

Paul KANA NGUETSE

Université de Dschang
kanapaul83@yahoo.fr

Mathieu NJONGUE

Institut Universitaire du Golfe de Guinée
njongue03@yahoo.fr

Dynamiques médiatiques et crises socio-politiques dans les romans de retour de Mongo Béti. Une analyse intermédiaire de *L'histoire du fou* et *Trop de soleil tue l'amour*

Résumé

Les romans de retour d'exil de Mongo Béti se caractérisent par une présence lancinante des médias audiovisuels et des arts. Les dynamiques de ces médias/arts érigent les textes en médiathèques imaginaires au cœur desquelles se lisent et s'écoutent les crises socio-politiques ayant marqué les sociétés postcoloniales aux lendemains des indépendances. Dès lors, On se propose d'étudier, à l'aune de l'intermédialité, la place et la fonction des médias audiovisuels et du jazz dans la construction et la réception de *Trop de soleil tue l'amour* et de *L'Histoire du fou*. L'analyse aboutit, ainsi, à la conclusion selon laquelle les médias constituent un référent esthétique, une stratégie de représentation et de dénonciation des crises politiques et sociales au centre des deux romans.

Mots-clés : Média ; médiathèque ; intermédialité ; référent esthétique ; crises socio-politiques ; dénonciation ; postcolonialité.

Abstract

Mongo Béti's novels about his return from exile are characterised by the haunting presence of audiovisual media and the arts. The dynamics of these media/arts turn the texts into imaginary media libraries in which the socio-political crises that marked post-colonial societies in the aftermath of independence can be read and heard. We therefore propose to examine the place and function of audiovisual media and jazz in the construction and reception of *Trop de soleil tue l'amour* and *L'Histoire du fou*, using intermediality as a yardstick. The analysis thus leads to the conclusion that

the media constitute an aesthetic referent, a strategy for representing and denouncing the political and social crises at the central of the two novels.

Keywords: Media; mediatheque; intermediality; aesthetic referent; socio-political crises; denunciation; postcoloniality.

Introduction

Comme nombre de romans dits de la deuxième génération, les romans de retour d'exil de Mongo Béti font, *mutatis mutandis*, échos d'un large éventail de crises socio-politiques marquées par les exactions des régimes politiques, la délation, la corruption des pouvoirs et les insurrections etc. Par-delà ces thèmes révélateurs du versant insurrectionnel de sa création littéraire, l'originalité de ces textes procède d'une « intranquillité esthétique » dont les identifiants sont les ruptures formelles, les audaces narratives ou stylistiques et le mélange des genres issus de la tradition orale et des procédés poétiques du roman « occidental ». L'un des traits de ces innovations est la présence lancinante des médias qui, plus qu'un référent esthétique, participent, à un autre niveau heuristique, de la représentation et de la dénonciation des crises socio-politiques.

Comme le relevait Robert Fotsing à l'occasion de la commémoration du 10^{ème} anniversaire de ce romancier,

L'image que nous avons de Mongo Béti est celle du révolté, du contestataire, du rebelle comme l'attestent nombre de travaux et surtout le titre des trois tomes que lui a consacrés André Djiffack en 2009. Mais beaucoup d'autres aspects de sa personne et de son œuvre sont encore à découvrir, comme celle de grand amateur de jazz, à la fois dans la vie et dans l'écriture¹⁷⁵.

À la vérité, la plupart des travaux effectués sur son œuvre ont occulté la dimension intermédiaire qui constitue un trait poétique essentiel de ses romans de retour d'exil dont la publication s'échelonne de 1994 à 2000. Pourtant, ces textes se distinguent par une forte alternance de médias audiovisuels et des arts qui leur impriment une nouvelle littérarité /médialité ; par une facilité à se laisser traverser par les autres arts et médias. Ses récits de retour d'exil, surtout *Trop de soleil tue l'amour* et *l'Histoire du fou*, vouent un intérêt tellement important aux systèmes sémiotiques non littéraires qu'on pourrait parler de l'esthétique intermédiaire comme l'une des identités scripturales de cet auteur. De fait, les emprunts avoués ou dissimulés, matérialisés par un flux considérable de références et d'allusions, participent non seulement de la diversification/multiplication des

¹⁷⁵ Robert Fotsing, « Mongo Béti le mélomane : pas un pas sans jazz ». Conférence donnée le 13 octobre 2011 à la Salle Manu Dibango de L'Alliance franco-camerounaise de Dschang.

moyens narratifs, de la traversée des frontières artistiques, mais aussi de la transformation de ces textes en des médiathèques imaginaires et de la dénonciation des crises qui constituent la toile de fond du corpus. De plus, les médias fonctionnent dans le corpus comme un modèle formel et constituent par là un principe directeur, un paradigme de l'écriture. La vérité étant que pendant la rencontre d'esthétiques hétérogènes (liées à des matérialités ou à des arts différents), s'orchestrent des bifurcations et des hybridations de maints ordres. Leurs interactions, leurs transmutations, leurs interférences complexes que nous souhaitons analyser ne peuvent se réaliser sans compromis, sans transformations. En d'autres termes, les croisements jazz/écriture littéraire se jalonnent des enjeux intermédiaires importants. Bref, les dispositifs médiatiques, jazzistiques et littéraires se transforment au cours des processus de transfert dans la mesure où leur identité et leur sens sont aussi fonction d'une relation à un contexte. Enfin, l'inscription du média dans la fiction modèle la réception, donne vie à l'écriture et, au bout du compte, insuffle à l'art littéraire une dynamique particulière. En outre, l'hybridation des médias permet à l'auteur d'articuler et d'écrire la postcolonie.

L'actuelle analyse, centrée sur la question « de la pluralité des médias, de leur coexistence, de leur croisement, de la synchronie implicite dans la médiatisation des événements (crises postcoloniales) » (Mariniello, 2003 : 48), ambitionne d'explorer la place et la fonction des médias audiovisuels et du jazz dans la construction et la réception de deux romans de retour d'exil textes. Aussi se servira-t-elle des vertus heuristiques et herméneutiques de l'approche intermédiaire pour arguer que la présence de l'intermédia dans le tissu textuel, en plus d'ériger les textes en des médiathèques imaginaires, participe de la dénonciation des crises socio-politiques qui émaillent les sociétés représentées.

