentations des modèles étiologiques et thérapeutiques, les rapports entre religion et maladie dans l'univers romanesque de deux de ses compatriotes et contemporains mais aussi et surtout d'envisager la possibilité d'une lecture nouvelle et renouvelée des œuvres des romanciers africains à partir des thématiques et paradigmes qui sortent des sentiers battus.

Localisable et datable, la maladie est à la fois un événement individuel et social. Elle survient au sein d'une communauté, à un moment de la vie d'un ou de plusieurs de ses membres. Sociogenèse, socio pathologie et socio thérapie apportent la preuve de son caractère collectif et pourrions-nous dire, contagieux, tant elle mobilise des individus, des communautés, des institutions, des moyens, des savoirs et des savoirs-faire.

L'efficacité limitée des seules connaissances scientifiques diffusées par les institutions de recherche et de formation les plus prestigieuses et appliquées par les professionnels des sociétés des textes que nous avons explorées pose le problème du choix, de l'adéquation et de l'adoption des modèles étiologique et thérapeutique en fonction du contexte socioculturel de la survenue ou de la survenance et de l'expansion des pathologies. Toutes considérations qui militent en faveur d'un pluralisme médical à caractère complémentaire et qui repose sur la pratique d'une médecine alternative[2] seule, susceptible de soulager les patients.

De là tout le bénéfice que l'on peut et doit tirer de l'ethnologie ou de l'anthropologie de la santé qui préconisent entre autres, la prise en compte de la relation entre religion et maladie, dans une culture africaine où

---

[1] D-H, Pageaux, *Littératures et cultures en dialogue,* Essais réunis, annotés et préfacés par Sobhi Habchi, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 53.

[2] Autant Éric de Rosny, dans *L'Afrique des guérisseurs, Paris, Kartala, 2010*, p.12, s'insurge contre la « théologie de rupture » qui préconisait « un renoncement au passé », autant les colloque de sur *Le pluralisme médical en Afrique*, Presses de l'Université Catholique d'Afrique Centrale -Kartala, 2010, p. 15 milite en en faveur d'une « coexistence (synonyme) d'une interaction dans un même espace social d'offres thérapeutiques relevant d'univers culturels différents et favorisant la multiplicité des recours »

manières de croyance et manières de soin sont et restent intimement liées. L'usage de la parole dans une culture de l'oralité[1], conjuguée à la connaissance de la nature, à la maîtrise des forces dont elle regorge peut alors révéler toute son efficacité. Preuve, s'il en était encore besoin que, le verbe, l'eau et le feu sont sinon au commencement de la vie, du moins des éléments constitutifs de celle-ci.

Bibliographie

Corpus

MBOCK, C-G. (1989) *Quand saigne le palmier*, Yaoundé, Les Editions CLE.
SOH, C. (2011), *Un Enfant à tout prix*, Paris, L'harmattan.

Critique littéraire et Sciences du langage

BROUSSEAU, M. (2002) « Lieux et écriture chez Bukowski », in *Géographie et cultures N°44.Territoires littéraires*, Paris, L'Harmattan.
CABANES. J-L, (1974), Critiques *Littéraire et Sciences Humaines*, Toulouse, Privat,
DROUET, G. (2011), *Marier les destins .Une ethno critique des Misérables*, Presses Universitaires de Nancy,
ESCARPIT. R, (sous la direction de) *Le littéraire et le social*, Paris, champ, Flammarion, 1970.
GENETTE. G, (1969, 1972), *Figures (II, III),* Paris, Seuil.
GROUPE D'ENTREVERNES. (1988), *Analyse sémiotique des textes Introduction, Théorie, Pratique,* Paris, P.U.F., 6 éd.,
HAMON. P, (1977), « Pour un statut sémiologique du personnage » in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, Points.
MONTANDON, A. (2006), (sous la direction de) *Littérature et anthropologie*, Paris, Collection poétiques contemporaines, SFLGC.
SARTRE, J-P. (1948), Qu'est-*ce-que la littérature* ? Paris, NRF, Gallimard.
--(1973), *Un Théâtre de situations,* Paris, Gallimard.

Documents électroniques

PRIVAT. J-M, et SCARPA.M, (2015), « Ethnocritique et anthropologie (s) des littératures », *L'Homme,* [en ligne] ,206/2013/, mis en ligne le 03juin 2015, consulté le 09mai 2017. URL : http:// lhomme.revues.org/24524 ; DOI : 10.4000/lhmme.24524.
SCARPA.M., (2103), « De l'ethnologie de la littérature à l'ethno critique », in *Recherches et Travaux* [en ligne], 82, /2013, mis en ligne le 15 novembre 2014, consulté le 31 mars 2016. URL : http:/recherchestravaux.revues.org/575.
-- (2017) « Littérature, anthropologie, ethno critique » *L'Atelier du Centre de Recherches Historiques*[en ligne], 16Bis/2017, mis en ligne le 02

[1] Dans un collectif au titre suffisamment expressif, *Dire les maux Anthropologie de la parole dans les médecine du monde*, Paris, L'Harmattan, 2011, 291 pages, Rémi Bordes a rassemblé un ensemble de travaux sur« l'anthropologie des thérapeutiques verbales », ouvrage que nous avons lu avec beaucoup d'intérêt et de fruit.

février 2017, consulté le 09mai 2017. URL : http://acrh.revues.org./7519 ; DOI : 10.4000/acrh.7519.

Sciences Humaines et sociales

AUGE, M. (1984) « Le sens des autres ». *Actualité de l'Anthropologie*, Paris, Fayard,

AUGE, M. et HERZLICH, C. (2013), (Sous la direction de) *Le sens du mal. Anthropologie, histoire, sociologie de la maladie*, Paris, Editions des Archives Contemporaines.

BORDES, R. (2011), *Dire les maux. Anthropologie de la parole dans les médecines du monde,* Paris, L'Harmattan,

CAILLOIS. R, (1991), *L'Homme et le Sacré*, Paris, Folio-Essai, Gallimard.

FABRE-VASSA, Cet FABRE, D. (1995), *Coutumes et destin. Thomas Hardy et autres essais par Yvonne VERDIER*, Paris, Bibliothèque des Sciences Humaines, NRF, Gallimard.

GAULEJAC, V. (de),2011), *Les Sources de la honte*, Paris, Essais, Points.

HERSKOVITS, M.J. (1967), *Les Bases de l'anthropologie culturelles*, Paris, Payot.

LAPLANTINE, F. (1992), *Anthropologie de la maladie.* Etude ethnologique des systèmes de représentations étiologiques et thérapeutiques dans la société occidentale contemporaine Paris, Bibliothèque scientifique Payot.

LADOVIC, L. (2010), (Sous la direction de) *Le Pluralisme médical en Afrique,* (Hommage à Éric de Rosny) PUCAC-Karthala.

MIRCEA, E. (1975), *Histoire des Croyances et des idées religieuses*, I*. De l'âge de la pierre aux mystères d'Eleusis*, Paris, Payot.

MUCCHIELLI, A. (1985), *Les Mentalités*, Que sais-je ? PUF.

NYOM, B. (1981) « Prière biblique et prière négro-africaine » in *Bulletin de théologie africaine vol. III,* n°6, juillet-décembre, 1981, Association œcuménique des théologiens africains, Faculté de théologie catholique de Kinshasa XI, pp.155-218.

PAGEAUX, D-H. (2007), *Littératures et cultures en dialogue* (Essais réunis, annotés et préfacés par Sobhi HABCHIA), Paris, L'Harmattan.

ROSNY, E. (de). (2010), *L'Afrique des guérisseurs*, Paris, Karthala.

SARTRE, J-P. (1973), *Un Théâtre de situations*, Paris, Gallimard.

TISSERON, S. (2007), *La Honte psychanalyse d'un lien social*, Paris, Dunod.

THOMAS, L. V. et LUNEAU, R. (1968), *La Terre africaine et ses religions*, Paris, L'Harmattan.

--(1975), *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot.

VERDIER, Y. (1995), *Coutumes et destin*, Paris, NRF, Gallimard.

ZEMPLENI, A. (1985), « La maladie » et ses « causes », *Introduction, Ethnographie* 96-97/2 et 3, pp. 13-44.

-- Entre « sickness » et « illness » (1988) : « de la socialisation à l'individualisation de la maladie », *Social Sciences and Medicine*, 27/11, pp. 1171-1182.

Marie Cécile BOUGUIA FODJO
Ecole Normale Supérieure
Université de Yaoundé I
maryves29@yahoo.fr

Les représentations de la gémellité, entre mêmeté et ipséité. Un regard sur *La Petite Fadette* de George Sand

Résumé

Les jumeaux dans la mythologie, dans diverses cultures, dans les arts et partant dans la littérature constituent toujours une source de grande fascination. Les représentations de la gémellité sont communément associées au mystère, à l'étrangeté. La gémellité parait de ce fait tel un cas d' « imagothèmes » au sens de Guiyoba (2005 : 15) c'est-à-dire, « des thèmes qui véhiculent des images de l'Autre dans un texte ; ils concernent les traits physiques, moraux et environnementaux de l'altérité. » La présente réflexion se propose dès lors de cerner, à l'aune de *La Petite Fadette,* les processus par lesquels les représentations de la gémellité modulent la mise en place de l'ipséité de chaque jumeau. Aussi cette analyse questionne-t-elle, sur la base dudit roman sandien, comment est perçue la figure gémellaire, quelle est la portée de ces images sur le jumeau, par quels mécanismes s'opère le processus d'individuation. Le décryptage de cette triple préoccupation -qui s'est fait sous le prisme des travaux imagologistes de Daniel-Henri Pageaux- a permis d'observer que la perception de l'altérité gémellaire chez George Sand est nimbée d'éléments doxiques et pose une problématique identitaire se rapportant en prime à la dilution de l'ipséité dans la mêmeté. Chaque besson étant confondu à l'autre, le recours aux mécanismes relevant tant de la manie, de la philie que de la phobie, a permis d'enclencher le processus de dégémellisation, que consolide l'expérience de la séparation, à l'effet de favoriser l'émergence et la maturation de la singularité de chaque jumeau.
Mots clés : représentations, figure gémellaire, imagologie, mêmeté, singularité.

Abstract

Twins in mythology, in various cultures, in the arts and therefore in literature always constitute a source of great fascination. Representations of twinhood are commonly associated with mystery and strangeness. Twinning therefore appears to be a case of ''imagothemes'' in the sense of Guiyoba (2005: 15), that is to say, «themes which convey images of the other in a text; they concern the physical, moral and environmental traits of otherness. » This reflection therefore aims to identify, in the light of *La Petite Fadette*, the processes by which the representations of twinhood

modulate the establishment of the selhood oh each twin. This analysis therefore questions, on the basis of the said Sandian novel, how the twin figure is perceived, what is the impact of these images on the twin, and by what mechanisms the process of individuation operates. The decryption of this triple concern – which was done through the prism of the imagologist work of Daniel-Henri Pageaux – made it possible to observe that the perception of twin otherness in George Sand is shrouded in doxic elements and poses a problematic identity relating primarily to the dilution of selfhood in sameness. Each besson being confused with the other, the recourse to the mechanisms relating as much to mania, to philia as to phobia, made it possible to initiate the process of detwinning, which is consolidated by the experience of separation, to the effect to promote the emergence and maturation of the singularity of each twin.
Keywords: representations, twin figure, imagology, sameness, singularity.

Introduction

Les naissances gémellaires ont de tout temps éveillé dans la société humaine un intérêt particulier. En effet, ce couple souvent confondu en une seule entité n'a pas manqué d'interpeller l'imaginaire collectif et de nombreux clichés s'y rapportant demeurent toujours ancrés dans les croyances populaires[1]. Le regard posé sur le thème de la gémellité est multidisciplinaire. Dans la mythologie et l'histoire de tous les peuples, les jumeaux ont toujours été un objet de fascination, suscitant admiration, rejet ou curiosité, comme l'attestent les recherches en sciences humaines[2]. La littérature également s'est intéressée à la figure gémellaire qui a d'ailleurs servi de motif à plusieurs écrivains à l'instar de George Sand dans *La Petite Fadette*. Cette œuvre littéraire est une réflexion sur les représentations de l'autre. Dans ce récit de la dynamique des relations interpersonnelles, la substance diégétique fait la part belle aux jumeaux Barbeau que sont Landry et Sylvinet.

Compendieusement, le roman sandien supra mentionné développe la thématique de la gémellité dans ses arcanes complexes et surprenants comme pierre de touche d'une investigation passionnante sur l'identité. La présente réflexion se propose dès lors de cerner les processus par lesquels les représentations de la gémellité modulent la construction de la personnalité des jumeaux. Aussi cette analyse questionne-t-elle, sur la base de *La Petite Fadette,* comment est perçue la figure gémellaire, quelle est la portée de ces perceptions sur le sujet gémellaire, par quels mécanismes s'opère le processus d'individuation. Cette triple préoccupation sera décryptée sous le prisme de l'imagologie dans la mesure où notre sujet porte sur les représentations ou images de l'autre ; sachant que : « toute image procède d'une prise de conscience […] d'un Je par rapport à l'Autre […] (Pageaux, 1989 : 51). S'adossant précisément sur les travaux de

[1] Lire Mullie-Chatard, Sylvie (2011).
[2] Voir à cet effet : Zazzo, René (1991).

Daniel-Henri Pageaux, notre investigation, dans sa double articulation, mettra en lumière les éléments doxiques autour de la gémellité avant d'explorer les stratégies de dégémellisation qui permettent l'émergence de l'individu.

1. L'imaginaire de la gémellité : facteurs doxiques et syntonie affective

Anciennement connue sous le nom générique de « littérature comparée », l'étude des représentations a été revisitée par Pageaux (1989 : 51-78) et réactualisée par Moura (1998) sous le concept d'imagologie, articulé autour de l'étude des représentations de l'étranger dans la littérature. Depuis les temps anciens[1] et même encore aujourd'hui, la figure gémellaire entretient un mystère et dégage une impression d'étrangeté qui justifie la fascination qu'elle suscite. La gémellité parait de ce fait tel un cas d' « imagothèmes » au sens de Guiyoba (2005 : 15) c'est-à-dire, « des thèmes qui véhiculent des images de l'Autre dans un texte ; ils concernent les traits physiques, moraux et environnementaux de l'altérité. » Étudier la perception de cette étrangeté, de cette part d'inconnu, de mystère que revêt la gémellité pourrait de ce fait consister à s'intéresser à un « ensemble d'idées sur l'étranger[2], pris dans un processus de littérarisation et de socialisation.» (Pageaux, 1994 : 60) Cette analyse imagologique de la gémellité sera davantage axée sur l'apport doxique que structure l'imaginaire social (Moura, 1998) ici doublement articulé.

1.1. La doxa gémellaire et ses manies

L'imaginaire collectif et les attitudes culturelles entourant la gémellité façonnent, dans une large mesure, les conduites sociales générales et les pratiques parentales. Usant des moyens du conte et du roman réaliste, George Sand poétise dans *La Petite Fadette,* les nombreuses représentations qui participent du mystère des jumeaux. En femme d'expérience, mère Sagette qui a procédé à l'accouchement de Sylvinet et Landry, les jumeaux Barbeau, s'émerveille à la vue de ce couple gémellaire homozygote et met en avant leur particularité : « […] Je n'ai jamais vu deux bessons si pareils dit-elle », (Sand, 1995 : 18). Cette ressemblance inouïe justifie d'ailleurs l'appellation qui leur fut attribuée : « bessons ». Le narrateur précise bien : « […] et comme ils étaient si pareils l'un de l'autre, on reconnut bien vite que c'étaient deux bessons, c'est-à-dire deux jumeaux d'une parfaite ressemblance » (Sand, 1995 : 16). Cette désignation s'étendra à leur habitation devenue « la bessonnière ». C'est dire que leur similitude faisait l'unanimité dans la communauté.

La naissance des jumeaux engendra une joie qui s'estompa graduellement au gré des inquiétudes que suscitaient chez les parents Barbeau les divers préjugés en circulation au sujet des jumeaux si

[1] La mythologie est riche des cas de jumeaux tels Rémus et Romulus, Castor et Pollux….
[2] L'étranger réfère dans le contexte de cette démonstration au couple gémellaire.

semblables. Aussi mère Barbeau est-elle moins fascinée et davantage préoccupée. Elle dira d'ailleurs à ce propos : « […] mais moi j'ai du souci parce qu'on m'a dit qu'il n'y avait rien de plus chanceux et de plus malaisé à élever que des bessons. Ils se font tort l'un à l'autre, et presque toujours, il faut qu'un des deux périsse pour que l'autre se porte bien. » (Sand, 1995 : 17). Le contraste qui se dégage de ces propos renforce l'inquiétude que l'épouse Barbeau présente à son époux. Celui-ci est tout aussi perturbé par des propos doxiques qu'il expose également en ces termes : « […] j'ai ouï dire que les bessons prenaient tant d'amitié l'un pour l'autre que quand ils se quittaient ils ne pouvaient plus vivre et qu'un des deux, tout au moins, se laissait consumer par le chagrin jusqu'à en mourir » (Sand 1995 : 18). La crainte du couple Barbeau exprime une certaine manie, car pour eux, la paire gémellaire « est tenue […] comme absolument supérieure […] » (Pageaux, 1989 :71) du fait du mystère qui l'entoure. Troublés par les représentations au sujet des jumeaux, les parents Barbeau se réfèrent à la sage-femme pour vérifier l'authenticité ou non de ces idées en circulation à propos des difficultés à éduquer des bessons d'une part, et des risques émanant de leur attachement affectueux d'autre part.

Il convient de souligner que « mère Sagette a de la connaissance là-dessus » (Sand : 17) et fort de ses cinquante ans d'expérience, elle constitue la référence pour valider ou invalider les stéréotypes liés au couple gémellaire. Aussi infirmera-t-elle la crainte de mère Barbeau, la rassurant que « […] la ressemblance ne fait rien à leur santé […]. Ils ne se sont donc pas fait dommage l'un à l'autre dans le sein de leur mère ; […]. Consolez-vous donc, mère Barbeau, ça vous sera un plaisir de les voir grandir.» (Sand, 1995 : 18) Quant - à l'inquiétude de père Barbeau, mère Sagette dira avec autorité et sans hésitation :

> C'est la vraie vérité, […] ; mais écoutez ce qu'une femme d'expérience va vous dire. […] Faites attention dès que vos bessons commenceront à se reconnaître, de ne pas les laisser toujours ensemble. […] Enfin, par tous les moyens que vous pourrez imaginer, empêchez-les de se confondre l'un avec l'autre et de s'accoutumer à ne pas se passer l'un de l'autre. Ce que je vous dis là, […] si vous ne le faites pas, vous vous en repentirez grandement un jour. (Sand, 1995 : 18-19)

Ces recommandations avisées de mère Sagette attestent du fait que les images et perceptions des jumeaux, comme toutes autres représentations, doivent faire l'objet d'un examen. En effet les fondements de la doxa sont difficilement appréhendables, d'où le besoin d'authentification de ces images. La gémellité est problématique et, en experte, mère Sagette propose des voies afin de parer cette version tragique de l'identicité gémellaire.

Les stéréotypes vont bon train et participent de l'imaginaire français de la gémellité. Faisant partie des formes doxiques, le stéréotype relève, de l'avis de Ruth Amossy (1991 : 10), du domaine de la dénomination et désigne les images de l'autre (et de soi) qui circulent dans une communauté

donnée. Dans le roman sandien qui sous-tend cette analyse, le mercier contribue à la diffusion de ces idées reçues sur les jumeaux et les met au service de son activité commerciale. Il dira à propos : « […] ces enfants-là ont la même vue. […] et il ne faut pas les contrarier là-dessus car on dit que quand on veut empêcher les bessons de se considérer comme les deux empreintes d'un même dessin, ils deviennent idiots et ne savent plus du tout ce qu'ils disent » (Sand, 1995 : 26). Ces clichés sur les jumeaux présentent des tendances quelque peu excessives qui nous forcent à les considérer comme relevant du déploiement de la manie. Cette dernière est l'un des concepts développé par Pageaux (1989) et référant à l'une des attitudes essentielles qui émanent de la perception de l'altérité.

1.2. La philie : relation symbiotique et brouillage identitaire

Il est difficile de lire *La Petite Fadette*, sans s'étonner de la manière dont les termes « bessons » et « bessonnière » occupent l'espace narratif sandien. Ces mots, dans leur emploi redondant, réitèrent l'identicité de Sylvinet et Landry et trahissent le désir de ne pas les considérer séparément. Il s'agit là d'un choix de renforcer la proximité des jumeaux au point de brouiller leur identité. Par ces mots, Sylvinet et Landry ne sont plus qu'une paire indissécable qui annihile toute potentielle différence physique. C'est pourquoi le narrateur a pu dire : « Au premier moment, on ne faisait point entre eux de différence et on croyait voir un œuf et un œuf » (Sand, 1995 : 24). L'usage récurrent des termes ''besson'' et ''bessonnière'' permet, pour ainsi dire, de s'adresser à eux comme s'ils étaient une entité et non pas de manière individuelle, renforçant ainsi la proximité et la similarité des jumeaux.

Les superstitions, les folklores et les mythologies livrent un témoignage nourri des pouvoirs dont seraient dépositaires les figures gémellaires, lesquels pouvoirs trouveraient leur fondement dans l'étonnante syntonie affecte des jumeaux. Sylvinet et Landry font également preuve d'un amour profond que matérialisent dans l'œuvre une solidarité très tenace et un langage secret ; une sorte de sentiment de télépathie qu'exprime une solidarité psychique très étroite chez les jumeaux identiques. Nous en voulons pour preuve l'attitude et la réaction du couple gémellaire dans la scène ci-après :

> S'ils faisaient une petite faute, il [père Barbeau] tirait les oreilles de Sylvinet par exemple, disant à Landry : Pour cette fois, je te pardonne à toi, parce que tu es ordinairement le plus raisonnable. Mais cela consolait Sylvinet d'avoir chaud aux oreilles, de voir qu'on avait épargné son frère, et Landry pleurait comme si c'était lui qui avait reçu la correction. On tenta aussi de donner, à l'un seulement, quelque chose dont tous deux avaient envie ; mais tout aussitôt, si c'était chose bonne à manger, ils partageaient ; ou si c'était toute autre amusette ou épelette à leur usage, ils le mettaient en commun, ou se le donnaient et redonnaient l'un à l'autre, sans distinction du tien et du mien. Faisait-on un compliment de sa conduite, en ayant l'air de ne pas rendre justice à l'autre, cet autre était content et fier de voir

encourager et caresser son besson, et se mettait à le flatter et à le caresser aussi (Sand, 1995 : 27-28).

La forte ressemblance et la grande inclination sus-démontrées font le lit d'une philie dont la relation fusionnelle entre les jumeaux est l'illustration. La philie, de l'avis de Pageaux (1989 : 72), « […] vit de connaissance et reconnaissance mutuelles, d'échanges critiques et du dialogue égal à égal. » Le mode d'interaction dans le couple gémellaire ici en étude, au-delà de l'intérêt et la controverse qu'il pourrait susciter retient notre attention par la peinture qu'elle offre de la relation d'attachement qui unit les jumeaux Barbeau. Dans de pareilles circonstances, l'identification intergémellaire se trouve intensifiée. Cette grande similitude et la proximité du couple gémellaire fécondent l'expérience d'une certaine complétude béatifiante. Aussi la relation de la paire gémellaire peut-elle également jouer un rôle protecteur contre certaines angoisses. Cette fonction protectrice s'ancre, d'après Bernier (2006 : 16), dans « le fort attachement affectif de ces enfants l'un pour l'autre [qui] les prédisposerait à un évitement des sentiments de frustration ».

En outre, l'intensité du lien gémellaire sécurise et réconforte chaque jumeau ou l'outille face à l'angoisse émanant des autres. À l'effet de consolider l'idée de sosie, les jumeaux et leurs parents par leurs actes et leurs attitudes, travaillent très souvent à gémelliser davantage les jumeaux. Pour Bélanger-Legault (2020 : 28), « le terme « gémellisation » est employé dans la littérature portant sur la gémellité et il décrit l'ensemble des attitudes et comportement qui accentuent l'indifférenciation entre les jumeaux. » Le texte en corpus met en lumière de nombreuses stratégies de gémellisation à l'instar de celle initiée par les jumeaux eux-mêmes. En réalité, « […] quand l'un avait cassé le bout de son sabot, bien vite l'autre écornait le sien du même pied ; quand l'un déchirait sa veste ou sa casquette, sans tarder, l'autre imitait si bien la déchirure qu'on aurait dit que le même accident l'avait occasionnée » (Sand, 1995 : 26) et le narrateur de rajouter que « […] les bessons avaient la voix toute pareille, et que, comme ils savaient bien qu'on pouvait les confondre, ils répondaient au nom l'un de l'autre sans se donner la peine de vous avertir de la méprise. Le père Barbeau lui-même s'y embrouillait quelquefois » (Sand, 1995 : 24).

De ce qui précède, on note clairement que les jumeaux s'amusaient à créer et entretenir un brouillage identitaire sur la base de leur ressemblance inouïe. On remarquera avec Bernier (2006 : 13) que : « La similarité physique de ces enfants produit une confusion dans leur entourage, dont la conséquence est de renvoyer à chacun d'eux que rien ne le dote d'un caractère unique […]. » Leurs parents se prêtent pareillement à ce jeu de gémellisation en leur choisissant des vêtements identiques. Le texte le précise d'ailleurs : « […] les bessons furent habillés si pareillement qu'on avait encore plus souvent lieu de les confondre » (Sand, 1995 : 26). Ces confusions identitaires réjouissaient les jumeaux dont l'amitié augmentait avec l'âge, « tant ils avaient d'aise d'être ensemble […] qu'ils ne pouvaient pas s'amuser avec d'autres enfants quand

un des deux ne s'y trouvait pas » (Sand, 1995 : 26-27). Leur relation symbiotique se trouve consolidée par ces choix marqués du sceau de la philie. La confusion amplifie les ressemblances et la situation gémellaire ici entraine un déficit de la sociabilité chez les jumeaux.

Par ailleurs, face à des jumeaux si semblables, si fortement rivés l'un à l'autre, et si charnellement solidaires, il y a lieu de s'interroger quant à l'émergence du sujet. C'est pourquoi Moro et Kouassi (2009 : 22) pensent que : « L'altérité de jumeaux et la singularité de ce lien fraternel restent donc constamment à repenser et à renégocier à travers les appartenances culturelles et les histoires familiales et individuelles. » Si tant il est vrai que la logique de la gémellité sous la plume sandienne se rapporte à la dilution de l'ipséité dans la mêmeté, alors il convient de signaler la problématique identitaire que pose cette perception de l'altérité gémellaire. Ce qui fera dire à Zazzo (1991 : 294) : « La dualité physique du couple s'oppose à la révélation de la dualité idéelle de la personne. » Chaque besson étant confondu à l'autre, comment dès lors, à partir de cette uniformité, mettre en avant son unicité, ou construire une identité personnelle ? Les attitudes empreintes de philie sus-explorées ne constitueraient-elles pas un heurt à l'émergence du sujet ? D'où la nécessité d'enclencher le processus de dégémellisation à l'effet de favoriser l'élaboration de la singularité.

2. Stratégies de dégémellisation comme facteur d'individuation

La littérature souligne l'impact de la condition gémellaire sur le développement de l'idiosyncrasie du jumeau. Parvenue à l'adolescence, la figure du co-jumeau qui paraissait sous la double valence tantôt sécurisante tantôt rassurante admet une troisième valence plutôt menaçante. Ceci dans la mesure où l'altérité gémellaire interfère dans l'établissement identitaire du co-jumeau devenu adolescent, tel un élément phagocytant l'avènement de l'individu. Cette identité personnelle n'est pas une donnée immédiate, mais une construction comme le démontre Bouguia Fodjo (2016), dont l'analyse indique également que la construction identitaire implique une forte composante relationnelle, une décentration. Ainsi, « dégémelliser signifie séparer pour perdre l'identité gémellaire » (Hubbin-Gayte, 1998 :71). Dès lors l'exploration du roman sandien ici en étude fait état de l'impérieux besoin de déparier les jumeaux Barbeau pour faciliter leur épanouissement individuel. Cette dissociation entraine des réactions diverses dont l'impact sur le processus d'individuation n'est pas négligeable.

2.1. La séparation : une expérience éprouvante mais nécessaire

Au vu des réalités gémellaires peintes par Sand, la dégémillisation s'impose telle la voie royale d'accès à l'identité intrinsèque de chaque jumeau. Entendue comme le passage des deux faces d'une pièce à deux pièces distinctes, la dégémellisation désigne le processus de différenciation du couple gémellaire dont l'issue est la perte de l'identité gémellaire, synonyme de mêmeté et l'émergence de l'ipséité. George Sand présage le programme narratif qui s'emploiera à décrire l'indispensable séparation des

bessons et ses effets dissemblables sur les deux protagonistes. Pour ce faire, elle convoque un argument d'autorité biblique et fait dire au narrateur que : « Malgré cette grande ressemblance, et cette grande inclination, Dieu qui n'a rien fait d'absolument pareil dans le ciel et la terre, voulut qu'ils [les bessons] eussent un sort bien diffèrent, et c'est alors qu'on vit que c'étaient deux créatures séparées dans l'idée du bon Dieu, et différentes dans leur propre tempérament » (Sand 1995 : 28-29).

Recommandée très tôt par mère Sagette afin de parer à la prétendue version tragique et destructrice de l'identicité[1], la dégémellisation dont les nombreuses tentatives[2] furtives ont été un échec, devient un impératif pour père Barbeau. En effet, bien que la page incipitale de ce roman sandien présente père Barbeau comme un homme qui « n'était pas mal dans ses affaires » (Sand, 1995 : 15), sa famille s'agrandit et la conjoncture économique se dégrada « Si bien que le père Barbeau n'était pas assez riche pour garder tout son monde avec lui, et il fallait bien songer à mettre ses bessons en condition chez les autres. » (Sand, 1995 : 29). Alors Barbeau accueilli avec soulagement l'offre du père Caillaud de la Priche, de prendre un de ses jumeaux pour s'occuper des bœufs. À l'annonce de cette idée de dépareiller les jumeaux, l'attitude réfractaire des concernés n'a pas tardée : « D'abord les deux bessons pleurèrent et passèrent trois jours […] sans qu'on les vît, sauf à l'heure des repas. Ils ne disaient mot à leurs parents […] ils ne surent que se lamenter tous deux, et se tenir par les bras comme s'ils avaient crainte qu'on ne vînt les séparer par force » (Sand, 1995 : 29-30).

Les jumeaux Barbeau n'étant pas préparés au fonctionnement individuel car n'ayant jamais été séparés, le besoin de les éloigner l'un de l'autre se trouve par ricochet confronté à une résistance tenace. L'identification intergémellaire dans laquelle ils ont été façonnés a eu pour effet de favoriser un déficit et même une phobie de la sociabilité. Quitter sa zone de confort, abandonner son co-jumeau et aller vers l'inconnu n'est juste pas envisageable pour Sylvinet. Aussi Landry, considérant l'impérieux besoin de soulager leur père des charges familiales, résolu, la mort dans l'âme, de partir. Cette décision vient initier une série de différenciations entre les bessons dont les similitudes avaient jusqu'ici été mises en avant. En réalité ce choix est assorti d'une profonde douleur. C'est une séparation éprouvante pour tous les deux, mais Landry ménagea son co-jumeau ; vu qu'il : « […] pensait toujours à prendre pour lui le plus gros de la peine, et il voulait voir ce que son frère en pouvait supporter, afin de lui épargner tout le reste. Il connut bien que Sylvinet avait plus peur que lui d'aller habiter un endroit étranger et de se donner à une famille autre que la sienne » (Sand, 1995 : 31).

[1] Voir *La Petite Fadette* aux pages 19 et 21.

[2] La quête d'une nourrice par père Barbeau pour faire allaiter l'un des jumeaux comme l'a conseillé mère Sagette, rencontra l'opposition de son épouse, trop attachée à ses bessons pour s'en séparer. Voir les pages 21 et 27.

Ces propos mettent en évidence la réalité selon laquelle la perspective de la séparation participe déjà du dévoilement des particularités de chaque jumeau. C'est à cette logique que souscrivent les propos ci-après de Landry s'adressant à son frère :

> Tu sais bien que je suis un peu plus fort que toi […]. On dit que nous mourrons peut-être si on nous sépare. Moi je ne crois pas que je mourrai, mais je ne répondrais pas de toi, et c'est pour cela que j'aime mieux te savoir avec notre mère, qui te consolera et te soignera. […] je crois bien que c'est toi qui est le plus chéri, et je sais que tu es le plus mignon et le plus amiteux. Reste donc, moi je partirai […] moi j'aime la peine et ça me distraira et comme je cours mieux que toi, je viendrai plus vite te trouver aussitôt que j'aurai fini ma journée (Sand, 1995 : 31-32).