1. Intrications et imbrications médiatiques

À l'observation, *L'Histoire du fou* et *Trop de soleil tue l'amour* se présentent comme des médiathèques imaginaires où il est possible pour tout lecteur averti, cinéphile, mélophile ou médiophile, d'écouter des standards de jazz, de regarder des films ou des événements présentés à travers des médias ou des émissions télévisées. La lancinance des intermédiats et « l'effet de vie » qu'ils provoquent permettent au demeurant de penser le texte littéraire comme « un donné à écouter » (Fotsing, 2009 : 132), un appareil audiovisuel, *un média-synthèse*. Cela tient à la facilité de ces romans à se laisser habiter par les références intermédiaires, qui non seulement renforcent leur médialité, mais aussi diversifient les moyens narratifs. *L'Histoire du fou* et *Trop de soleil tue l'amour*¹⁷⁶ sont donc, pour

¹⁷⁶ Les références à ces textes se feront respectivement avec les abréviations suivantes : HF, TS.

ainsi dire, marqués par un sceau intermédial essentiellement caractérisé par l'hybridation et la transmutation des médiums sonore, audiovisuel et littéraire. Pour reprendre Michael Bakhtine, ils se donnent finalement à lire comme des discours hybrides à organisation complexe et intérieurement dialogisés (1987 : 102). Ils tiennent cette caractéristique de leur souplesse et de leur capacité à accueillir des énoncés appartenant à d'autres formes d'expression, à d'autres codes sémiotiques.

Dans notre corpus, deux médias se côtoient : le média sonore (le jazz) et le média audiovisuel (la presse écrite, la radio et la télévision). Ils émergent des textes sous formes de références, de citations et de « métamédia¹⁷⁷ ».

1.1. Du jazz

Le jazz est un genre musical apparu aux Etats-Unis, en Louisiane, précisément à la Nouvelle-Orléans, à la fin du XIXe siècle ou au début du XXe siècle. Il s'agit d'une « musique extraordinairement originale inventée par les Noirs-américains au terme d'une longue gestation à leur esclavage et dont ils ont été peu à peu dépossédés » (Béti et Tobner, 1989 : 135). Il tient son origine du métissage de plusieurs cultures, celle du peuple noir américain issu de l'esclavage et la culture européenne importée par les colons français, allemands, espagnols et irlandais. Il est donc le fruit d'une rencontre interculturelle en ce sens « [qu'] Il trouve son inspiration et sa substance en combinant miraculeusement des matériaux aussi hétéroclites que les débris nostalgiques d'une Afrique devenue mythique et les miettes du folklore blanc, échos d'une culture inaccessible » (Béti et Tobner, 1989: 135). Cela dit, c'est en « utilisant les éléments africains résiduels [mélodiques, rythmiques, instrumentaux] dont ils disposaient encore, mais aussi en pratiquant dans leur nouveau milieu un véritable braconnage culturel » (Carles et Comolli, 2000 : 193) que les descendants des esclaves africains ont inventé cette forme musicale originale. Quoi que pense le jazzophobe occidental, il s'agit d'un art qui exprime, sur le plan poétique et thématique, « des tensions non résolues et des blessures non refermées » (Carles et Comolli, 2000: 109) provoquées par l'aliénation et la dépersonnalisation douloureusement vécues par les Noirs en temps de déportation.

Le jazz apparaît dans le texte bétien depuis le discours titulaire. En effet, *Trop de soleil tue l'amour* serait un hypermédia du standard *On the Sunny Side of the Street*, composé et enregistré en 1947 par le compositeur de jazz Louis Daniel Armstrong. Dans un entretien accordé à Boniface Mongo-Mboussa à propos de la parution de son texte, l'auteur explique que

¹⁷⁷ Nous utilisons le concept de « métamédia » ici pour désigner, faute de mieux, une pratique intermédiale qui consiste en l'analyse d'un média dans un autre. Il s'agit de la relation de commentaire qui existe entre deux ou plusieurs médias.

son éditeur lui avait indiqué de regarder du côté du jazz dont il était un fêru afin d'y trouver le titre que devait porter le livre :

Il m'a dit : puisque vous avez une culture jazzistique, cherchez donc dans ce domaine-là. Je lui ai envoyé un lot de titre parmi lesquels celui-ci, qui l'a enthousiasmé. Il s'agit d'un standard de jazz très connu. *On the sunny side of the street* (Sur le côté ensoleillé de la rue). Le vers tout entier est *Life can be so sweet* (la vie peut être si belle (...)). Je contredis un peu en (...) disant que la vie n'est pas aussi belle que ça. La vie n'est pas si belle sur le côté ensoleillé du monde. En Afrique par exemple (le côté ensoleillé du monde), la vie est féroce, c'est la jungle. J'ai dû tripoter le titre pour en arriver là¹⁷⁸

Comme on le voit, le titre de TS serait donc obtenu à partir de cette composition jazzistique. Lorsque l'auteur dit dans l'élément épitextuel s'être inspiré du jazz pour trouver le titre de son texte, il pratique ce que Jean Jacques Nattiez appelle « la construction d'un processus actif de perception » (2001 : 48). Par ailleurs, il indique son « espace poïétique c'est-à-dire l'horizon à partir duquel l'artiste, l'écrivain, le philosophe élaborent leur propre conception du monde, leurs propres idées, leur propre style » (Ibid : 23). Par ce renvoi implicite, l'auteur signale subrepticement l'ambiance jazzistique qui va animer le texte. Bien plus, il établit un certain rapport de connivence avec le lecteur dont il sollicite la coopération dans le processus d'actualisation de cet « interart ». Cependant, l'atmosphère musicale la plus riche et la plus significative se trouve, sans conteste, dans le corps du texte et les dispositifs textuels à travers une multitude de scènes contrapuntiques et de références à la musique de jazz.