Vraisemblablement, l'urgence de subvenir aux besoins, devenus plus grands, de la famille Barbeau, est ce qui décida Landry à accepter de partir. Cependant, il convient d'observer que ce couple gémellaire est désormais sorti de l'enfance et en pleine adolescence. Ce qui entraine de besoins nouveaux tels celui de se démarquer. Les propos sus-mentionnés de Landry présentent de nombreuses occurrences de mots et expressions qui établissent la distinction entre le 'je'/'moi' et le 'tu'/'toi'. Déconstruisant discursivement l'identité gémellaire dans sa mêmeté, il construit verbalement une identité nouvelle. Cette démarche épouse la pensée de Halen (2001 : 26) qui stipule que : « Les identités sont des réalités d'ordre discursif […] susceptibles d'être déconstruites […] mais aussi reconstruites ». Partant, il est évident que Landry se considère déjà tel un être distinct de Sylvinet c'est d'ailleurs ce qu'expriment les nombreuses analogies différentielles auxquelles il a recours afin d'opposer son tempérament à celui de son frère. Ces préliminaires de l'édification de sa personnalité accentuent les différences tandis que les similarités s'estompent.

À l'observation, l'usage des mots « bessons » et « bessonnière » pareillement est moins récurrent et cède davantage la place à l'emploi des noms spécifiques de chaque protagoniste. Dès lors 'l'effet de couple' théorisé par Zazzo (1991), pour décrire l'influence du contexte gémellaire sur le développement des jumeaux et en particulier sur leur personnalité, s'atténue progressivement, affranchissant les protagonistes de la captivité de la mêmeté que favorise la gémellité. En outre, le choix de partir qu'opère Landry entre en droite ligne des recommandations de mère Sagette, qui à la naissance des jumeaux conseillait les parents Barbeau en ces termes : « Faites attention, dès que vos bessons commenceront à se reconnaître, de ne pas les laisser toujours ensemble. Emmenez l'un au travail pendant que l'autre gardera la maison. Quand l'un ira pêcher, envoyez l'autre à la chasse […] » (Sand, 1995 : 19). Par ces conseils avisés, mère Sagette dénonce l'attitude qui consiste à cultiver la gémellité et entraver, à terme, la saine adaptation de chaque jumeau à la vie sociale.

De l'avis du narrateur, Landry toléra mieux cet éloignement car, dit-il, « Landry avait un peu plus d'amour propre que son frère. On leur avait tant dit qu'ils ne seraient jamais qu'une moitié d'homme s'ils ne s'habituaient pas à se quitter, que Landry, qui commençait à sentir l'orgueil de ses quatorze ans, avait envie de montrer qu'il n'était plus un enfant » (Sand, 1995 : 34). Contestant sa dilution dans le même, Landry aspire s'affirmer comme un être à part entière et entièrement à part. Ses nouvelles responsabilités à la Friche lui donnent le sentiment de sa propre valeur comme le laisse entendre le narrateur : « Landry sentant qu'il s'appartenait, parce que le père Caillaud lui avait donné licence de tout devoir […] » (Sand, 1995: 45). Cette marque de confiance en lui de la part de père Caillaud, active le processus de maturation de Landry qui, se décentrant, va s'intégrer dans son nouvel environnement.

Il convient de relever le contraste dans le vécu de cette séparation. Du point de vue de Sylvinet, ayant été très dépendant de l'intimité gémellaire, le départ de Landry est une expérience déchirante dont il semble ne pas pouvoir s'en remettre. Tandis que :

> Landry prenant de mieux en mieux son parti, Sylvinet ne le prenant pas du tout, et […] comme une âme en peine […] de jour en jour l'affliction du pauvre enfant augmentait. Il ne jouait plus, il ne travaillait que commandé ; […]. Aussitôt qu'on n'avait plus les yeux sur lui, il s'en allait tout seul et se cachait si bien qu'on ne savait où le prendre. Il allait toujours se remémorant et creusant dans sa tête pour y retrouver toutes les petites souvenances de son bonheur passé. […] Il ne pensait qu'au temps passé, et se consumait dans une rêvasserie continuelle (Sand, 1995 :47-48).

Cette attitude nostalgique de la présence permanente de Landry rendit Sylvinet cacochyme et le plongea dans un dépérissement qui corrobore l'analyse de Zazzo (1991 : 304) selon laquelle : « […] d'après les observations de parents des deux jumeaux, c'est celui qui reste à la maison, dans la constellation familiale, privée d'un élément essentiel qui souffre le plus de la séparation. » L'absence de sa figure d'attachement plonge Sylvinet, pour ainsi dire dans une angoisse qui dévoile son degré d'insécurité identitaire. Le sevrage de son co-jumeau suscite chez Sylvinet un traumatisme et une anxiété qui valident l'hypothèse de l'influence de la gémellité sur le développement de la personnalité de chaque jumeau. C'est dans ce sens qu'Houssier (2005 : 21) a pu écrire : « La gémellité accentue la difficulté du travail d'individuation et de séparation. » Or cette individuation est un préalable à l'épanouissement de chacun des jumeaux. Une lecture minutieuse de l'œuvre sandienne ici en étude révèle que, vivant la séparation comme une perte anxiogène d'une partie de ses propres habiletés, Sylvinet rentrera dans une réflexivité identitaire qui se manifestera au travers d'une jalousie morbide à l'égard à Landry ; ce qui cristallise l'attitude de Syvinet dans une phobie certaine.

2.2. De la jalousie phobique à l'affirmation de l'individualité

Comme mentionné supra, le processus de dégémellisation est une expérience diversement appréciée et vécue. Si pour Landry, elle semble moins affligeante, quid de Sylvinet ? Celui-ci vit la dissociation telle une déchirure qui l'ébranle. Réclamant sans cesse la compagnie de son co-jumeau, Sylvinet en arrive à éprouver et à manifester une jalousie des plus tenaces. Se sentant dépossédé de son double, il n'est guère heureux de le voir s'épanouir au loin et surtout sans lui. En effet, tel que le dit le narrateur, Sylvinet est :

> […] celui qui ne pouvait point comprendre que son frère eût à part de lui un moment d'aise et de tranquillité. […] Si le pauvre enfant avait la jalousie des moindres choses qui occupaient Landry, il avait encore plus fort celle des personnes à qui Landry montrait de l'attachement. Il ne pouvait souffrir que Landry fût camarade et de bonne humeur avec les autres gars de la Priche, […] (Sand, 1995 : 55).

Cet extrait témoigne à suffisance que la difficulté identitaire est plus accentuée chez Sylvinet et son origine oscille entre des sentiments contradictoires émanant d'une part de la gratification excessive facilitée par le lien gémellaire et d'autre part, de l'importante frustration causée par la rivalité qu'engendre l'ouverture de Landry aux autres. Aussi Sylvinet s'installe-t-il dans la phobie.

En effet, Sylvinet craint la rupture de la relation symbiotique qui le lie à son co-jumeau. C'est pourquoi cette relation gémellaire pour Sylvinet se décline en possession et en exclusion, ce qui est dommageable à son ouverture à l'autre. Dès lors, il est loisible d'observer que la spécificité de l'intensité de l'attachement gémellaire a un impact non des moindres non seulement sur son mode relationnel, mais module également la construction de sa personnalité. Les difficultés que Sylvinet éprouve dans l'articulation du 'je' et du 'nous' sont très illustratives de cette réalité. La transgression par Landry de la règle tacite de tout partager suscite une montée de rage et de jalousie chez Sylvinet, car il se sent lésé eu égard aux nouvelles amitiés et nouveaux divertissements de Landry. Le narrateur souligne son talent de danseur qui exacerbe la jalousie de Sylvinet qui le voit s'épanouir avec les autres : « Landry avait appris à danser à la Priche et quoique ce goût lui fût venu tard, à cause que Sylvinet ne l'avait jamais eu, il dansait déjà aussi bien que ceux qui s'y prennent dès qu'ils savent marcher. […] Sylvinet l'avait vu danser une fois et cela avait été cause d'un de ses plus grands dépits. » (Sand, 1995 : 58) La réaction de Sylvinet est pour ainsi dire une manifestation de la phobie, car pour lui : « […] la réalité culturelle étrangère est tenue pour inférieure et négative […]. » (Pageaux, 1989 : 71)

L'attitude acrimonieuse de Sylvinet se traduit également face à l'attrait de Landry pour les filles. Aussi peut-on lire que Sylvinet : « […] avait été si en colère de le [Landry] voir embrasser une des filles du père Caillaud qu'il avait pleuré de jalousie […].» (Sand, 1995 : 59) La jalousie, qui rend Sylvinet valétudinaire, s'exprime diversement dans l'œuvre sandienne ici considérée, tantôt par des crises de larmes, tantôt par des

fugues[1], par la dépression et même par la maladie. Il en arrive à user de chantage affectif à l'effet d'attirer l'attention de Landry et la tenir captive. Hélas Landry, malgré sa grande et tendre affection pour son frère, apprécie bien la compagnie d'autres personnes. Au vu de ce qui précède, on est en droit d'indiquer que la jalousie, favorisée par la séparation, se donne à analyser comme un facteur de mise en évidence des différences et de dissipation de l'effet de couple. Cet état de chose facilite en revanche le processus d'individuation des protagonistes. Ce qui lève un pan de voile sur la part déterminante de l'environnement dans le développement de l'identité distincte des jumeaux Barbeau. Par ailleurs, la découverte de l'amour renforce les antagonismes tel que le laisse entendre Zazzo (1991 : 513) : « Les premières sollicitations de la vie amoureuse menacent ou concurrencent déjà l'unité affective du couple fraternel. »

En outre, l'effet déstabilisateur de la privation de l'objet narcissique que traduit la jalousie de Sylvinet est révélateur du fait que ce dernier ne parvient pas encore à faire le deuil de la symbiose gémellaire et de l'identicité subséquente. Ne le voit-on pas faire des mains et des pieds pour s'opposer au rapprochement qu'il observe entre son frère et Fadette ? Bien qu'honnie de Landry au départ, Fadette parvient, grâce à sa sincérité et à sa générosité, à gagner son amitié et son amour. Les parents Barbeau l'accueillent comme leur bru tandis que Syvinet, poussé par la jalousie, s'obstine à rester hostile à Fadette en qui il voit une rivale. Cette phobie envers la bien-aimée de son co-jumeau atteste que « Sylvinet […] était resté enfant de corps et d'esprit beaucoup plus que son frère et n'avait qu'une idée, celle de l'aimer uniquement et d'en être aimé de même. » (Sand, 1995 : 57) Agissant tel un polisson, Sylvinet, dont le processus d'individuation est particulier, remarque « […] qu'il lui était poussé dans le fin-fond du cœur une jalousie terrible à l'endroit de Landry […], car il avait l'impression que […] l'amour de son besson s'était refroidi, parce qu'il avait rencontré par ailleurs des personnes qui lui convenaient mieux et lui agréaient davantage.» (Sand, 1995 : 51-52) Ainsi, l'identification intergémellaire semble contrarier l'émancipation du moi chez Sylvinet.

Tout bien considéré, l'individuation pour Sylvinet procède d'une expérience crisique. Au sujet d'une pareille crise chez les jumeaux, Zazzo (1991 : 508) explique : « L'intérêt de leur crise, pour les jumeaux […] est justement qu'elle ait pour effet de former deux personnalités bien distinctes avec deux êtres dont le patrimoine héréditaire est parfaitement identique.» On en déduit que le risque pour la situation gémellaire de constituer un écran total aux influences formatrices et émancipatrices de la société, est en réalité contestable ; vu que ce supposé heurt à l'essor du sujet participe dans une large mesure de l'expression de sa singularité. Il s'agit décidément d'une sorte de dialectique dans laquelle les effets prétendument nuisibles du lien gémellaire à l'élaboration de l'ipséité, ne le sont qu'en apparence. En effet, considérés sous un tout autre angle, ils s'avèrent participer ardemment à l'émergence de l'individu. Transcendant l'étape de

[1] Voir les pages 59 à 62.

l'émergence, cette identité individuelle aspire à la maturation. Celle-ci sera rendue possible grâce à la décision d'éloigner davantage Landry, ce qui a pour effet de mieux désapparier le couple gémellaire.

Père Caillaud sollicita Landry pour sa ferme du côté d'Arthon et ce pour une longue période, afin d'annihiler toute possibilité de visite entre les jumeaux comme ce fut le cas lorsque Landry était employé à la Priche. Et « cette fois, précise le narrateur, Sylvinet manqua mourir le premier jour ; mais le second, il fut plus tranquille et le troisième, la fièvre le quitta. Il prit de la résignation d'abord et de la résolution ensuite ; et au bout de la première semaine, on reconnut que l'absence de son frère lui valait mieux que sa présence » (Sand, 1995 : 235). Il est donc clair que la mise en place de l'individualité se consolide à la faveur de l'absence de contact fréquent avec son co-jumeau. Ceci est d'autant plus avéré qu'après le mariage de Landry avec Fadette, Sylvinet se déterminera de plein gré à se faire enrôler dans l'armée à l'effet de s'éloigner davantage de Landry. Cette décision est doublement bienfaisante dans la mesure où elle est non seulement librement consentie et sous-tendue par des intentions bienveillantes, mais encore, elle atteste du respect de Sylvinet pour le lien matrimonial qui unit désormais Landry à Fadette. Ce départ jusqu'aux frontières et la participation aux guerres napoléoniennes sevrèrent véritablement Sylvinet de son co-jumeau.

La solitude que favorise cet éloignement participe au plein développement des compétences individuelles de Sylvinet. Force est d'observer ici que la puissance de la volonté est au-dessus de tout prédéterminisme qu'augure la doxa. Le nouvel environnement et la nouvelle vie de militaire de Sylvinet présentent de nouveaux défis et exigences auxquels il fera face avec brio, et ceci contribuera fortement à l'affirmation de sa personnalité. Il n'est donc pas surprenant qu' « en dix années de temps, de fatigues, de courage et de belle conduite, il devint capitaine » (Sand, 1995 : 283). Le constat qui s'impose est qu'effectivement l'expérience de la distance, de l'absence et de la solitude enclenche le processus de maturation de l'identité individuelle, et atteste de l'incidence de l'environnement et de la ferme volonté sur le développement psychique et physique du protagoniste.

Conclusion

Notre objectif dans cette étude était d'examiner les processus par lesquels les représentations de la gémellité modulent la mise en place de l'ipséité de chaque jumeau dans *La Petite Fadette.* Nous avons pu montrer que George Sand va des éléments doxiques qui cristallisent la dilution du moi de la figure gémellaire dans la mêmeté pour poétiser des stratégies de dégémellisation propices à l'émergence et à la maturation de la singularité de chaque jumeau. Ainsi, les attitudes sus examinées, relevant tant de la manie, de la philie que de la phobie constituent autant de mécanismes auxquels les protagonistes ont recours pour se distinguer, se singulariser. Cette classification tripartite théorisée par Pageaux (1989 : 70), qualifie les

« attitudes fondamentales qui régissent la représentation de l'Autre. » Dès lors, l'entreprise d'individuation mise en branle par l'expérience - diversement appréciée- de la séparation, de la privation du lien gémellaire excessif, a favorisé l'essor de l'idiosyncrasie et la naissance de l'individu. Cet individu, dont l'identité intègre la savante articulation entre le singulier et le collectif, s'affranchit de la fusion gémellaire et campe désormais son émancipation dans la fermeté de sa volonté.

Bibliographie

AMOSSY, R. (1991), *Les idées reçues, sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan.

BÉLANGER-LEGAULT, C. (2020), *Exploration de l'univers de la gémellité : articulation du je et du nous au regard de la construction identitaire*, Montréal, Université du Québec à Montréal.

BERNIER, J. (2006), *Influence du facteur gémellaire sur l'acquisition d'une identité distincte. Nouvelles perspectives en sciences sociales,* 1(2), pp. 9-66. https://doi.org/10.7202/602470ar

BOUGUIA, F. M. C., (2016), *Les constructions identitaires dans la prose narrative de M. Proust et de J.-M.G. Le Clézio*, Thèse de Doctorat/Ph.D de littérature française, Université de Maroua, Cameroun, Inédit.

GUIYOBA, F. (2005), « Passé, présent et avenir : l'imagologie en mutation », colloque « *À partir de Venise : héritages, transitions, horizons* », organisé à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Université Ca' Foscari de Venise, 22-25 septembre, pp. 13-23.

HALEN, P. (2001), « Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone », dans *Études françaises, La Littérature africaine et ses discours critiques*, actes du colloque de Montréal, mai 1999, numéro préparé par Josias Semujanga, Études françaises, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, vol. 37, n° 2, pp. 13-31.

HOUSSIER, F. (2005), « L'enfant jumeau et son devenir : indifférenciation et subjectivation dans le lien sororal. » in *Topique*, Paris, L'Esprit du temps, 4(93), pp. 91-103.

HUBBIN-GAYTE, M. (1998), *Les Jumeaux : du pareil au même ?* Paris, Gallimard.

MORO, M.-R. et KOUAKOU, K. (2009), « Gémellité et cultures. » dans *Soins pédiatrie*, 30 (247), Paris, Masson, pp. 20-23.

MOURA, J.-M. (1998), *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF.

MULLIE-CHATARD, S. (2011), *La Gémellité dans l'imaginaire occidental*, Paris, L'Harmattan.

PAGEAUX, D.-H. (1989), « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire » dans P. BRUNEL et Y. CHEVREL (dirs.), *Précis de littérature comparée,* Paris, Armand Colin, pp. 51-78.

PAGEAUX, D.- H. (1994), *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin.
SAND, G. (1995), *La Petite Fadette*, Paris, Bookking International, Classiques français.
ZAZZO, R. (1991), *Les Jumeaux, le couple et la personne,* Paris, PUF, Quadrige.

5. VARIA

Eulalie Patricia ESSOMBA
École Normale Supérieure
Université de Yaoundé 1
eulalipatri@yahoo.fr

Paysage, sensorialité et territorialité dans *Arc-en-ciel* de Rémy Sylvestre Bouelet

Résumé

Les débats sur l'espace et plus précisément sur l'espace paysager font de plus en plus l'objet de réflexions nourries qui intéressent les géographes et les critiques littéraires. L'espace en tant qu'expérience sensible renvoie aux rapports qui existent entre un individu et son environnement. De nombreuses interactions s'établissent au cours de ces multiples rapports. Le contact de ces deux entités à savoir le corps et la nature, ainsi que les résultats qui en découlent rentrent dans ce que certains théoriciens entre autres Raffestin (1977) et Di Meo (1996) ont nommé territorialité. L'écriture de Rémy Sylvestre Bouelet met en évidence sa relation avec la nature. Elle est frappée d'un gradient euphorique ou dysphorique, en fonction du milieu où il se trouve et de son état d'âme. Né à Kribi, ville balnéaire du Cameroun, la relation du poète avec la mer est très apaisée contrairement à celle avec la montagne récente et très heurtée. Par le biais de la polysensorialité, il perçoit le paysage maritime comme une confidente, un lieu de recueillement, et éprouve de la répulsion pour la montagne. À l'aune de la géopoétique de Kenneth White, le présent article envisage de sonder le rapport entre paysage et territorialité en lien avec la sensorialité du poète. Elle va s'intéresser au processus d'écriture qui configure l'espace sur la base des principes de la théorie de White à savoir le dehors, le mouvement et la marge qui implique la transgression et démontre comment le poète associe son ressenti à un stimulus externe.

Mots clés : territorialité, sensorialité, paysage, gradient euphorique, gradient dysphorique, perception.

Abstract

Reflections on space, and more specifically on landscape space, are increasingly the subject of in-depth study, of interest to geographers and literary scholars alike. Space refers to relationship between a body and its environment. Numerous interactions are established in the course of these multiple relationships. The contact between these two entities, the body and nature, and the results that flow from it, form part of what theorists

instead of Raffestin (1997) and Di Meo(1996) call territoriality. It is manifested through the net working calling polysensoriality. It has euphoric and dysphoric gradients. Remy Sylvestre Bouelet in his collection of poems *Arc-en-ciel*, highlight his euphoric relationship with nature. Born in Kribi, a seaside town in Cameroon, a peaceful relationship with the sea is justified in contrast to that with the mountain which is very turbulent. The seascape is place of memories for the poet, and the sea a confidante. In the light of Kenneth White geopoetic's, this article explores the relationship between landscape and territoriality in relation to the poet sensoriality. It will look at the process of writing that configures space and demonstrates how the poet associates his feelings with an external stimulus.
Keywords: territoriality, sensoriality, landscape, euphoric gradient, dysphoric gradient, figure.

Introduction

À travers le triptyque terre-mer-ciel, l'espace constitue un matériel naturel qui inspire les artistes tels que les peintres, cinéastes, photographes et écrivains. Leurs œuvres ont généralement un rapport avec leur espace de vie. L'étude de l'espace du point de vue paysager est au centre d'une vive polémique où s'affrontent des théories diverses. Entre autres orientations théoriques probantes, signalons celle de Jean-Marc Besse appréhendant le paysage comme : « représentation culturelle », « manière d'habiter le monde », « système paysager », « expérience sensible » et « espace de transformation » (J.M. Besse, 2010 : 261). À ces différentes orientations correspondent également diverses façons d'appréhender le paysage. Notre réflexion va s'appesantir sur ce thème en tant qu'expérience sensible. Selon Charles Avocat,

> […] le paysage renvoie au sujet qui l'appréhende […]. L'analyse paysagère représente le point de rencontre entre deux réalités totalement différentes : d'un côté, une (ou plusieurs) image(s) sensorielle(s) correspondant à notre vision du monde, c'est-à-dire filtrées par notre imaginaire, notre psychologie, nos expériences antérieures, notre esthétique, de l'autre une réalité physique, objective, tridimensionnelle dont nous recherchons la formulation mathématique et abstraite […], entre les deux, c'est-à-dire entre subjectivité et image d'une réalité. (C. Avocat, 1984 : 1).

Le paysage vu sous cet angle est une donnée à voir qui passe par le prisme de la vue et établit une relation avec un « corps ». Cette relation et ses interactions pourraient rentrer dans la territorialité, concept géographique favorisant la mise en exergue des relations quotidiennes entre des individus et leurs différents espaces de vie, dans l'optique de la satisfaction de leurs besoins. Selon Di Meo, la territorialité est « une donnée consubstantielle de tous les rapports » (Di Meo, 1991 : 19).

Le rapport au paysage est souvent assimilé à un tableau auquel on accède par la vue, celle-ci est toujours happée par l'environnement qui entoure un « je ». En d'autres termes, la présentation de l'espace est fonction d'un jeu de regards multiples. Le visuel bien que dominant, n'est cependant pas capable d'exprimer toutes les sensations que perçoit un être humain, car selon Yi-Fu Tuan :

> L'expérience est un mot-valise qui comporte les différents modes par lesquels une personne connaît et bâtit la réalité. Ces modes intègrent aussi bien les sens les plus directs et les plus passifs, comme l'odorat, le goût et le toucher que la perception visuelle active et le mode indirect de la symbolisation. (Y.F. Tuan, 2002 : 8).

Ce point de vue de Tuan démontre que la perception est véhiculée par tous les sens et permet à un être humain de se faire une représentation par rapport à un espace donné. Fernando D'Almeida dans la préface du recueil *Arc-en-ciel* justifie la prégnance de la nature et plus précisément celle de la mer et de la montagne, par les origines du poète et ses voyages : « Né à Kribi bercé par les vents marins et les bruits des vagues, Boulet a aussi connu la montagne de l'ouest et du nord de son pays » (R.S. Bouelet, 2001 : 9). Le poète en dehors de sa ville natale qui est un espace maritime, ses fonctions administratives lui ont donné l'occasion de vivre l'expérience de la montagne. Les perceptions que l'auteur a de ces différents espaces sont responsables de son état d'âme et constitue la thymie (A.J. Greimas, J. Courtès, 1986 : 396). Quelles sont les catégories thymiques qui découlent de l'étude de l'espace paysager dans *AEC*[1] ?

Pour mener à bien notre analyse, la géopoétique s'avère adéquate car elle s'oriente vers une approche géocentrée. La géopoétique de Kenneth White (1994) met l'accent sur le ressenti du poète en présence de la nature ainsi que la manière dont il la décrit. Il est cependant important de relever que toute analyse textuelle, dans une perspective géopoétique, tient comte de la représentation des configurations discursives en rapport avec l'ancrage du paysage de certains principes importants que sont : le dehors, le mouvement et la marche en référence à la transgression. Notre réflexion porte sur trois grandes articulations. La première se focalise sur le paysage dans l'*Arc-en-ciel*, la seconde s'intéresse à l'expérience sensorielle et la dernière analyse la poéticité dans l'écriture de Bouelet.

1. Configurations discursives et ancrage paysager

Les configurations discursives en rapport avec l'ancrage paysager se distinguent dans un texte littéraire par la présence des points d'ancrage résultant de l'interaction entre le ressenti d'un sujet et son environnement. Selon Kenneth White (1994), ces configurations célèbrent l'expression poétique des lieux et l'expérience poétique de la terre et des paysages. L'espace privilégié dans la perspective géopoétique est le "dehors", c'est à dire des cadres urbains et naturels dans leur diversité, en opposition avec

[1] *AEC* renvoie au titre du recueil intitulé *Arc-en-ciel*.

des espaces domestiques. La mer, la montagne et la forêt, sont autant de points d'ancrage attachés à la terre et construits à l'aide des mots. La finalité de ces points est de mettre en exergue le paysage naturel et son influence sur le poète Bouelet.

1.1. La mer

La mer est une immensité aux transpositions métaphoriques multiples. La poésie bouelétienne en fait une alliée. Déçu par l'univers domestique, le poète se réfugie dans la nature et plus précisément dans l'espace maritime qui le met à l'abri des turpitudes de la vie et constitue par la même occasion un modèle de rectitude morale :

Je viens
À toi
Ma mer
Me réfugier
Sous tes ailes
Je viens à toi
Puiser à la
Source de
Ta pureté
Pour faire
Éclore ta
Vérité (*EAC* : 50).

La mer, contrairement à d'autres espaces, occupe une place fondamentale dans la poésie de Bouelet. Son exploration correspond à l'extériorité spatiale, l'un des principes de la géopoétique de Kenneth White. Elle est au cœur de l'existence du poète, un élément vital de sa poésie et une source d'inspiration L'écrivain, loin de son paysage maritime, éprouve de la nostalgie et souhaiterait rassembler dans un nouvel espace tous ses attributs :

Je voudrais
O ma mer
Renaître
Dans tes éléments purs
L'eau
Le sel
Le sable d'hier
Le soleil
L'horizon
Oui l'arc-en-ciel
Du soir
Dans une corbeille
Les marier
Les arrimer
Par ici (*AEC :* 16).

La figure de la mer est construite autour d'une thématisation constituée d'éléments naturels qui reflètent la beauté du paysage maritime, auréolé de soleil diurne et d'arc-en-ciel vespéral. Le poète désire transposer dans son nouvel espace de vie ce paysage dominé par la montagne.

1.2. La montagne

La figure de la montagne a une corrélation avec le déplacement de l'auteur. Il décrit une autre expérience de sa vie, jadis ancrée dans l'espace maritime. Il est aujourd'hui confronté à une zone montagneuse et aride éloignée de son lieu de prédilection. Le poète conscient de cet éloignement qu'on pourrait qualifier de trahison ou de transgression souhaite revenir vers sa mer pour lui expliquer les motifs de son départ ainsi que sa nouvelle vie malaisée :

Je viendrai
Ma mer
Te raconter
Ma vie
Montagnarde
Il fait froid
Par ici
Les ailes de
Mon âme s'en plaignent
Mais peux-tu
Rester prisonnier
De ce lit sablonneux
Sans trahir
Pauvre homme
Ton hymne national (*AEC* : 51).

Les derniers vers de ce poème sont un soliloque qui démontre la nécessité de partir, d'où l'inévitable trahison. L'éloignement et la présence constante d'un espace autre que la mer renforcent la trahison sus-évoquée, car certains souvenirs de l'enfance du poète sont oubliés :

Dans le gris
De ce soir
La montagne
A trahi
Ma petite
Enfance
Les souvenirs
S'estompent
Dans les cris
Des oiseaux
Qui s'envolent

De l’horizon (*AEC* : 64).

Le poète habitué à l'espace maritime, découvre un autre milieu naturel à savoir le paysage montagneux. Bien que séduisante, la montagne ne captive pas totalement l'attention du poète, il demeure dubitatif face à la sincérité de ses sentiments :

Montagne
Amie
Puisse
Ton vert brouillard
Devenir un jour
Le lait frais
De la mamelle
Qui nourrit
Tout passant (*AEC* : 75).

Le poète exhorte la montagne à plus d’hospitalité et de sincérité, cependant le souhait émis demeure hypothétique car la présence du brouillard donne une coloration péjorative à cet espace , cependant tout n'est pas sombre. Elle laisse entrevoir une lueur d'espoir :

La montagne
Ce matin
Se cache
Sous une
Colline de nuages
Qui dessine
Son visage
Dans un pagne
De lait (*AEC* : 101)

Son visage matinal couvert de nuages semblables au lait suscite de l’attrait pour le passant qui ressent une douce fraîcheur, mais le poète émet un doute quant à la durabilité de ce climat favorable que décline la montagne :

Puisse-t-elle
Rester
Fidèle à
Ce pagne
De douceur
Et ne plus
Promettre
Aux passants
Ses laves
De rancœurs (*AEC* : 101).

La figure de la montagne dans *Arc-en-ciel* s'accompagne d'une pluralité d'isotopes tels que les nuages, la forêt, le froid, les versants abrupts, les laves qui font du paysage montagneux un espace moins attrayant que celui de la mer. Le jugement de ces deux espaces est possible grâce aux sens qui permettent au poète de prendre position dans son rapport avec son environnement.

2. Paysage et sensorialité

Tel que présenté par les artistes, le paysage a une double dimension objective et subjective. L'écriture ne se limite pas à reproduire le réel, elle est aussi créative et par conséquent influencée par le type de relation que l'écrivain entretient avec l'espace. Cette relation est déterminée par la perception, qui est du domaine de la sensorialité. La perception sensorielle a un grand enjeu dans la façon d'être ou de se sentir dans un paysage donné. Elle caractérise la territorialité, c'est-à-dire, met en relief le rapport à l'espace, décelable à travers l'état d'âme du poète. Les foyers de perception dans un texte peuvent être visuels, auditifs, kinesthésiques, affectifs ou gustatifs. L'impact de ces foyers déclenche sur le corps sensible une certaine émotion repérable chez le poète par le biais des différents sens qui forment une enveloppe polysensorielle.

2.1. Perception polysensorielle du paysage dans Arc-en-ciel

Selon Westphal (2007 : 217), « la polysensorialité influe sur la représentation que le sujet se fait du contexte ». Cette représentation est intérieure et extérieure. Selon Porteous, « les mondes sensoriels de l'odorat, du son, du goût et du toucher, de la même manière que le sens visuel, sont étroitement intégrés au paysage intérieur de nos esprits » (J.D. Porteous, 1990 : 197). Ce paysage intérieur n'est rien d'autre que la classification thymique que le poète attribue au paysage. Quels sont les différents sens mis en évidence dans *Arc-en-ciel* ?

À la lecture du recueil de Rémy Sylvestre Bouelet, il ressort que le visuel n'est pas le seul sens lui permettant d'entrer en contact avec le paysage bien que dominant. Cette suprématie de la vue s'explique par le fait qu'elle est plus active que les autres sens. Westphal les qualifie de « sens intimes » (B. Westphal, 2007 : 215). Les autres sens sont l'odorat, le toucher et le goût. L'odorat dans *Arc-en-ciel* renvoie aux senteurs naturelles, un aiguillon de l'amour :

> En cette matinée
> Aux senteurs orphiques
> Aux parfums de roses
> Éblouies par l'amour (*AEC*:18)

Grâce à l'odorat, l'espace apparaît comme un lieu agréable où il fait bon vivre. Il attribue à la nature une valeur méliorative. L'odorat et la vue

donnent une perception plus complète de l'espace. La beauté des fleurs et ses parfums forment un cadre féérique où se blottit le poète en compagnie de l'être aimé :

Terre endormie
Les pétales
Des fleurs
Se croisent
Les bras
Et lâchent
Leurs ultimes
Parfums (*AEC* : 27-28).

Le toucher à l'inverse des autres sens renvoie à la proximité. Il permet d'établir le contact avec un objet ou une personne. Il est évoqué dans le recueil pour faire état du sentiment animant le poète :

Je serai
Le peintre
De ta peau
De la fraîcheur
De ta bouche
[…]
Le rêve
De tes caresses
Sur cette terre
En passant (*AEC* : 105).