Le texte s'ouvre sur le personnage principal, Zamakwé, aux abois parce que les malfrats viennent de le priver d'une centaine de CD de jazz. Une tour d'ivoire qui lui permettait jusque-là de (sur)vivre et de se vivre dans un Etat où tout fonctionne sens dessus dessous. Il voit ainsi son âme, sa raison d'être, son univers culturel écroulé. Pour montrer la gravité de cet acte, il s'écrie :

On ne pète pas les plombs parce que les petits voleurs de poules vous ont soulagé d'une centaine de CD de jazz. Bon sang, c'est pourtant ce qui m'arrive. [...] c'est la crème, le dessus du panier, le gotha. Parfaitement [...] c'est en sommes ma jeunesse que je viens de perdre, d'un seul coup, en un seul jour, je suis dépossédé de ma jeunesse, à mon âge ! Étonnez-vous que je pète les plombs (TS : 8-9).

¹⁷⁸ Boniface Mongo-Mboussa (1999), « A propos de la sortie de *Trop de soleil tue l'amour* », Entretien avec Mongo Béti, http://www.edition_harmattanzn.fr/media.asp?

Malgré cette situation d'extrême crise, il essaie, de mémoire, de dire, de façon ramassée, les différentes artères de sa discothèque où se trouvaient justement les grands créateurs du jazz avec des standards historiques :

Attends un peu, attends que je me rappelle... il y'avait là, je cite au hasard et en vrac, Charlie Christian dans *From Swing to bop* – quand on n'a pas entendu ça dans sa vie, mon petit père, comme a coutume de dire Eddie, c'est comme si on n'avait pas vécu. Il y'avait Armstrong dans son plus génial *On the Sunny Side of the Street*. Illinois Jacquet dans son légendaire solo de *Flying Home*, le Duke dans un historique *It don't mean a thing* avec Ivy Anderson, bien sûr Parker dans *Parker's Mood* et *A Night in Tunisia* notamment, le Count au moins dans trois *Tickle Toe* différents – et c'était tellement captivant de les comparer et de découvrir ainsi l'histoire de cet orchestre, et même l'histoire du jazz – Buddy Tate dans un *Mack the Knife* tout à fait inattendu; les Four Brothers dans *Early Autumn*, Johnny Guanieri au mieux de sa forme dans *Autumn Leaves*, Lady Day dans le *Travelling all alone* de ses débuts alors qu'elle n'était encore qu'une môme, Cifford Brown dans *Jordu* évidemment, avec Max Roach, Sonny Rollings dans *Saint Thomas*- un truc qui n'est peut-être pas du jazz pur jus, moitié calypso, moitié blues, mais dont je raffolais; j'allais oublier Ella Scattant dans un *Take The A train* étourdissant.

Il y'avait bien sûr Bessie Smith, John Coltrane, Stan Getz, Dizzy, Miles, Charlie Mingus, Art Blakey avec ses inoubliables *Messengers*, etc., etc. j'en oublie, ô combien. A l'aune du souvenir et du plaisir, il y avait surtout Joe King Oliver 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 (TS : 8-9).

La perte est énorme et on peut comprendre que Zamakwé soit inconsolable. Mais, ce qu'il y a de plus frappant dans cette audiothèque, c'est, au-delà de la gravité de la perte, sa richesse et le fait qu'elle apparaisse, dans sa configuration, comme un récapitulatif de l'odyssée de cette musique. En fait, chaque style de jazz se trouve ici incarné par l'une de ses figures de proue.

Le Blues est porté par ses voix les plus représentatives, même si on peut s'étonner de l'absence de B.B King, il faut dire, à la décharge de l'auteur, qu'il était peut-être temps de rendre hommage aux blueswomen qui, sans être instrumentistes, ont dit à travers leur voix les souffrances du Noir américain en temps d'esclavage et de ségrégation raciale. Il s'agit précisément de Lady Day de son vrai nom Billie Holliday, d'Ella Fitzgerald et de Bessie Smith. Le jazz classique s'observe ou se reconnaît ici à travers l'évocation de grands compositeurs tels que le trompettiste Louis Daniel Armstrong, les Pianistes Duke Ellington, Count Basie, le Prez de son vrai nom Lester Young. Le jazz moderne, par ses tendances *Bop*, *Hard*, *Cool* et *Free*,

n'est pas du reste. On y voit, pour la tendance Be-bop, des ténors à l'instar de Charlie Christian, Charlie Parker, Dizzy Gillespie. Le hard bop est représenté par le trompettiste Charlie Mingus; le Cool-jazz par Miles Davis et le Free-jazz avec le saxophoniste John Coltrane. Par cette collection de titres, Mongo Béti trahit son intention de sonoriser, de chromatiser, de *médialiser* son texte.

En plus de ses références intermédiales qui décorent l'espace textuel, on note une autre catégorie de références dont le rendement sémantique à l'échelle microtextuelle est plus décisif. En plus de nous renvoyer à l'univers jazzistique, elles expriment le monde intérieur, l'état d'âme, certaines situations auxquelles sont confrontées les personnages. Elles deviennent par là un vecteur de sens, un moyen d'expression entre les personnages, le narrateur et le narrataire. On pourrait les qualifier d'*intermédiats à large irradiation* du fait de leur labilité sémantique. En guise d'illustration, Zamakwé après le cambriolage écrit à son ami Eddie :

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. La prochaine fois que tu te surprends dans ces parages, regarde les Lester Young/ Teddy Wilson ; il y en a un avec une liste d'enregistrements commençant par *All for me*, comportant aussi, trois plages plus bas, *Just you, Just me...* Expédie-moi ça par le premier copain qui prend l'avion à Roissy ; tu m'auras sauvé la vie. (...). C'est terrible : dans ce pays maudit, privé de ma dose, tu ne peux imaginer ma souffrance (TS : 10)

Dans cet extrait, le titre de la chanson *All for me*, pris tel quel, traduit ou trahit subrepticement la situation de crise que traverse Zam qui, après le vol de sa collection de CD de jazz, a perdu tous ses repères. Il est désormais privé de tout, puisque sa vie et même sa survie tenaient à cette collection. C'est peut-être pour cette raison qu'il commande par son compagnon Eddie, la chanson *All for me*. Cette collection était, selon ses dires, tout pour lui. Au même moment et par le même procédé, il fait mention de sa connivence avec Eddie en évoquant le titre *Just you, Just me*. Par ailleurs, Eddie, voit en des histoires que le saxophoniste Lester Young conte dans ses compositions celles qui scandent son parcours existentiel. C'est pourquoi le narrateur lui fait dire :