Ces vers à travers des expressions « fraîcheur de la bouche », « rêve de tes caresses », expriment le goût et le toucher, marques d'amour et de sensualité que le poète veut témoigner à sa dulcinée. L'odorat, le goût et le toucher sont effectivement des sens intimes, dans la mesure où l'effet ressenti est étroitement lié au corps humain à l'opposé de la vue et de l'ouïe considérées comme « des sens distants, cérébraux » (B. Westphal, 2007 : 25).

Le poète par le biais de la vue présente son rapport à la nature. Il décrit la mer et la relation étroite qui les unit :

De hautes
Vagues
Se meurent
En mon cœur
Éblouissant
Dans le jardin
Tout alentour
La mer triste
Dépose
Son écume
Sur mon regard (*AEC* : 22).

Bouelet, à une distance donnée, a une vue panoramique de l'espace où il peut observer le mouvement des vagues. Le regard dans ce contexte a la priorité d'apprécier la nature qui ne laisse pas le sujet insensible. Dans le cas précis, le visuel met en exergue une mer triste à côté d'un jardin éblouissant.

L'ouïe, tout comme la vue, n'est pas intimement liée à un être, sa résultante est un son perçu et destiné à un corps différent de son émetteur. Le poème XL évoque un bruit éphémère se dissipant dans la nature :

Les grelots
De la montagne
Se meurent
Doucement (*AEC* : 59)

L'étude de la polysensorialité dans *Arc-en-ciel* a permis de découvrir un paysage sensoriel qui met en exergue un « espace synesthésique »[1] (J. Fontanille, 1999 : 67) où interviennent plusieurs sens dans la perception de l'espace. Cet espace peut être doté d'un gradient euphorique ou dysphorique, modalités renvoyant à la thymie.

2.2. Territorialité et catégorie thymique

La thymie (A. J. Greimas et J. Courtès 1972 : 39), concept repris par Bertrand Denis (2000), renvoie à ce qui est extérieur ou intérieur au corps d'un sujet. En d'autres termes, elle rend compte de ce que l'on éprouve ou ressent par le canal des sens. Elle est « disposition affective de base déterminant la relation qu'un corps sensible entretient avec son environnement : relation positive ou négative (...), la thymie s'articule en versant positif, l'euphorie et en versant négatif, la dysphorie. » (D. Bertrand, 2000 : 267)

Le recueil *Arc-en-ciel* présente l'état psychologique du poète à partir duquel on peut déceler le type de rapports qu'il entretient avec son paysage de prédilection constitué de la mer et de la montagne, toutes deux composantes de la terre. L'euphorie met en évidence l'affection et la sensation de bien-être, lisible dans le poème XXXIII où la mer apparaît comme un refuge, un haut lieu de sécurité :

Je viens
À toi
Ma mer
Me réfugier
Sous tes ailes (*AEC* : 50).

[1] La synesthésie et la perception simultanée qu'on a d'un lieu. On distingue deux types de synesthésies : la synesthésie en réseau qui est l'enveloppe polysensorielle et la synesthésie par mouvement appelée kinesthésie. (Cf. *La géocritique* de Bertrand Wesphal (2007).

Ce poème illustre la valeur affective accordée à la mer. Elle est un refuge pour l'écrivain. Loin de la vaste étendue d'eau, le poète ressent son absence qu'aucun autre élément de la nature n'arrive à combler. Rémy Sylvestre Bouelet se sent à son aise dans le paysage maritime. Le poète émet le vœu de renouer avec sa mer :

Je voudrais
O ma mer
Renaître
Dans mes éléments purs
L'eau
Le sel
Le sable fin
Le soleil
L'horizon (*AEC* : 68)

L'affection que le poète a pour la mer permet d'affirmer qu'il est animé d'un sentiment euphorique pour le paysage maritime caractérisé par des éléments naturels tels que le sable, le soleil et l'eau dont le rôle est d'agrémenter cet espace. À partir de la polysensorialité, on peut émettre un jugement sur le lien entre le poète et son paysage, et affirmer que la spatialité par le biais du paysage maritime dans *Arc-en-ciel* est dotée d'un gradient euphorique, résultat de l'amour que le poète témoigne à son environnement maritime. Contrairement à la mer, la montagne s'avère être hostile au poète.

Partir de l'espace maritime pour la montagne nécessite un déplacement utile à une lecture géopoétique qui « commence avec un corps en mouvement dans l'espace » (K. White, 1994 : .67). Le poète une fois à la montagne présente son nouvel espace constitué d'obstacles. Au contact de son nouvel espace de vie, l'écrivain fait l'expérience de l'aridité, pouvant expliquer le rapprochement qu'il fait avec le désert opposé à la mer, source de fraîcheur :

Même en le désert
Quelque fois
S'élève la montagne
Mais comment
Haïr la mer
Qui te sert
De ses bras (*AEC* : 62)

La montagne austère n'est pas le seul frein à l'épanouissement de Bouelet, sa hauteur suscite également de la frayeur :

Seul
Au sommet de la montagne
Je regarde
Apeuré

Le monde (*AEC* : 62).

Le paysage dans le recueil *Arc-en-ciel* présente une double facette : d'un côté on peut noter une nature attrayante où le poète célèbre la mer, le ciel, le sel et le sable par opposition à la montagne qui apparaît comme une adversaire. Au sommet de la montagne le poète est pris de peur à cause de l'altitude qui constitue un danger pour son épanouissement. Elle traduit une absence de liberté.

3. Écriture paysagère et refiguration de l'espace

Un espace littéraire est un lieu matériel ou géographique représenté par les signes. Il est la résultante de l'écriture, définie par Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* :

> L'écriture est une fonction ; elle est le rapport entre création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa distinction extérieure ; elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée aussi aux grandes crises de l'histoire… C'est sous la pression de l'histoire et de la tradition que s'établissent les écritures possibles d'un écrivain donné (R. Barthes, 1953 : 120).

Du point de vue de Barthes, l'écriture dans sa dimension formelle a toujours un lien avec l'idée et concède à l'œuvre sa particularité. La représentation formelle du recueil *AEC* s'identifie par le choix des images liées à la nature, reflet du paysage en présence. L'image dans le contexte de cette étude renvoie aux figures de style définies comme les différents aspects de l'expression de la pensée.

3.1. L'image de la mer

Le style est ce qui différencie un écrivain d'un autre. La question première que se pose toujours ce dernier porte sur la manière d'écrire son texte, ce qui renvoie à un ensemble d'artefacts nécessaires pour rendre son œuvre belle. Le recueil *AEC* s'identifie sur le plan formel par la présence des images, caractéristique du texte africain. Parmi les images rencontrées dans cette œuvre, la personnification est l'une des figures dominantes du recueil. On pourrait qualifier sa récurrence d'obsessionnelle car elle recoupe l'œuvre. Les images étudiées dans le cadre de cette analyse présentent la personnification comme figure dominante. Cette figure met en exergue les deux espaces principaux de l'œuvre à savoir la mer et la montagne. Le poète conscient du caractère sacré de sa relation avec la mer requiert des explications suite à l'attitude de sa compagne :

Que t'ai-je
Fait ma mer
L'autre soir

Sous le soleil
Mourant
De la course envolée
Que t'ai-je
Dit d'insolent (*AEC* : 24).

Le poète attribue à la mer, un être inanimé la caractéristique de l'audition propre aux êtres animés. À l'aide d'une périphrase « le soleil mourant » qui renvoie au soir, le poète veut connaître son indélicatesse. L'attitude de la mer a un impact sur le poète et l'attriste, car il la sent en colère à cause de son mouvement. Cependant il est confiant et croit fermement à la célébration de leur amour :

Malgré tout
Indolence
Ensemble
Pour célébrer
Notre éternelle
Hyménée (*AEC* : 24).

L'éloignement du poète à l'endroit de la mer provoque en lui de vives émotions. Malgré la distance, il ressent sa présence et sollicite son aide face à l'adversité de la montagne :

Que te dirais-je
Ma mer
Toi si loin
Si proche
De mon âme
En détresse
Envoie
S'il te plaît
La pureté de
Tes vagues
Sur la montagne
En furie (*AEC* : 55).

Conscient des bienfaits de la mer et de son attachement, Bouelet considère son départ pour un autre espace comme une trahison. Il a transgressé un interdit, violé les clauses d'une union et cet acte nécessite des excuses, c'est la raison pour laquelle le poète revient s'agenouiller auprès de sa compagne la mer :

Je me mets
À genoux
Sur ton sable
Fin

Ma fidélité
S'abreuve
Aux confins
De la pureté (*AEC* : 60).

L'auteur, après l'expérience de l'ailleurs, revient insatisfait à son ancien amour la mer qui représente la vérité et de la pureté. La mer est un adjuvant capable de venir en aide au poète malgré la distance. Leur relation est idyllique, elle égaye le paysage ensoleillé et orné de sa couleur bleue, signe de vie :

Sous le
Soleil
De la vie
J'épouserai
Le bleu de la mer (*AEC* : 92).

La mer et la montagne constituent les éléments fondamentaux de l'espace paysager du recueil *Arc-en-ciel*. La mer est l'essence de la vie du poète, raison pour laquelle son éloignement vis-à-vis de cette dernière nécessite des explications et des supplications. Qu'en est-il de la montagne son nouvel espace ?

3.2. L'image de la montagne

Si les sentiments du poète vis-à-vis de la mer sont clairs et ont une valeur méliorative, tel n'est pas le cas de la montagne pour qui il éprouve de l'aversion à cause de sa fureur et de son manque de sincérité :

Sur la ville
Endormie
Fatiguée
S'éteint
Doucement
La montagne
En furie (*AEC* : 57).

L'attitude de la montagne est décriée par le poète qui découvre son visage factice et son ingratitude à l'égard de la mer qui l'alimente :

Même en le désert
Quelques fois
S'élève la montagne
Mais comment
Haïr la mer
Qui te sert
De ses bras
Comment trahir
Le vert de son âme

Qui verdit ton sommet
Embrasse le monde entier
Embrasse le ciel et la
Terre (*AEC* : 62).

La mer est un élément vital dans la subsistance de la montagne et son écosystème qui demeure une énigme pour Bouelet. Il aurait souhaité la comprendre afin de révéler ses bienfaits à tous ceux qui la côtoient à l'instar des voyageurs :

J'aurai compris
Les racines
De cette montagne
Compris le vert de sa cime
[…]
Et je l'aurais
Transmis
Aux passants
De cette terre
Pour éclairer
Leur voyage (R.S. Bouelet, 2001 : 67).

La montagne en définitive est un espace défavorable à l'épanouissement du poète pourtant elle porte en son sein des éléments naturels nécessaires pour l'existence de l'homme :

Aujourd'hui
Encore
Les mélopées
De mon âme
Me relèvent
Du fond de la fosse
Où la montagne
Me désole (*AEC* : 78).

La montagne, après l'espace maritime, est le nouveau cadre de vie du poète dont il ne peut pas se défaire, car il est propice à l'amour :

J'ai placé
Ton amour
Au large
De cette montagne
[…]
J'ai rêvé
De tes caresses
Sur la joie
De la joue (*AEC* : 109).

Bien qu'elle soit considérée essentiellement comme un espace dysphorique, le poète se souvient néanmoins de la montagne car il a vécu quelques instants amoureux en ce lieu.

L'écriture du moi dans *Arc-en-ciel* est fondée sur les deux figures géographiques qui meublent le paysage du poète à savoir la mer et la montagne. L'auteur, à travers une personnification obsessionnelle présentant d'une part la mer comme une amie, une confidente et une partenaire inséparable et, d'autre part décrivant la montagne et ses défauts à savoir son ingratitude, son caractère furieux et son altitude, veut mettre à nu son ressenti à la suite de son expérience des différents paysages. L'usage de la personnification dans l'œuvre *Arc-en-ciel* n'est pas anodin, le poète s'inspire de son environnement et c'est la caractéristique des poètes africains. Gervais Mendo Ze explique cette présence prégnante de la personnification dans la poésie africaine par le fait que :

> Le poète africain emprunte généralement l'image dans son environnement : image végétale, aquatique, minérale, animale, etc. […] Cette variété analogique se justifie par le fait que le poète africain n'a pas une vision fragmentée de la nature. (Mendo Ze, 2004 : 31).

Bouelet ne s'éloigne pas de ce point de vue. La nature à travers la personnification de la mer et de la montagne vient montrer le lien entre l'écriture et la thématique dans *Arc-en-ciel*. La montagne est un espace confus, avec un climat aride. Le poète ne s'attache pas à ce paysage dysphorique.

L'image dans la poésie boueletienne est construite à partir des éléments naturels qui montrent que le poète est suffisamment imprégné du paysage.

Conclusion

Au terme de cette étude, il ressort que le paysage dans *Arc-en-ciel* de Rémy Sylvestre Bouelet est constitué de deux figures géographiques que sont la mer et la montagne. L'espace maritime est apprécié de l'auteur, car il est le premier lieu où il est en contact avec la nature. La montagne, quant à elle, est la deuxième figure analysée. Elle est dotée d'un gradient dysphorique à cause de son caractère furieux et aride. Ces catégories thymiques, caractéristiques du paysage dans l'œuvre ont été décelées au moyen de la polysensorialité. Le contact avec la nature et les interactions qui en résultent, classées dans la territorialité, prouvent que le poète perçoit son espace de vie grâce à tous ses sens, faisant du paysage un espace synesthésique et ambivalent. Son ressenti est la résultante du visuel, de l'olfactif, de l'odorat et du toucher qui font naître en lui des sensations permettant d'apprécier ses espaces de vie. L'écriture boueletienne constituée essentiellement de personnification, s'inspire de la nature à qui il donne des attributs humains.

Bibliographie

AVOCAT, C. et al. (1984), *Lire les paysages*, Paris, GERIC.

BARTHES, R. (1953), *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.

BERTRAND, D. (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.

BESSE, J.M. (2010), *Research in hermeneutics, phenomenology and practical philosophy*, vol. II.

BOUELET, R.S. (2001), *Arc-en-ciel*, Dschang, University Press.

D'ALMEIDA, F. (2001), *La parole parlée*, Douala, Éditions les cahiers de l'estuaire.

DELAS, D. (1984), *Poétique pratique*, Paris, Cedes.

DI MEO, G. (1999), *Géographie sociale et territoires*, Paris, Nathan.

DOUGLAS, P., et PORTEOUS, J. (1990), *Landscapes of the mind : world of sense and metaphor*, University Press of Toronto.

FONTANILLE, J. (1999), *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim, Nouveaux actes sémiotiques.

GENETTE, G. (1997), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.

GREIMAS, A.J., et COURTÈS, J. (1986), *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, tome 1 : 1979, tome 2.

KENNETH, W. (1994), *Le plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*. Paris : Grasset.

MENDO ZE, G. (2004), Propositions pour l'ethnostylistique, langues et communication N·4, vol, 1.

WESTPHAL, B. (2007), *La géocritique, réel, fiction et espace*, Paris, Les Éditions de Minuit.

YI-FU, T. (2002), *Space and place. The perspective of experience*, Minneaplis, London, University of Minnesota Press.

Odette DJUIDJE épse BEMMO
École normale supérieure
Université de Yaoundé I
modjou@yahoo.fr

Regard sur les postures énonciatives dans le discours de recherche à l'université de Yaoundé1 : le cas des mémoires de fin de formation à l'École normale supérieure de l'université de Yaoundé I

Résumé

Le discours scientifique joue un rôle de premier plan dans la recherche universitaire. En effet, il est le moyen par lequel l'activité de recherche scientifique se déploie. Pour cela, le discours scientifique devrait occuper une place de choix dans l'enseignement/apprentissage. Dès lors, l'analyse de certains invariants du discours scientifique qui se caractérise par la rigueur, la clarté et l'objectivité, c'est-à-dire un discours systématisé, tirerait avantage à s'appuyer particulièrement sur les productions écrites des apprenants. C'est dans cette perspective que nous avons choisi de nous intéresser aux postures énonciatives dans les mémoires de fin de formation à l'École normale supérieure de l'Université de Yaoundé I.
Mots- clés : énonciation – désénonciation - méthode empirique – discours scientifique – éthos

Abstract

Scientific discourse plays a prominent role in academic research. As a matter of fact, it is the means by which scientific research is carried out. To this end, scientific discourse should occupy a prominent place in teaching/learning. Therefore, the analysis of certain invariants of scientific discourse such as rigour, clarity and objectivity, i.e. a systematized discourse, would benefit from relying particularly on the written productions of learners. It is in this perspective that we have chosen to focus on enunciative postures in the end of the training dissertations at the Higher teachers' training college of the University of Yaoundé I.

Keywords: enunciation – disenunciation – empirical method – scientific discourse – ethos

Introduction

La recherche scientifique joue un rôle central au sein du monde universitaire. Elle est au cœur même des missions dévolues à l'enseignement supérieur. Il s'agit de l'activité qui rend possible la production de nouvelles connaissances, ainsi que l'avancement du savoir dans une discipline. Une telle activité se déploie à travers un discours spécifique qui se caractérise par la rigueur, la clarté et l'objectivité « car il est souvent considéré comme un discours vrai » Tukia (1993 : 34). Le discours scientifique est destiné à un public précis de chercheurs. « Le discours scientifique dit spécialisé comme celui que constitue le mémoire est formulé par un chercheur ; un spécialiste, à l'intention d'autres spécialistes » Leclerc (1999 : 377). La rédaction d'un mémoire de Di. P.E.S. II à l'École normale supérieure s'inscrit donc dans cette logique.

Bien plus, le mémoire de l'École normale supérieure a ceci de particulier qu'il est un mémoire professionnel. La rédaction d'un tel mémoire « engage des compétences qui appartiennent aux dimensions incontournables de la professionnalisation. En référence au modèle du praticien réflexif, les étudiants doivent mener une recherche qui interroge le terrain et ses acteurs, les pratiques d'enseignement et les différents types de savoirs qui s'y réfèrèrent » François Joliat (2015 : 7). Tout ceci fait du mémoire professionnel un genre composite : les questions qui y sont traitées relèvent aussi bien des domaines scientifiques, disciplinaires, didactiques, que de celui de la pratique de classe. « Le mémoire professionnel montre la démarche d'un chercheur au même titre qu'un mémoire de master : savoirs de référence, mise en place d'une méthodologie, recherche par tâtonnements, évaluation, régulation, analyse des résultats » Christine Deronne (2011 : 107).

Le statut de l'élève-professeur scripteur d'un mémoire revêt plusieurs dimensions. Cette pluralité serait sans doute à l'origine de diverses positions qu'il occupe dans le processus de l'écriture des savoirs. « La diversité des rôles endossés se traduit alors en positions énonciatives différentes » R. Guibert (1998 : 104). Il serait donc intéressant de les analyser à des fins d'apprentissage d'où les questions suivantes : Qu'est-ce que ***la posture*** ? Qu'est-ce que ***l'énonciation*** *?* Que signifie ***posture énonciative ?*** Quels sont les différents types de positionnements énonciatifs qui orientent la circulation des savoirs dans les mémoires de Di. P.E.S. II de l'École normale supérieure de Yaoundé et quel est leur impact sur la qualité de la recherche ? Telles sont les questions auxquelles nous essaierons d'apporter une réponse dans le but de contribuer à une réalisation effective d'une didactique du discours de recherche en milieu universitaire. Notre étude porte sur un ensemble de vingt-et-un mémoires, soutenus à l'École normale supérieure, par les élèves-professeurs des filières lettres modernes françaises et lettres bilingues, en vue de l'obtention du diplôme de professeur de l'enseignement secondaire général deuxième grade.

Nous optons pour une démarche empirique dont les principes se fondent sur l'observation et l'expérience personnelle des choses et des faits et non sur une théorie établie. Dans ce cas précis, il est question des difficultés inhérentes au discours de recherche, que rencontrent les élèves-professeurs du niveau 5 dans le processus de rédaction de leur mémoire de fin d'études à l'École normale supérieure de Yaoundé.

1. Rappels définitionnels

1.1. Qu'est-ce qu'une posture ?

Dans son sens premier, le terme posture renvoie à une attitude du corps. Le mot posture dans ce sens initial est souvent en rapport avec la situation dans laquelle on l'adopte. La posture qu'on prend dans une circonstance joyeuse est bien différente de celle qu'on prendrait dans une situation de tristesse. La posture n'est donc pas inexpressive ; elle est très éloquente et exprime un code social. La posture est donc censée être en concordance avec la situation. On comprend donc pourquoi, dans l'emploi habituel, on applique ce terme aux différents domaines : social, moral, financier, etc.

Dans tous les cas, l'attitude du corps révèle l'image qu'une personne veut donner de soi. Comme le précise Viala (1993 :126), la posture sur le plan conceptuel est « une façon d'occuper une position » et de rendre cette attitude conforme à cette position. C'est pourquoi, il illustre sa pensée en ces termes : « on peut par exemple, occuper modestement une position avantageuse, on peut occuper à grand bruit une position modeste ». La posture englobe donc la manière des se présenter à travers les gestes, l'attitude du corps, le vêtement et le discours : « elle implique donc à la fois des éléments discursifs et des éléments non discursifs » Meizoz (2007).

De ce qui précède, on comprend que la posture transmet un message et change selon les circonstances, car « chaque posture postule une façon de se situer par rapport aux destinataires » (Viala, *op. cit.,* 126-127). Dès lors, il n'est point besoin de montrer son importance dans l'analyse du discours, puisqu'elle peut bien correspondre à la variété des images de soi que le locuteur d'un énoncé présente à ses interlocuteurs. Cet énoncé peut être, entre autres, un mémoire de fin d'études, un article, une thèse de doctorat, etc. Parmi les collocatifs privilégiés du terme « posture », figure en bonne place le qualificatif « énonciative ».

1.2. Qu'est-ce que l'énonciation ?

Terme créé par Émile Benveniste (1974 : 80), « l'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel ». L'énonciation est alors un processus, l'acte de produire un énoncé qui est lui-même le produit fini de cette action individuelle subjective. Le « langage est donc la possibilité de la subjectivité, du fait qu'il contient toujours les formes linguistiques appropriées à son expression, et le

discours provoque l'émergence de la subjectivité du fait qu'il consiste en instances discrètes » (Benveniste, 1996 : 263).

Bien que l'énonciation soit un acte, un processus, elle n'est perceptible que dans l'énoncé, grâce aux traces qu'elle y laisse. L'analyse de l'énoncé « est la recherche des procédés linguistiques (shifters, modalisateurs, termes évaluatifs, etc.) par lesquels le locuteur imprime sa marque à l'énoncé, s'inscrit dans le message (implicitement ou explicitement) et se situe par rapport à lui » (Kerbrat-Orecchioni, 1999 : 36).

Cette conception de l'énonciation est dite *restreinte* parce qu'elle est focalisée sur le seul scripteur. Elle s'oppose à une conception élargie de l'énonciation qui prend en compte non seulement le locuteur, mais aussi tout le cadre de la production de l'énoncé.

Le concept de *l'énonciation*, depuis son *géniteur* Benveniste, a fait l'objet de plusieurs reformulations intéressant aussi bien les études linguistiques que celles littéraires. Oswald Ducrot (1984), par exemple, construit et développe le concept de *polyphonie.* Il oriente ainsi la linguistique énonciative vers les domaines de l'argumentation, de la linguistique textuelle, des analyses conversationnelles, etc. Bref, il s'agit de repérer la manière dont les multiples voix qui traversent l'énoncé s'organisent.

Par ailleurs, Alain Rabatel a, pour sa part, en s'appuyant sur la notion de *point de vue*, doté l'analyse argumentative d'importants outils linguistiques :

> Analyser un point de vue dit-il c'est repérer d'une part les contours de son contenu propositionnel, d'autre part sa source énonciative (…) Dans une telle démarche, énonciation et référenciation appartiennent à une problématique commune, considérées de deux points de départ opposés, mais qui se rejoignent dans le discours ; l'énonciation part des traces d'un sujet énonciateur pour aller jusqu'à englober les choix de construction des référents, tandis que la référenciation s'attache à la construction des objets du discours et y repère des choix qui renvoient à un énonciateur déterminé, ou à plusieurs (2008 : 49).

L'énonciation constitue l'un des éléments clés qui rentrent dans la technique de la mise en discours qui, comme nous venons de voir, est une mise en scène de soi : « Quelles que soient ses déterminations et ses marges de liberté, l'image de soi se dégage tout d'abord des traces de présence que le locuteur, délibérément ou non, laisse dans son discours » Amossy (2010 : 108). Cet élément fait partie des paramètres qui rentrent dans la configuration de l'*ethos* (Amossy), ou une *posture* (Meizoz). Bref la posture énonciative ou position locutive est donc la manière dont l'auteur se situe par rapport à son texte.

Il y a deux registres d'énonciation qui correspondent à l'engagement ou à l'effacement du locuteur : l'énonciation distanciée ou énonciation à

distance qu'Émile Benveniste appelle *récit,* et l'énonciation impliquée qu'il dénomme *discours.*

Dans le récit, le locuteur ne participe pas aux événements qu'il relate. Il s'efface et alors les énoncés sont coupés de la situation d'énonciation. Le locuteur rapporte tout simplement. Ici il y a l'emploi de la troisième personne du singulier ou du pluriel ; les temps de référence sont le passé (imparfait, passé simple), l'emploi de certains marqueurs spatio-temporels pour signifier cet éloignement et ce détachement (autrefois, jadis, etc.).

Dans l'énonciation impliquée, le locuteur exprime ses idées, ses sentiments, ses opinions. Il participe aux événements relatés. Contrairement au *récit*, dans le *discours,* le locuteur est présent et les énoncés sont ancrés dans la situation d'énonciation. Le temps de référence est le présent, le passé composé pour rapporter un fait passé, le futur pour évoquer un événement à venir : l'emploi de la première personne du singulier et des secondes personnes du singulier et du pluriel pour s'adresser aux autres ; l'emploi de certains marqueurs spatio-temporels pour marquer cette proximité (ici, maintenant, etc.). Cependant, les deux registres d'énonciation, c'est-à-dire l'engagement ou l'effacement du locuteur, peuvent alterner dans un même texte et entraîner ainsi une diversité de positions.

2. La position locutive

Comme déjà annoncé, nous allons axer notre étude sur le discours scientifique entendu ici comme un écrit produit dans le cadre de la recherche, et ayant pour but la construction et la diffusion du savoir. Il s'agit, dans le cas précis, des mémoires professionnels produits par les élèves-professeurs de l'École normale supérieure de Yaoundé pour l'obtention du Diplôme de professeur de l'enseignement secondaire général deuxième grade (Di.P.E.S. II). Ce type de mémoire est écartelé entre deux centres d'intérêt : celui de la recherche universitaire qui, en principe, développe les compétences du chercheur, et celui de la formation qui développe les compétences professionnelles. Cette tension complexifie les postures énonciatives de l'élève-professeur qui, en tant que futur enseignant, est impliqué dans le récit de ses pratiques. Si l'emploi du pronom personnel ***je*** paraît évident, « le locuteur peut tisser dans son discours d'autres discours relayés par des énonciateurs distincts » Christine Deronne (2011 : 92). L'auteur du mémoire professionnel de l'École normale supérieure est tiraillé entre plusieurs fonctions. Nous sommes tout à fait d'accord avec A. Gonnin-Bolo (2004) qui pense qu'un tel scripteur « est à la fois acteur impliqué dans une série de situations professionnelles et aussi traducteur de ces situations et des savoirs qui s'y construisent quand il les expose ». Cette pluralité de rôles se manifeste dans son énoncé, c'est-à-dire dans son mémoire.

Pour faire ressortir ces différents positionnements énonciatifs, nous allons essayer de comprendre le fonctionnement des pronoms ***je, nous***

et ***on,*** massivement employés dans les mémoires qui constituent notre corpus. Que le mémoire professionnel soit un mémoire de recherche universitaire fondamentale ou un mémoire de type socioprofessionnel, sans entrer dans la polémique, nous pensons qu'une chose est certaine, c'est qu'il s'agit d'un genre discursif, expositif et argumentatif. Lorsque le professeur stagiaire rédige son mémoire, il prévoit un destinataire virtuel à qui il s'adresse. Il se trouve donc dans une situation de dialogue. Il communique avec la communauté scientifique à laquelle il veut accéder, avec ses pairs. Ce dialogue tourné vers l'extérieur est aussi décelable à l'intérieur du mémoire dans la mesure où l'enseignant stagiaire rend compte de ce qui a déjà été dit, se réfère aux auteurs qu'il cite, sans oublier que son expérience professionnelle peut l'amener à émettre des jugements de tout ordre. L'analyse de cette écriture plurielle permet de déceler la présence du locuteur, ainsi que le rapport qu'il entretient avec sa recherche.

Comment comprendre la présence des pronoms ***je, nous, on*** dans ces mémoires ? L'instabilité des positions locutives s'y manifeste par l'utilisation de ces pronoms sujets qui se réfèrent à l'auteur d'une manière ou d'une autre. Il s'agit, comme le précisent Kerbrat-Orecchioni (2002) et Rabatel (2007) de « l'auto-désignation du locuteur et la prise en charge énonciative de ce qui est dit : traces du locuteur et formes d'effacement, marques de subjectivité dans le langage ». Les auteurs de ces mémoires se servent des pronoms ***je, nous, on*** pour construire leur *ethos*. Nous entendons par *ethos* ici « l'image de soi que l'auteur projette et qui est produite par le discours ». (Amossy (2006 : 70 ; Maingueneau (2007). Sans négliger l'image prédiscursive de l'*ethos* qu'on peut se faire des auteurs de ces mémoires, nous nous contenterons de celle discursive, c'est-à-dire de « l'ethos auto-attribué » Chanay (2008). Cet « ethos auto-attribué » apparaît dans les mémoires à travers différentes postures. Flottum, Dahl et Kinn (2006) différencient quatre principaux rôles d'auteur qu'on peut trouver dans un texte scientifique comme les mémoires qui forment notre corpus, et qui sont autant de traces qui montrent la présence d'un locuteur responsable derrière le texte. Il s'agit de : scripteur, évaluateur, chercheur, argumentateur. Nous nous en inspirons pour la suite de notre analyse. Grâce à ces fonctions, l'auteur donne une certaine conception discursive de lui-même. Il « construit un éthos susceptible d'influencer son autorité et sa crédibilité » Amossy (2001).

2.1. La posture du scripteur

Parmi les multiples fonctions d'écriture qu'endosse le locuteur du mémoire professionnel de l'École normale supérieure figure en bonne place celle du scripteur, c'est-à-dire celui qui écrit, celui qui est impliqué dans le processus d'écriture. Ce positionnement est le plus évident, d'où la présence récurrente du pronom ***je*** renvoyant automatiquement à l'auteur dans tous les mémoires que nous avons étudiés. Le pronom ***je*** est le marqueur de l'auto-référenciation par excellence, si on ne tient pas compte des citations, des discours indirects, etc., du ***je*** illustratif du philosophe.

Nous avons remarqué que le pronom ***je*** n'apparaît que dans la partie réservée aux remerciements, et ceci dans presque tous les mémoires que nous avons analysés, à l'exception de 2 mémoires où l'auteur glisse de ***je*** *à* ***nous.***

Nous savons bien que ce paratexte, bien que situé au début du mémoire, n'est rédigé qu'après l'aboutissement du travail même de recherche contraignante. Les remerciements constituent un réel changement de genre dans lequel l'auteur, enfin délivré des astreintes de la recherche scientifique, veut jouir de cette liberté. Le scripteur qui tout au long du mémoire s'est désigné par ***nous*** ou ***on*** devient subitement ***je.***

Voici quelques exemples de remerciements :

a – « Au moment de déposer ce travail, **je** voudrais à travers cette page témoigner **ma** sincère gratitude à **mon** directeur M. Bernard Mbassi… Pierre Dayang » (2000 : ii).

b – « **Je** remercie tous ceux qui m'ont aidée d'une manière ou d'une autre dans l'accomplissement de **ma** personne. Chimène Flore Maffo » (2005 : ii).

Comme nous l'avons annoncé, il y a quelques cas où l'auteur de je glisse à nous puis revient à je dans les possessifs **me**, **mon** :

« **mon** directeur de recherche (…) **Nous** lui disons toute **notre** reconnaissance (…). Aux enseignants qui ont contribué à notre formation (…).À **mes** frères et sœurs, à **mon** fiancé, **mes** camarades. » Tchuente Nguemdjoung Laurine » (2018 : ii).

Ce scripteur fluctue entre les deux pôles de la subjectivité et de l'objectivité, de l'énonciation et de la désénonciation. Ceci est dû au fait que l'auteur du mémoire professionnel endosse une diversité de rôles et ne s'est peut-être pas encore rendu compte qu'il a changé de genre.