Sans le jazz, comment aurais-je pu endurer l'exil ? Excepté la mort, dont je suis exempt d'ailleurs, ce qui peut arriver de pire à l'être humain c'est l'exil. Il y avait le jazz, dieu merci. Tu vois, l'histoire racontait le Prez dans *Blue Lester* ou *Shoeshine Boy*, c'est exactement la mienne. La première fois que j'ai entendu *These Foolish Things*. J'ai pensé mourir ! (...) As-tu entendu les chorus que Lester enfile à la suite

dans *Love me or Leave me* ? C'était un être humain, Lester, tu crois ? Un être humain peut-il improviser cette musique sublime ? (TS : 44).

On le voit, en plus de diviniser le musicien et de prendre la musique pour un antidote, le personnage considère le média sonore ici comme un support de vie. Les titres sus-cités apparaissent comme le récapitulatif de son parcours existentiel. Pour lui, Leur écoute inspire mélancolie et nostalgie dans la mesure où elles lui permettent de revivre les moments voluptueux et mémorables de son existence. A côté des références jazzistiques, nous notons dans nos textes la présence des renvois à des médias audiovisuels.

1.2. Des médias audiovisuels

La plurimédialité du texte de Mongo Béti tient, nous l'avons dit, à la conjugaison de plusieurs médias dans l'espace textuel. Comme le média-jazz, l'émergence des médias audiovisuels est rendue évidente par l'évocation des noms de certains tabloïdes. Leur insertion s'accompagne par endroits de discours « métamédiaux » qui renforcent l'expressivité du texte autant qu'il décline l'acte de narration en un acte de reportage ou de diffusion. La forte hybridation du système littéraire et du système médiatique fait que le texte romanesque ne narre plus, il reporte, il diffuse. En fait, les événements sont captés et racontés/diffusés à travers/par les médias (la télévision, la radio et la presse) qui, à leur tour, sont racontés par le média littérature. La palme d'or de ce procédé de narration par média interposé s'observe particulièrement dans *l'histoire du fou*. En effet, suite à l'arrestation du personnage principal Zoaételeu ; accusé d'être le conspirateur du putsch manqué, les médias privés et publics vont en faire leurs choux gras. Le quotidien français, *L'Univers*, était le premier à relayer l'information :

Tout semblait avoir commencé avec un journal de l'ancienne métropole, *L'Univers*, quotidien paraissant le soir, qui, en évoquant l'affaire du marabout des putschistes, sans avoir dépêché d'envoyé spécial sur place, sans bénéficier des conseils et de la documentation d'aucun correspondant local, commentant pour ainsi de chic, s'était autorisé à décrire par la caricature la situation politique du pays. Il avait ainsi utilisé le conditionnel à propos des quarante-sept officiers exécutés en une seule journée dans une carrière. Les quarante-sept suppliciés n'avaient suscité en leur temps qu'indifférence ou mépris, et pour cause. Mais l'opinion fut outrée de voir mettre en doute un événement aussi grave, auquel était sans doute mêlé, disait-on maintenant, le gouvernement de l'ancienne métropole, à moins que, coutumier de l'immixtion dans les Républiques africaines, il n'eût orchestré lui-même ce qu'on commençait à qualifier de boucherie dans les milieux (HF : 94-95).

Mais, le quotidien *L'Univers* n'est qu'une infime partie de l'iceberg médiatique mis en scène par Mongo Béti et dont la contribution à la progression et à la dynamique du récit est indéniable. En plus de ce quotidien, on rencontre dans *L'HF* d'autres journaux tels que *Debout l'Afrique*, *Liberté, Liberté...*, *Afrique-Libération*, *L'Indépendant*, *L'Avenir*, *Le Provocateur*, *Jeunesse Joyeuse* (J.J) (96-97) dont les lignes éditoriales sont indiquées en filigrane dans le texte. Lesdites lignes éditoriales semblent montrer que ces organes de presse appartiennent à la catégorie des journaux à capitaux privés dont la caractéristique majeure et salubre tient à la dénonciation des exactions du pouvoir, des injustices, du paranormal. Ils ne sont donc pas des thuriféraires des régimes autocratiques qui ont cours dans certains Etats postcoloniaux passés ici au peigne fin par l'auteur de *Remember Ruben*. Lesdites lignes éditoriales sont déclinées dans l'extrait suivant par le narrateur qui s'adosse sur le traitement médiatique du procès du patriarche Zoaételeu accusé injustement de conspiration dans le putsch manqué :

Il y eut *Debout l'Afrique*, le premier à paraître, dont la faveur donna lieu à des émeutes, tant chacun désirait l'avoir entre les mains ; il y eut *Liberté, Liberté...* qui fut le premier à évoquer publiquement la fortune amassée à l'étranger par les dirigeants politiques et ceux de l'administration, et particulièrement par le chef de l'Etat. Il y eut *Afrique-Libération*, le premier à paraître à date fixe ... Il y eut *L'Indépendant*, défenseur de thèses outrancièrement nationalistes, un tantinet xénophobe, qui fut le premier à dévoiler crûment, preuves à l'appui, les liens d'affairisme unissant au chef de l'Etat le fils aîné du président de l'ancienne métropole. Il y eut *L'Avenir*, le premier à donner régulièrement la parole aux chômeurs, aux faillis, aux écoliers, aux marchands à la sauvette, et même aux prostituées, au motif que tout enfant de la nation avait droit à une égale considération. Il y eut *Le Provocateur*, possesseur d'un atout diabolique en la personne d'un dessinateur de génie, bientôt spécialisé dans les caricatures du chef de l'Etat, dont le public prit l'habitude de se régaler. Il y eut *Jeunesse Joyeuse*. (...) *Jeunesse Joyeuse* prodiguait des conseils honnêtes pour réussir, des probabilités quant aux sujets attendus (HF : 96-97).

Aussi long qu'il soit, ce passage résume à merveille les différents organes de presse qui animent le paysage médiatique de la société ainsi textualisée par le romancier. Le principe de dissidence qui sous-tend la plupart de ces journaux semble être à l'origine de multiples persécutions dont leurs acteurs sont victimes. Nonobstant ces persécutions, les journalistes officiant dans ces tabloïdes semblent être animés par une quête salvatrice de la justice, de la liberté et du bien-être. Leur dénomination ainsi que leur siège sont symptomatiques de leur idéologie et de leur ligne éditoriale. Que ce soit *Afrique Libération*, *Jeunesse Joyeuse*, *Liberté Liberté*,

Debout l'Afrique, une sémiotique des noms permet d'appréhender leurs vœux pour un continent africain libre et maître de son destin. Les locaux de l'organe de presse pour lequel travaille Zamakwé ne s'appelle-t-il pas *Aujourd'hui la démocratie* ? Toute chose qui implique que la démocratie n'est pas le système de gouvernement prisé, ou à l'ordre du jour chez des potentats et des vassaux postcoloniaux.

À côté de la presse privée, il y a aussi la presse progouvernementale ou « publique » représentée par *Nation tribune*. Cet organe, comme il fallait s'y attendre, brille par sa partialité ; il s'illustre parfaitement par son silence sur les faits sociaux trahissant la médiocrité et l'injustice du gouvernement et sa propension à endormir, à amadouer, à museler le peuple. Selon toute vraisemblance, *Nation Tribune* peut être lu comme le pendant fictionnel de *Cameroun Tribune*¹⁷⁹. Comme le public sait que ce journal émarge dans le registre du mensonge et de la désinformation, une fois qu'il relaye une information à la véracité avérée, le public arrache les numéros comme des bouts de pain : « La presse du gouvernement ayant eu l'imprudence de rendre compte de cette envolée [de l'avocat de Zoaételeu], on vit le lendemain des files se former devant le kiosque où se vendait *Nation-Tribune*, quotidien gouvernemental à l'ordinaire délaissé » (HF : 94). Comme on peut le comprendre, ce n'est pas l'information qui fait courir le public, mais la vérité qui n'est pas le plat préféré de cette presse qui excelle selon le narrateur dans le mensonge (HF : 95).

Aux médias locaux s'ajoutent les médias étrangers dont le rôle n'est pas moindre dans le texte. Les radios telles *BBC* (HF : 98) ; (TS : 193), *RFI*, *Radio France Internationale* (TS : 80, 193), *La voix de l'Allemagne* (TS: 193), *La voix de l'Amérique* (TS:193) qui sont respectivement des radios de la Grande Bretagne, de la France, de l'Allemagne et de l'Amérique. Leurs organes de presse ne sont pas en reste : *Libération* (TS : 76), *L'Univers* (HF : 94), *L'Edj* (TS : 76). Ces références médiatiques s'accompagnent des *discours métamédiaux* qui révèlent leur immixtion dans la gestion déjà très médiocre (à en croire les dires des personnages) des gouvernants africains. Le narrateur les accuse de manipulation et d'ingérence caractérisée dans la gestion des affaires de l'Afrique. Ainsi, la désillusion ou la déchéance du gouvernement dans *L'Histoire du fou* aurait été négociée par le mutisme total du journal *L'Univers* qui avait jusque-là joué brillamment l'adjuvant du Chef de l'Etat :

Voilà comment tout à commencé, au moins selon la plupart de ceux qui assistèrent à ces événements. Au lieu de l'effet de désamorçage espéré, le mépris affiché par *L'Univers* avait abouti au résultat

¹⁷⁹ *Cameroun Tribune* est un quotidien camerounais à capitaux publics dont la mission principale est d'informer les populations sur les actions du gouvernement et des gouvernants.

exactement inverse, qui allait rendre plus périlleuse que jamais la position de son protégé, le dictateur chef de l'Etat (HF : 95).

Bien plus, *Trop de soleil tue l'amour*, un peu plus que *L'Histoire du fou* insiste sur leurs prises de position par rapport aux modes ou systèmes de gouvernement des Etats postcoloniaux, et aux postcolonialités. Sont évoquées leur posture sur les élections et bien d'autres questions dont le but est en dernier ressort de garder leur historique ascendant sur les ex-colonies ; quoique lesdits systèmes soient absurdes et déshumanisants. Le narrateur de TS fait arguer à un des personnages homme politique :

Nous connaissons tous ces gens-là, nous savons qu'ils nous ont à l'œil. Et je n'ai pas encore évoqué les vitupérations quotidiennes de leurs radios- *Radio France Internationale, La Voix de L'Allemagne, La BBC, La Voix de L'Amérique*, et j'en passe. Imaginez le tumulte de leurs dénonciations [...] Ces gens-là nous ont toujours dénoncés, ils ont dénoncé dès le premier jour, et qu'est-ce que ça nous a fait comme mal ? Rien du tout. Il y a cinq ans, ils nous ont dénoncés avec une virulence haineuse, sous prétexte que nos élections législatives n'avaient pas été transparentes- c'est le mot à la mode. Est-ce que sont excellence notre président n'a pas été reçu ensuite à Washington avec les honneurs dus à son rang, puis à Paris, à Bonn et même à Londres par Mme Thatcher ? (TSTA : 93-94).

En somme, la présence des références intermédiales atteste non seulement de la plurimédialité du texte bétien, mais aussi de son statut de laboratoire où les médias se rencontrent, s'hybrident et se remédialisent. Par ces pratiques, le texte littéraire confirme son statut de média-synthèse et illustre sa capacité à recycler les autres médias.

[La littérature francophone] montre [donc] des signes non seulement de pouvoir résister à l'assaut des nouveaux médias, mais de pouvoir profiter des nouvelles possibilités créées par l'explosion technologique. Elle s'adapte à la nouvelle situation tout en maintenant une spécificité de discours spécialisé et en acquérant de nouvelles fonctions (Moser, 2001: 207).