Le rôle du scripteur ne se manifeste pas uniquement par l'utilisation du pronom ***je***. Dans ce positionnement, l'auteur emploie aussi le ***nous*** dit de « modestie » qui le lie à la tradition française par opposition à celle anglo-américaine, et aux écrits de type universitaire. Dans ce rôle, l'auteur fait référence au processus de la rédaction, à la structure du mémoire comme nous pouvons le constater dans les exemples suivants :

> Pour mener à bien **notre** travail, **nous** l'avons divisé en **trois parties de deux chapitres chacune**. **La première partie** s'intitule cadre théorique. Dans cette partie, il est question de présenter de manière théorique **notre** sujet de recherche. Elle comporte **deux chapitres** dont **le premier** traitera de la revue de littérature et **le second** de la définition des concepts. **La seconde partie** quant à elle s'intitule le cadre méthodologique. Elle comporte aussi **deux chapitres.** Il s'agira ici de présenter dans **un premier temps** les données collectées sur le terrain pour **ensuite** passer à leur analyse ou traitement **et** leur interprétation. **La troisième partie enfin** s'intitule cadre opératoire.

Elle a également **deux chapitres** dont **l'un** se consacrera à la vérification des hypothèses et **l'autre** à des propositions didactiques. (Marlène Grâce Ama Akoundouma 2015 : 4)

Notre recherche s'articulera autour de **quatre chapitres. Le premier** intitulé : La pratique du texte littéraire présentera la revue littéraire. **Le deuxième chapitre**, traite des données du terrain, ici **nous** présenterons l'enquête que **nous** avons menée au lycée technique de Nkolbisson. **Le troisième chapitre** est consacré à l'interprétation des résultats de l'enquête et dans **le quatrième**, il est question de suggestions en vue de la redynamisation de l'enseignement/apprentissage du texte littéraire dans l'enseignement technique. (Fouda Etoundi Andrée Angèle, 2001 : 4)

Le scripteur ne se contente pas seulement de préciser les différentes articulations de sa recherche ; il prend la peine, tout au long de son mémoire, d'orienter et de guider le lecteur en lui rappelant ce qui vient d'être fait et ce qui va être fait. Ces flashbacks et ces flashovers, autrement dit retour en arrière et anticipation, révèlent un scripteur soucieux d'éclairer le lecteur dans le texte. En voici quelques exemples :

Ce premier chapitre qui s'achève a permis de définir les termes clés de la recherche**. À la suite de ces définitions**, **nou**s avons analysé quelques types de transcription **avant de relever** les problèmes réels que rencontrent enseignants et apprenants sur le terrain. **Le chapitre deux nous invite** à … (Judith Nadège Nkoumou, 2015 : 21-22).

En fin de compte, le travail mené dans **ce dernier chapitre** a permis d'apporter des éléments de réponses aux différentes hypothèses **initialement émises à l'introduction générale**. **Face aux résultat**s de l'enquête, **nous nous sommes proposée** de faire quelques suggestions à l'endroit de la communauté éducative… (*ibid.,* 61).

Parvenu au terme de notre étude, il convient de relever que **celle-ci portait sur l'opérationnalisation de la pédagogie** des grands groupes en classe de sixième. Cette dernière nous **a permis de mettre en exergue l'importance** des pratiques pédagogiques favorisant l'amélioration de l'acquisition des leçons de français dans les classes à effectifs pléthoriques. **Il est apparu qu'il** est nécessaire et même urgent de faire de la pédagogie des grands groupes une réalité dans le système éducatif camerounais car elle est adaptée à un tel contexte. (Pauline Evelyne Ndjock, 2008 : 101)

La présente étude **avait pour objectifs** d'analyser les problèmes liés à l'absence de **nos** langues maternelles dans **notre** système éducatif, de rechercher les facteurs qui en sont liés **afin de proposer** des

stratégies qui assureront la mise en œuvre effective d'une méthode qui tienne compte de la socio-culture des apprenants dans l'enseignement/apprentissage des apprenants (Sylviane Keptchouang Wankouo, 2012 : 89)

Dans tous les exemples extraits de notre corpus, l'on constate que le scripteur explicite la démarche, l'agencement des parties de son discours. Ceci permet d'orienter la compréhension du lecteur. Il est évident que l'énonciateur a un réel souci de se faire comprendre, de faciliter la tâche à l'énonciataire dont il est le guide. Bien plus, on sent chez lui la nécessité de se frayer un chemin qui le conduise et l'installe dans la communauté scientifique à laquelle il aspire**.**

Par ailleurs, le scripteur prend à témoin les récepteurs comme pour les faire adhérer à sa cause quand il écrit : « la présente étude avait pour objectifs d'analyser les problèmes liés à l'absence de **nos** langues maternelles dans **notre** système éducatif » (*idem*). Ici le pronom **nous** dans les possessifs **nos**, **notre** désigne : vous récepteurs + moi énonciateur. L'auteur inclut, associe ses lecteurs et même une communauté plus large à sa recherche. À côté de **nous** renvoyant à la posture du scripteur, on trouve aussi un nous évaluateur.

2.2. *Le rôle d'évaluateur*

L'auteur- évaluateur exprime des jugements de valeur dans les expressions de modalisation axiologique comme : important, nécessaire, judicieux, utile, étonnamment, suffisamment etc. Les exemples suivants nous en rendent compte :

- « Il **nous** semble **important** au moment où **nous** introduisons **notre** travail de rappeler que la République populaire du Benin avait pour ancien nom Dahomey » (Grégoire Zingui, 1999 : 2).

- « Dans le contexte camerounais, il est **nécessaire** de mentionner sa particularité d'être un Etat bilingue (…) Que ce soit les élèves anglophones des zones anglophone ou francophone, nous remarquons que leur niveau de performance est **étonnamment bas** en français. Cette situation est **suffisamment alarmante… »** (Chimène Flore Maffo, 2005 : 1).

Ici l'énonciateur évaluateur fait des affirmations très graves, mais gratuites puisqu'elles ne sont pas justifiées. Ceci fragilise le problème à résoudre car il n'est pas sûr qu'il est fondé. Ces déclarations qui ne reposent pas sur une base réelle affaiblissent l'intérêt qu'on pourrait porter à une telle recherche.

Dans les mémoires de nos auteurs, la posture d'évaluateur se lit aussi à travers l'utilisation du pronom ***on.***

Dans certains mémoires professionnels que nous avons analysés, il existe des cas où le locuteur passe de ***nous*** à ***on*** *et revient à* ***nous****. Il le fait* surtout quand il évalue, juge son propre travail. Il se positionne alors comme un scripteur - évaluateur, conscient des limites et des faiblesses de son travail. Nous pouvons le remarquer dans les exemples qui suivent :

> Il n'est pas toujours facile de mettre un terme à un travail tel celui que **nous** venons d'élaborer car, l'**on** a toujours l'impression, ne serait-ce que vaguement, qu'**on** n'a pas examiné tous les contours du sujet. (…). Sans doute **nous** permettra-t-**on** d'en apprécier les vertus apaisantes ; mais ce que **nous** voulons le plus, c'est amener **nos** lecteurs que **nous** ne leur avons pas donné [sic] un motif d'insatisfaction que ce soit et que l'idée d'élaborer un meilleur travail **nou**s a habité tout au long de la rédaction de ce travail. Cependant **nous** regrettons quelques indélicatesses qui ne manqueront pas d'y déplorer, et que **nous** avons un réconfort que[sic] dans l'espoir de pouvoir les corriger un jour (Grégoire Zingui, 1999 : 76).

« Ceci dit, **nous** espérons sincèrement que ce travail n'aura pas déçu. **Nous** ne croyons pas avoir tout dit mais nous avons choisi un thème ; parmi tant d'autres, qui nous a permis de déboucher à une interprétation. Mais on aurait pu choisir un autre tel l'amour … et arriver à une autre interprétation » (Grégoire Zingui, *ibid.,* 77)

Cet auteur fait des *va-et-vient* entre ***nous*** et ***on***. Ici ***nous*** assume toujours le rôle du scripteur, donc de l'auteur, mais chaque fois qu'il veut inclure son public ou une communauté plus large, il utilise on. Quand il veut en appeler à la tolérance et à l'indulgence de son public, un peu comme pour dire que ses lecteurs à sa place n'auraient pas fait mieux, il emploie **on**. Dans le dernier exemple, il endosse purement et simplement le rôle du jury qui devra évaluer sa recherche et déclare de façon lapidaire : « Ceci dit, **nous espérons sincèrement que ce travail n'aura pas déçu. Nous** ne croyons pas avoir tout dit mais **nous avons choisi un thème ; parmi tant d'autres**, qui **nous** a permis de déboucher à une interprétation. **Mais on aurait pu choisir un autre tel l'amour** » (*idem*).

N'étant pas très sûr de la qualité de son étude, il veut entortiller les potentiels membres du jury, en assumant tantôt la fonction du scripteur sûr de l'efficacité de son énoncé, tantôt celui d'un locuteur qui n'est pas très sûr de son discours. Cette variation de postures énonciatives qu'affiche l'auteur du mémoire laisse transparaitre son désir d'amadouer son public dont fait partie les membres du jury, mais sans en avoir l'air afin de s'en sortir la tête haute. Au-delà des postures de scripteur et de celle d'évaluateur, les auteurs des mémoires des professeurs stagiaires de l'École normale supérieure de Yaoundé assument aussi la fonction de chercheur. Par ailleurs, sn discours recèle trop de problèmes de syntaxe.

2.3. La fonction de chercheur

La valeur multi- référentielle du pronom personnel ***nous*** n'est plus à démontrer. Nous donnons raison à Kjersti Flottum et Eva Thue Vold (2010 :50) qui pensent que « le pronom **nous** se caractérise par une plasticité qui permet des fluctuations de sens référentiels selon le contexte : son référent n'est pas stable mais peut changer au cours du texte ». Parmi les différents référents auxquels il renvoie, on retrouve le rôle du chercheur. La posture de chercheur est très accentuée dans la partie introductive des mémoires des élèves-professeurs de l'École normale

supérieure de Yaoundé. Ceci nous semble normal dans la mesure où cette partie de la rédaction du mémoire revêt des enjeux considérables. C'est à l'introduction que l'auteur du mémoire se pose comme chercheur, un chercheur cultivé en rendant compte de ce qui existe déjà :

« **Nous ne saurons prétendre être les premiers** à aborder la question du voyage, de l'ailleurs dans les œuvres car, plusieurs travaux ont été effectués dans les années antérieures, entre autres… » (Éric Arnaud Tchambie Sinkep, (2018 : 8).

> Toutefois, **nous n'avons pas trouvé de travail consacré** à l'étude de l'imparfait et du présent de l'indicatif dans Le grand Meaulnes. De même **nous** osons croire **qu'aucune étude** sur ces deux temps verbaux n'a débouché sur le caractère virtuel en ce qui concerne les phrases de forme négative et celle de modalité interrogative (interrogation totale). **Tous ces travaux se limitent du moins quant à la non effectivité de ces temps verbaux à une étude basée sur la phrase canonique** française, c'est-à-dire de forme affirmative et de modalité déclarative au sujet de laquelle ils se fondent le plus sur certaines valeurs modales de ces temps, reléguant la réalisation du procès du verbe dans l'avenir et le sémantisme ponctuel de certains verbes. Ce qui met en doute le caractère imperfectif de ces temps verbaux.
>
> Par ailleurs il ne **nous a pas été donné de constaté**[sic] une étude conjointe de ces deux temps verbaux (tant utilisés dans la communication quotidienne) sur un corpus littéraire et un autre recueilli auprès des enseignants et des élèves pour identifier leurs difficultés (celles des élèves) à saisir le fonctionnement de ces temps et suggérer une méthode d'enseignement des temps verbaux en général et de l'imparfait et du présent de l'indicatif en particulier (*idem*).

C'est toujours dans cet espace que le scripteur présente en quelques lignes une question qui retient l'attention et qui captive l'esprit, un problème digne d'intérêt comme nous le notons dans l'exemple suivants : « Eu égard à **ce qui précède**, il est **nécessaire de savoir comment** (…) se comportent ces temps verbaux sur le plan chronologique, aspectuel et modal et comment les élèves les perçoivent-ils » (*ibid.,* 8).

Cet espace introductif est d'autant capital qu'il permet au scripteur non seulement de placer sa recherche dans son contexte, mais de faire voir un aperçu du travail déjà effectué et de se positionner dans le champ, c'est-à-dire d'adopter la posture du chercheur qui dorénavant fait partie de la communauté. Il doit enfin se poser comme un chercheur qui innove, en faisant voir clairement l'intérêt de son étude et c'est ce que nous révèlent les lignes suivantes : « … suite à ces recherches, **nous nous rendons compte** que la thématique de l'ailleurs a été abordée par ces chercheurs dans le sens de l'immigration. Le lieu étranger pour eux était essentiellement recherché suite à un certain mal-être, mal de vivre et la

quête des conditions meilleures. **Nous abordons** avec Le Clezio cette thématique sous l'angle du voyage et la quête d'un mythe. Le corpus choisi **nous** permettra de montrer comment la quête du mythe suscite le voyage chez l'écrivain » (Tchuente Nguendjoung Laurine, *op. cit.,* 6).

Contrairement au rôle du scripteur dans lequel, comme nous l'avons vu, l'auteur fait référence au processus, c'est-à-dire à l'enchainement de la rédaction et au guidage du lecteur dans le texte, ici, dans la posture du chercheur, il fait référence au processus même de la recherche. C'est le rôle le plus impartial, le plus objectif, donc le plus neutre.

Bref le rôle du chercheur suppose ici la reconnaissance « de l'ensemble des éléments qui posent problème dans un certain domaine (…) ce qui suppose une incohérence ou une incomplétude de l'élément en question, une difficulté théorique ou pratique dont la solution n'a pas encore était trouvée » (Cislaru, Claudel et Vlad, 2011 : 43).

Mais le positionnement de l'auteur comme chercheur ne se limite pas à l'introduction, on le voit tout au long du texte grâce à certains indices linguistiques qui sont des verbes de recherche comme : ***définir, analyser, comparer, étudier, rechercher, etc.*** précédés du pronom ***nous :***

- « Il importe de **redéfinir** l'acte de lecture afin de la revaloriser » (Fouda Etoundi Andrée-Angèle, *op. cit.,* 7).
- « Nous **recherchons** les causes du désintérêt des élèves techniciens pour la littérature » (*ibid.,* 11).
- « Alors dans le chapitre trois nous allons **analyser** le corpus qui nous a permis de recueillir l'ensemble de données sur le terrain » (Gouana Dountio Dorimène Lilie, 2018 : 38).

En plus des rôles de scripteur, évaluateur, chercheur, on constate que dans les mémoires que nous avons analysés, l'auteur se positionne aussi comme argumentateur. Ce rôle se caractérise par une prise de position nette et claire de ce dernier. En voici quelques exemples :

> Au regard de tout ce qui a été fait sur la caractérisation, **nous** pouvons dire que notre étude sur l'enseignement / apprentissage de la caractérisation en classe de troisième a une **spécificité**, car **nous** avons constaté jusqu'à présent que les différentes études menées autour de la caractérisation s'appuient exclusivement sur le plan littéraire, dans les œuvres précises, **contrairement** à la **nôtre** qui s'applique dans une situation de classe. **Toutefois**, il convient de rappeler qu'il ne s'agit pas dans **notre** travail, d'étudier la notion de caractérisation sous toutes ses formes et donc de manière générale, **mais** d'étudier la caractérisation appliquée à un signifiant spécifique qu'est l'enseignement /apprentissage. **Notre** manière d'aborder la caractérisation **nous** amène à une **reproblématisation** de la question débouchant sur plusieurs préoccupations… (Audrey Sihabogne Manbe, 2018 : 6).

> La lecture de ce qui précède laisse voir la sombre image de la prestation des élèves en orthographe lors des productions écrites ou de la restitution des savoirs d'une part et les efforts fournis pour y remédier d'autre part. **Nous constatons** par conséquent que l'accent est davantage mis sur le critère évaluation. Loin de remettre en cause ces travaux ou de prétendre que les méthodes mises sur pied par les institutions scolaires et pratiquées dans les établissements scolaires sont désuètes, **nous pensons humblement** que le problème reste en amont, c'est-à-dire au niveau même de l'enseignement, raison pour laquelle dans ce travail, **nous nous intéresserons** aux méthodes d'enseignement et / ou d'apprentissage des homophones grammaticaux, qui semblent donner du fil à retordre non seulement aux élèves, mais aussi aux enseignants (Judith Nadège Nkoumou, *op. cit.*, 6).

Dans ces exemples, le rôle d'argumentateur se manifeste par tout le contenu des phrases, surtout par les termes **spécificité, reproblématisation** l'adverbe **contrairement** à valeur d'opposition, sans oublier les connecteurs contrastifs **toutefois, mais.** Tout ceci montre clairement que l'auteur se démarque de ses prédécesseurs.