Autrement dit, dans notre sphère médiatique, le texte littéraire « entre dans la phase critique de sa transformation » (Ibid. : 197), subit bouleversements et métamorphoses. Il développe, en tant que laboratoire permanent des entités hybrides, une nouvelle forme, une nouvelle configuration, une structure inédite pour devenir « intrinsèquement intermédiaire » (Mariniello, citée par Moser, Ibid. : 209). Cela revient à dire qu'elle élabore « une opérativité définie par sa capacité à établir des liens actifs avec autre chose que la littérature », avec d'autres arts, d'autres médias. Les deux textes de Mongo Béti s'illustrent par une facilité à se laisser traverser par des médias non littéraires.

Toutefois, les hybridations ou bifurcations médiatiques ne sont pas sans enjeux sémiotiques. En effet, pendant le *transit intermédiat*, les médias (musique, presse, radio) subissent des altérations ou des modulations sur le plan systémique. Par des jeux de narration-reportage, de narration-diffusion et de jazzification, le roman s'affirme comme une avenue, un réceptacle, une toile de médias. Par les jeux d'*entre-deux-médiatique*, le texte littéraire se recycle, revitalise et remédiatise ces supports médiatiques. Il devient donc signe de média, résistance au média et reconstruction de média (remédiation).

2- Médias et esthétique romanesque

Les références jazzistiques et intermédiatiques semblent finalement révélatrices des options esthétiques de Mongo Béti. En effet, une observation attentive des formes/procédés de mise en réseau de l'écriture et du média permet de remarquer que le jazz autant que les médias audiovisuels contaminent considérablement l'esthétique romanesque bétienne. Leur apparition dans les dispositifs (para)textuels est le signe d'une interaction qui exige une analyse analogique sérieuse. Les dispositifs médiatiques, on le comprend, interviennent au niveau de presque tous les paradigmes de l'esthétique romanesque. Ils participent de la progression de la trame textuelle et deviennent ainsi un paradigme dont le retrait du système narratif entraînerait l'écroulement de l'ensemble. Ses fonctions esthétiques sont plus visibles dans le système des personnages et dans l'intrigue.

Dans notre corpus, nous avons deux types de personnage : le personnage jazzman, journaliste, le personnage jazzophile, médiophile. Dans *TS*, Eddie a pratiqué la musique en France avant de l'abandonner pour élire refuge aux Etats-Unis. C'est justement dans ce dernier cadre qu'il découvrira un soir son idole, dont il prendra le nom pour marquer à la fois son admiration et sa reconnaissance pour son talent :

Comme beaucoup de jeunes paumés africains immigrés en Europe à l'époque, Eddie avait un moment tâté de la musique de jazz à Saint-Germain-des-Prés, convaincu, comme les racistes, ô paradoxe, qu'il suffisait d'être noir dans cette spécialité pour y briller. D'échec en Echec, il s'était retrouvé aux Etats-Unis, où il s'était découvert une idole en la personne du saxophoniste ténor de Harlem Eddie « Lockjaw » Davis. S'émerveillant de son jeu de scène... de ses chorus à la fois fougueux et attendrissants, il s'était tellement identifié à son héros qu'il en avait pris le nom, le sobriquet et même le patronyme, faute de pouvoir acquérir son génie (TS : 43).

Ainsi, son nom indique à la fois son appartenance au champ du jazz comme musicien et mélophile. Le narrateur signale justement que ce personnage est féru du jazz grâce à ses connaissances encyclopédiques du jazz : « Eddie ne connaît-il pas mieux que personne au monde le jazz, son

histoire, ses acteurs ? Dans cette spécialité, il aurait pu passer un doctorat les doigts dans le nez. C'est cette érudition qui attache indéfectiblement à lui Zamakwé, autre fanatique d'une musique peu connue ici, bien qu'elle y remonte » (TS : 43-44). De ce qui précède, il apparaît que l'amitié entre Eddie et Zam part de leur passion pour le jazz. De fait, « Zam n'avait jamais cru auparavant qu'un être humain, excepté lui-même, pût éprouver un tel sentiment, et il s'était attaché alors à ce personnage, juste pour l'entendre exprimer à nouveau ces choses divines, inespérées ici » (TS : 44). L'on comprend pourquoi, après le vol de ses cassettes de jazz, il prend la peine d'écrire à son compagnon pour lui demander de lui acheter une collection de Lester Young, qui devait être pour lui comme les premiers soins chez un malade. Le jazz est en fait pour les deux personnages un mode de vie, le ferment de leur amitié, le dénominateur commun de leur vie. Ceci s'observe très souvent dans leur réaction pendant l'écoute. Les effets de l'écoute, les émotions à réception sont très souvent similaires : « Un autre jour, ils se surprisent même à verser des larmes à l'évocation de la mort solitaire de leur idole commune. Le Prez, vieilli avant l'âge, dans une sordide chambre d'hôtel. A quoi tient une amitié ! » (45). Autant le média sonore constitue le point d'intersection entre Eddie et Zam, autant il est source de mésentente et de conflits entre Zam et sa compagne Bébète. Cette dernière trouve le jazz répugnant, trop ennuyeux et exaspérant alors que Zam se laisse emporter par des spasmes de plaisir. En guise d'exemple, Zam, suite à la perte de toutes ses cassettes a retrouvé aléatoirement une composition de Joe King Oliver. En savourant, il converse avec Bébète sur la qualité de la chanson :

Deeper Mouth Blues ici ? Et par qui ? Par le vieux Joe King oliver. Je n'arrive pas à y croire. Ecoute. Ecoute ça, mon Elisabeth chérie, écoute je t'en supplie. C'est his-to-rique ! C'est pour ainsi dire la première fois qu'on a joué du vrai jazz ? Tu écoutes ? /- Ecouter quoi ? Répliqua Bébète, s'exaspérant. Il n'y a rien du tout, je n'aime pas ça. /-Je ne comprends rien du tout, maugréa la jeune femme dans la langue maternelle ; je ne suis pas une intellectuelle, moi (TS : 15).

La musique de jazz, on le sait, exige une hauteur d'esprit, une forte coopération du mélomane en raison de la part belle qu'elle accorde à l'immédiateté, à l'improvisation. C'est justement cette caractéristique qui la rend hermétique pour l'oreille profane. C'est ce qui justifie l'attitude de Bébète qui considère à juste titre le jazz comme une musique intellectuelle donc ennuyeuse et insensée pour elle.

En plus des personnages jazzmen et/ou jazzophiles, nous avons une autre catégorie faite de journalistes, des attachés de presse, bref des hommes de médias. Zamakwé est le premier de la catégorie. Ses déboires sont liés, comme le fait entendre le Délégué de Sécurité, à la pertinence et à

la véracité des informations contenues dans ses publications, bref à son activité de journaliste :

Est-ce que votre journaliste devine pourquoi il est persécuté ? C'est probablement à la suite des articles qu'il écrit sur nos forêts, qu'on brade à tour de bras aux sociétés étrangères. Il a même osé préconiser récemment, comme mesure conservatoire, qu'on interrompe immédiatement toute exportation de grumes. Ça ne peut être que pour ça. Sinon, on ne voit pas, vraiment (TS : 64).

Comme on le verra dans les textes, les personnages journalistes sont régulièrement persécutés par le politique pour qui ils représentent un véritable caillou dans les souliers. En effet, ils se regardent en chiens de faïence du fait de la capacité des journalistes, surtout des organes de presse privée, à dénoncer les fraudes électorales, les injustices diverses, le pillage, la prévarication, les manipulations que les politiques orchestrent dans les sociétés postcoloniales. C'est ce qui justifie la présence de ce corps sans vie dans la chambre de Zamakwé. A la vérité, il n'en sait rien ; cet acte savamment tissé est une stratégie adoptée par les autorités politiques pour l'amener au silence, à capituler, à ne plus dénoncer.

Par contre, la sympathie qui existe entre Zam, Eddie, PTC et Bébète provient du fait qu'ils corroborent la cause (Démocratie et Justice) que Zam défendait bec et ongles dans ses articles. C'est peut-être pour cette raison qu'Eddie, suite à l'inculpation de Zam, s'est improvisé avocat dans le but de le défendre jusqu'au bout (p.156). Dans la même logique, Bébète qui lui a trouvé une nouvelle résidence afin de l'épargner des persécutions et des stratagèmes quotidiens, était devenue sa secrétaire. Mais cette fonction n'était en fait qu'un prétexte pour soutenir et assister Zam dans ses activités journalistiques ainsi que l'affirme la voix narrante : « Officiellement, c'était la secrétaire de Zam, mais, à vrai dire, Zam n'avait pas d'emploi pour elle, ou bien, il lui confiait de vagues travaux de copie ou de dactylographie dont elle se sortait très médiocrement. On s'était habitué à lui faire toutes sortes de courses à travers la ville » (TS : 140).

Dans *L'Histoire du fou*, le média télévision est, au-delà de sa fonction informative, un élément de communion, l'objet qui regroupe et qui permet, à l'occasion de la diffusion des journaux télévisés, le renforcement des liens de solidarité dans le village. Dans le village de Zoéateleu, nous dit le narrateur, « la tribu se rassemblait le soir devant le récepteur à l'heure des infos » (HF : 63). A l'occasion, les villageois profitaient pour échanger sur les (més) aventures journalières, pour se donner des conseils ou en recevoir, pour élaborer leurs stratégies de défense contre les hommes du chef de l'Etat qui réprimaient avec la dernière énergie toute tentative de révolte des villageois.

Par ailleurs, le politique qui est représenté dans le texte utilise les médias pour gouverner, comme outil de commandement du peuple. Il les

utilise à des fins d'auto-adulation, pour se jeter les fleurs et persuader ; pour décliner ses projets de société et ses programmes politiques. Le narrateur raconte que pendant les événements consécutifs au putsch manqué, le gouvernement a envahi les antennes en vue de diffuser son programme de société : « Dans les discours, à la télévision, à la radio, dans les journaux, tous contrôlés alors par le gouvernement, il n'était que question d'austérité, de moralisation, de libéralisation, de révolution » (HF : 58).

Sur le plan de l'intrigue, les faits que conte le narrateur de *L'Histoire du fou* sont vécus à travers les médias. De fait, il y a comme un double jeu narratif en ce sens que les événements narrés sont généralement vécus en live par les personnages et les lecteurs. En conséquence, les textes deviennent des *romans-audiovisuels*, des *romans-reportages*, des *hypermédias* (c'est-à-dire un média dérivé d'un autre, le roman étant l'hypermédia et la télévision, la radio, le jazz, les hypomédias), des *métamédias* du fait de leur capacité à narrer les contenus médiatiques. Du moins, les scènes médiatiques prises en charge par la télévision, la presse et la radio sont nombreuses et renforcent l'hybridité, la médialité ou la plurimédialité du texte littéraire. A titre d'exemple, le narrateur nous fait voir une des nombreuses actions du gouvernement relative au putsch manqué :

L'écran s'assombrit et, après une longue attente, à nouveau s'illumina ; le personnage chamarré réapparut ; il avait le sourire aux lèvres. Il tint des propos que des lettrés ne comprirent pas de la même façon, mais les images qui suivirent ne laissèrent aucun doute sur la déroute du chef de l'Etat et de sa nombreuse famille. Leur gouvernement, désormais vaincu, fut présenté aux téléspectateurs : au centre du groupe figurait le procureur frivole dont la vue arracha un cri de vengeance à Zoaételeu, d'habitude si pacifique ; le jeune officier, naguère fringant, désinvolte, arrogant, était habillé en civil, débraillé, pieds nus, tête baissée, hirsute. [...] On montra ensuite un défilé de soldats en treillis, sans casque, débraillés eux aussi et pieds nus, la tête baissée et hirsutes comme le commandant ci-devant procureur frivole. Sur l'ordre d'un gradé qui se tenait en serre-file, ils s'accroupirent les mains nouées au-dessus de la tête, puis, d'un seul mouvement, s'étendirent de tout leur long, face contre l'asphalte. Pendant une semaine, l'écran ne fut animé que de telles images (HF : 155).