Dans le deuxième exemple, les ensembles comme : ***nous constatons que, nous pensons que, nous nous intéresserons*** prouvent bien que le scripteur cherche à se distinguer, à se différencier de ses devanciers. Rappelons que le pronom ***nous*** qui émaillent ces exemples sont donc un ***nous*** argumentateur. Signalons qu'il n'y a pas absolument une barrière étanche entre les différentes postures énonciatives que nous avons étudiées dans les mémoires de notre corpus. Bien au contraire il y a des sections dans lesquelles l'auteur endosse un rôle mixte.

2.4. Le rôle mixte : le scripteur-chercheur

Dans la section qui suit nous avons un exemple du rôle mixte :

- « Nous **avons montré** tour à tour la genèse de la ponctuation, **puis** la définition et les types de signes de ponctuation. **Ensuite** (…) nous avons présenté l'usage de la ponctuation Mission terminée de Mongo Beti » (Christine Douanla Juka, 2018 *:* 66).

- « …Nous allons **présenter d'abord** la problématique (…). **Ensuite,** nous procèderons à la construction de l'objet de recherche (…). **Enfin** nous présenterons la méthodologie générale de notre recherche » (Robert Madi 2008 : 33).

Dans la première section, la combinaison du verbe de *recherche* ***montrer*** et les adverbes métatextuels ***puis, ensuite*** met en évidence un exemple de la position mixte de scripteur-chercheur. De même dans la deuxième section, l'agencement des verbes ***présenter, procéder*** et des adverbes métatextuels ***d'abord, ensuite, enfin*** fait ressortir un rôle mixte de scripteur- chercheur.

Par ailleurs, dans la partie réservée aux propositions ou aux suggestions dans les mémoires que nous avons étudiés, tous les auteurs adoptent une posture différente de celles que nous avons déjà signalées : il s'agit du rôle de prescripteur.

2.5. Le rôle de prescripteur

Dans ce positionnement, pour reprendre les paroles de Christine Deronne, (2011 : 106),

> Le scripteur développe une écriture prescriptive, impose au lecteur une logique expositive et déclarative, n'ouvre pas de dialogue avec ses interlocuteurs potentiels. À ce type de surénonciateur s'apparente celui qui tout en reproduisant les modèles de la doxa (qu'ils viennent du terrain ou des discours didactiques), en montre prudemment les limites et les insuffisances en proposant de façon normative un autre modèle qui serait plus pertinent, la posture énonciative du professeur stagiaire adoptant celle d'un éventuel formateur.

Ils se positionnent tous comme des « surénonciateurs-praticiens-normatifs » (Christine Deronne, 2011). Ils se présentent en donneurs de leçon, imposent, prescrivent ce qu'il faut faire, ce qu'on est obligé de respecter comme norme. Ce qu'ils disent sonne comme un devoir, voire une nécessité pour sauver une situation catastrophique. Nous allons prendre juste un exemple pour étayer nos propos :

> Pendant nos recherches, nous avons remarqué qu'il y avait **beaucoup de problèmes** auxquels sont confrontés les élèves et les enseignants ; pour **remédier à ces lacunes**, nous proposons des **solutions possibles et efficaces pour conjurer les difficultés** que les élèves techniciens rencontrent en littérature en particulier. Pour cela la tutelle **doit revoir les programmes** (…) le programme de français doit être fonctionnel. **Il ne doit pas** être trop abstrait ni trop théorique. Ce programme **doit être** souple et simple c'est-à-dire à la portée de l'élève. Le coefficient **doit passer** de deux à trois et **on doit** introduire le système de la note éliminatoire à 5/20 en français. En vue de la mise sur pied d'un programma réglementaire, **il faut** redéfinir les objectifs pédagogiques spécifiques (…) La promotion de la lecture **doit être** effective. (…) En vue de cette promotion, le ministère de tutelle **a pour tâche de** doter les établissements des bibliothèques. Le parent **doit inculquer** la notion de lecture dans la vie de l'enfant (…) L'environnement dans lequel évolue l'enfant **doit être** propice à développer l'amour de la lecture. Les enseignants de la maternelle, primaire et du secondaire **doivent s'engager** à former des meilleurs lecteurs. Il se pose souvent le problème des enseignants qui **se complaisent** dans des **méthodes vétustes** ou de ceux recrutés dans le tas **sans aucune formation pédagogique**. Pour eux, **il faut** entamer des stages de perfectionnement. (…) Le ministère de tutelle **doit prendre l'initiative** de former des

enseignants pour l'ordre d'enseignement technique… (Fouda Etoundi Andrée Angèle, *op. cit.,* 61-67).

Cet auteur croit qu'il innove alors qu'il ne reprend que des modèles déjà en vigueur sur le terrain. Par exemple, alors que ce scripteur rédige son mémoire en 2001, la note éliminatoire fixée à 5/20 est appliquée depuis des décennies.

Par ailleurs l'Inspection générale de Pédagogie (I.G.P.) depuis à peu près un demi-siècle a toujours organisé des stages et des séminaires. Dire qu'il « faut entamer des stages de perfectionnement » pour certains enseignants nous paraît plutôt anachronique. Pire encore, il estime en 2001 que « le ministère de tutelle doit prendre l'initiative de former des enseignants pour l'ordre d'enseignement technique » alors que l'Institut supérieur d'Enseignement technique (I.N.S.E.T.) qui forme les enseignants de cet ordre d'enseignement existe depuis au moins quarante ans. Bref, ce type de recommandations à l'intention de la profession, présents dans presque tous les mémoires que nous avons analysés, porte à s'interroger sérieusement sur l'idée que se font ces élèves-professeurs sur la finalité du mémoire.

Conclusion

La posture énonciative du sujet dépend des enjeux situationnels et des choix opérés en fonction des genres discursifs. La production d'un mémoire est un exercice contraignant à plusieurs égards : contraintes d'ordre institutionnel, contraintes liés à la position hiérarchique des différents allocutaires, contraintes liés à la certification, etc. Toutes ces exigences forcent le locuteur à adopter différentes attitudes par l'inscription ou la désinscription énonciative.

Nous avons vu dans les mémoires étudiés que les auteurs, à travers les pronoms ***je, nous, on,*** occupent diverses fonctions : scripteur, évaluateur, chercheur, argumentateur, scripteur-chercheur, prescripteur, etc. Nous avons aussi noté un emploi extensif du pronom ***nous.*** Cela signifie que les auteurs ne prennent pas de distance par rapport à l'objet de leur recherche ; ils ne s'effacent pas derrière l'objet de leur recherche. Cependant, leur présence se limite en général au rôle du chercheur, qui est le rôle le plus neutre. C'est sans doute pour cela qu'ils respectent scrupuleusement toutes les étapes du processus de la rédaction d'un mémoire, même s'ils doivent encore fournir des efforts pour améliorer le contenu professionnel et scientifique d'un tel travail. Qu'il s'agisse du choix de l'outil d'analyse, du choix de l'échantillon, de l'analyse des résultats, etc., les auteurs des mémoires s'ingénient à respecter les normes prescrites pour la présentation des articulations du mémoire. Des efforts restent donc à faire pour amener ces élèves-professeurs à adopter une posture professionnelle. Dans le cas contraire, on peut se demander si un tel travail qui respecte bien sûr les normes structurelles a une portée pour le développement professionnel du professeur stagiaire et pour la communauté professionnelle.

Revenons au discours scientifique pour dire qu'au regard de notre étude sur les postures énonciatives dans les mémoires de notre corpus, nous pouvons admettre, sans risque de nous tromper, qu'on trouve toujours les traces du sujet dans son énoncé, même s'il prend la peine de s'effacer par des procédés linguistiques propres à la littérature scientifique, pour faire de celui-ci un discours objectivé. Benveniste (1966 : 82) ne dit-il pas que « l'acte individuel d'appropriation de la langue introduit celui qui parle dans sa parole. (…) ? Et que cette situation va se manifester par un jeu de formes spécifiques dont la fonction est de mettre le locuteur en relation constante et nécessaire avec son énonciation ? » Ceci signifie que toute écriture, aussi scientifique soit-elle comporte une part de subjectivité. Nous donnons entièrement raison à Bertheux dans ses propos suivants : « Il est vrai que le débat concernant l'absence ou la présence du chercheur-auteur dans son texte a tout son sens. Personnellement, j'affirmerai volontiers que l'auteur est loin d'être absent de son texte et même dans les parties où on l'attend le moins, comme les méthodes et les résultats, il est là et on en trouve des signes tangibles » (1997 : 15-16).

Finalement, sans nous demander si l'objectivité du discours scientifique est une illusion, nous pouvons tout simplement dire qu'un excès d'objectivité dans une recherche pourrait être nuisible. On ne peut pas ne pas tenir compte de la subjectivité de l'élève-professeur chercheur. On ne peut pas négliger les relations qui existent entre son dit, le discours scientifique et les manifestations linguistiques. Le chercheur, en sciences humaines par exemple, ne peut pas, dans son analyse d'un discours, passer outre la situation d'énonciation, au risque de fragiliser et d'affaiblir son étude.

Bibliographie

Corpus

AMANG AKOUNDOUMA, M. G. (2015), *Évaluation de l'usage de la ponctuation à l'écrit de la langue française : cas des élèves de Form II du lycée bilingue de Mimboman*, mémoire de Di.P.E.S. II, École normale supérieure de Yaoundé, inédit.

BODO ALEGA, M. D. (2016), *L'Enseignement /apprentissage de l'orthographe lexicale au sous cycle d'observation des classes de 6e et 5e du lycée de Nsam-Efoulan*, mémoire de Di.P.E.S. II, École normale supérieure de Yaoundé, inédit.

DAYANG, P. (2000) *Didactique du groupement de textes et culture littéraire*, mémoire de Di.P.E.S. II, École normale supérieure de Yaoundé, inédit.

DIKAMA, D. D. (2018) *Les Structures énonciatives dans La grève des Bàttu de Aminata Sow Fall : approche ethnostylistique*, mémoire de Di.P.E.S. II, École normale supérieure de Yaoundé, inédit.

DOUANLA JUKA, C. (2018), *Étude morphosyntaxique de la ponctuation dans Mission terminée de Mongo Beti*, mémoire de Di.P.E.S. II, École normale supérieure de Yaoundé, inédit.

FOUDA ETOUNDI, A. A. (2001), *La Pratique du texte littéraire et motivation des élèves de terminale F : cas du lycée technique de Nkolbisson*, mémoire de Di.P.E.S. II, École normale supérieure de Yaoundé, inédit.

GOUANA DOUNTIO, D. L. (2018) *La Subordonnée complétive au cycle d'orientation : cas de la classe de troisième*, mémoire de Di.P.E.S. II, École normale supérieure de Yaoundé, inédit.

KEPTCHOUANG WANKOUO, S. (2012), *Contribution à la didactique intégrée langues maternelles camerounaises – français, une application sur les productions écrites au cycle d'orientation : cas des élèves du lycée de Ngoa-Ekelle*, mémoire de Di.P.E.S. II, École normale supérieure de Yaoundé, inédit.

MADI, R. (2008), *Place et rôle du groupement de textes dans un projet pédagogique : le cas des classes terminales de quelques établissements de la ville de Yaoundé,* mémoire de Di.P.E.S. II, École normale supérieure de Yaoundé, inédit.

MAFFO, C. F. (2005), *Evaluation d'un manuel de FLE en classe anglophone des établissements d'enseignement général : Transafrique,* mémoire de Di.P.E.S. II, École normale supérieure de Yaoundé, inédit.

MBOUBE, J. A. (2013) *L'Absence de lecture et ses conséquences sur les productions écrites : le cas des élèves de première A4 du lycée d'Angossas*, mémoire de Di.P.E.S. II, École normale supérieure de Yaoundé, inédit.

MELEUE, L. J. (2015), *Enseignement / apprentissage du français par le biais de l'exposé : cas de la lecture méthodique au lycée d'Etoug-Ebe*, mémoire de Di.P.E.S. II, École normale supérieure de Yaoundé, inédit.

MVONDO, A. (2001), *La Problématique de l'argumentation dans les devoir de dissertation des élèves de seconde E : le cas du lycée technique de Nkolbisson*, mémoire de Di.P.E.S. II, École normale supérieure de Yaoundé, inédit.

NDJOCK, P. E. (2008) *La Pédagogie des grands groupes en classe de français : le cas de la classe de sixième*, mémoire de Di.P.E.S. II, École normale supérieure de Yaoundé, inédit.

NDO, M. V. (2013), *La Problématique de l'emploi du pronom personnel en classe anglophone : le cas des élèves de Form IV du lycée bilingue de Mbalmayo*, mémoire de Di.P.E.S. II, École normale supérieure de Yaoundé, inédit.

NKOUNOU, J. N. (2016) *L'Orthographe des homophones grammaticaux en classe de sixième, transcription ou écriture ?*, mémoire de Di.P.E.S. II, École normale supérieure de Yaoundé, inédit.

NZIE ELOUNDOU, L. V. M. (2004), *Les Procédés rhétoriques dans Trois prétendants… un mari de Guillaume Oyono Mbia, mémoire de* Di.P.E.S. II*,* École normale supérieure de Yaoundé, *inédit.*

SIHABOGNE MANBE, A. (2018), *L'Enseignement/apprentissage de la caractérisation en classe de 3e au lycée Général Leclerc*, mémoire de Di.P.E.S. II, École normale supérieure de Yaoundé, inédit.

TCHAMBIE SINKEP, E. A. (2018), *Pour une considération chronologique, modale et aspectuelle de l'imparfait et du présent de l'indicatif ; essai*

d'analyse guillaumienne dans Le grand Meaulnes d'Alain Fournier, mémoire de Di.P.E.S. II, École normale supérieure de Yaoundé, inédit.
TCHUENTE NGUENDJOUNG, L. (2018), *Voyage et quête d'un mythe dans Onitsha de Jean-Marie Gustave Le Clezio*, mémoire de Di.P.E.S. II, École normale supérieure de Yaoundé, inédit.
ZINGUI, G. (1999*)*, *L'Héroïsme dans Doguicimi de Paul Hazoumé*, mémoire de Di.P.E.S. II, École normale supérieure de Yaoundé, inédit.

Références

AMOSSY, R. (2010), *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, « L'interrogation philosophique ».
BENVENISTE, E. (1966b), « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard, P. 258-266.
--(1974), « L'appareil formel de l'énonciation », *Problèmes de linguistique générale,* t. 2, Paris, Gallimard, P. 79-88.
BEAUFRERE-BERTHEUX, C. « L'anglais de la recherche médicale : une grande diversité », La revue du GERAS, *ASp,* P. 15-18.
CISLARU, C. et V. (2011), *L'Écriture universitaire en pratique* (2éd), Bruxelles, De Boeck.
DERONNE, C. (2011), « Postures énonciatives du scripteur : le cas du mémoire d'IUFM », Pratique 149 / 150*, Linguistique, littérature, didactique*, Lorraine, Centre de recherche sur les médiations, P. 91-111.
DUCROT, O. (1984)*. Le Dire et le dit*, Paris, Minuit.
GUIBERT, R. (1998), « Écriture du mémoire : exercice d'apprentissage de la complexité et construction identitaire », Cros. (Éd), *Le Mémoire professionnel en formation des enseignants,* P. 99-128.
JOLIAT, F. (2015), *L'Évaluation des mémoires de bachelor produits à la HEP-BEJUNE,* Haute École de Pédagogie.
KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1999) *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage,* Paris, Armand Colin.
FLOTTUM, K.i et THUE VOLD, E. (2010) « L'ethos auto-attribué d'auteurs-doctorants dans le discours scientifique », *Revue de linguistique et de didactique des langues,* Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble, P. 41-58.
LECLERC, J. (1999), *Le Français scientifique : guide de rédaction et de vulgarisation*, Brossard : Linguatech éditeur.
MAINGUENEAU, D. (2002), « Problèmes d'éthos », *Pratiques* 113/114, P. 55-67.
MEIZOZ, J. (2007), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slattkine.
RABATEL, A. (2007), « Les enjeux des postures énonciatives et leur utilisation en didactique », *Education et didactique, Varia,* P. 89-116.
TUKIA, M. (1983), « Observations sur le vocabulaire, sur les marques d'énonciateur et sur la construction dans le discours scientifique », *Études de linguistique appliquée*, 51, P. 34-44.

VIALA, A. (1993), *Éléments de sociopoétique, dans les Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris *Presses Universitaires de France.*