« La réappropriation de telles séquences [médiatiques] par le roman implique une technicité qui contamine le roman (obligeant les auteurs à avoir une culture médiatique qui est de l'ordre de la mémoire médiatique) » (Coulibaly, 2011 : 234). Ces scènes qui se répètent et s'imbriquent dans le tissu textuel (pp. 61, 62, 63- pp.151, 152, 153, 154,155) montrent que le narrateur, sans être homme de média, utilise les médias pour raconter l'histoire. Cette technique de narration donne un peu plus d'authenticité et

de crédit aux faits exposés. De plus, elle permet au narrateur non seulement de prendre le lecteur et les autres personnages à témoins, mais aussi de créer « l'illusion du réel ». En même temps, le texte devient, toute proportion gradée, un média sur un autre ; donc un *métamédia* ; un média qui dérive d'un autre (*un hypermédia*). Le média devient, par ce procédé, la matrice, le moteur de la création romanesque, un élément qui régule la progression de l'intrigue ; un paradigme de l'écriture¹⁸⁰.

Dans *Trop de soleil tue l'amour*, le procédé est le même. En effet, c'est le vol de la collection de jazz de Zamakwé qui est le point de départ de la narration. Même si les péripéties liées à ce cambriolage sont considérables et altèrent la linéarité de l'intrigue. Ces deux romans de sa trilogie de retour d'exil sont marqués par « un brouillage narratif [...] qui empêche une lecture linéaire et commode de la trame » (Sewanou, 1986 : 162). On dira avec Sewanou que ces textes sont, sur le plan formel, une « confusion organisée » (Ibidem) caractérisée par des audaces narratives et des subversions formelles. Cette *labilité formelle* pourrait être interprétée comme une adaptation de la poétique du jazz. De fait, le jazz se définit, du point de vue poétique, comme « une musique collective, qui se joue délibérément en dehors de la plupart des règles, normes et structures stylistiques devenues habitudes ou traditions » (Carles et Comolli, 2000 : 48). Au demeurant, l'insertion du jazz et l'allure déjantée, désarticulée et éclatée de l'intrigue témoignent du souci de l'auteur de mimer le principe de l'improvisation cher à la musique de jazz. Toute chose qui permet de ne pas appréhender « les médias comme des phénomènes isolés, mais comme des processus où il y'a des interactions constantes entre des concepts médiatiques, des processus qui ne doivent pas être confondus à une simple addition » (Müller, 2000 : 163).

On l'aura compris, le média apparaît dans les textes à titre d'élément diégétique en ce sens que les personnages sont, pour la plupart, saisis dans une sorte d'atmosphère jazzistique ou médiatique. Les supports médiatiques convoqués deviennent en quelque sorte des facteurs de poétisation dans la construction de l'univers romanesque. Dans les deux romans donc, le média sonore et le média audiovisuel, thème et phénomène intermédial, déploient sous la forme la plus riche et la plus significative, toute leur productivité narrative et leur puissance symbolique.

3. Croisements médiatiques et postcolonialité

A propos du concept de *postcolonialité*, nous le forgeons à partir du concept de « Postcolonie », inventé par Achille Mbembe. Pour cet intellectuel,

¹⁸⁰ Lire à ce sujet l'article de Philip Amangoua Atcha, « La pratique intermédiale : une nouvelle forme d'écriture dans le roman africain francophone. L'exemple *Des naufragés de l'intelligence* de Jean Marie Adiaffi », *Dialogue Francophones*, 17, Timisoara, EUV, 2011, pp151-160

« la postcolonie est une pluralité chaotique pourvue d'une cohérence interne, de systèmes de signes bien à elle, de manières propres de fabriquer des simulacres ou de reconstruire des stéréotypes, d'un art spécifique de la démesure, de façons particulières d'exproprier le sujet de ses identités » (76). Ainsi, par la postcolonialité, nous voudrions désigner les caractéristiques de l'Etat postcolonial, son fonctionnement très peu rationnel qui est pris en charge par les médias. Notre propos étant que « l'Afrique, comme le note Mbembe, ne possède jamais les choses et les attributs qu'il « est dans la nature humaine de posséder » (2000 : 7). Les médias, par leurs poétiques et leurs contenus, représentent une société postcoloniale où règne la promiscuité, la décrépitude, l'irrationalité, l'obscène et le grotesque. Du reste, la conjugaison des médias dans les romans de Mongo Béti permet « le dévoilement d'une société où prévaut le règne de l'identique et du répétitif, une société qui s'affiche comme lieu de fixité, de cristallisation des inerties collectives » (Tandia Mouafou, 2009 : 7).

Dans *TS*, l'obscène, le grotesque et l'illogique qui gouvernent les actes et les actions des gouvernants sont passés au peigne fin. Cette société est présentée de fond en comble comme une sorte de *goulag postcolonial* où les libertés sont vidées de leur contenu sémantique, les affaires politiques, le système de gouvernance est tout, sauf logique. Zam, Le narrateur, après le vol de ses cassettes, profite pour le faire remarquer :

D'abord ici, rien ne rime jamais à rien. Est-ce que l'on imagine un pays, constamment en proie aux convulsions sociales, ethniques et politiques, sous-développé de surcroît, où le chef de l'Etat peut s'octroyer six semaines de villégiature à l'étranger ? Comment se représenter sérieusement que dans certains quartiers de cette ville même, notre capitale qui n'abrite pas moins d'un million d'habitants, l'éclairage s'allume le jour, mais s'éteint la nuit venue ? Pour qui arrive de l'extérieur, tout le monde chez nous marche un peu sur la tête » (TS : 11).

Cette description de la société faite par Zamakwé « comme cette nuit sans conscience, renvoyée à la lisière de la réalité » (Mbembe 2000 : 216) est justifiée non seulement par son désir de vitupérer, de vilipender ces postcolonialités, mais aussi par une volonté de satisfaire les fantasmes de son ami Eddie (resté en France) contre une cassette de jazz :

Ok, je veux bien essayer de satisfaire ton fantasme, si cela suffit pour que tu m'envoies le CD du Prez (Lester Young, son jazzman préféré) [...] Il suffit d'avoir vécu quelques semaines dans une république africaine francophone pour concevoir l'incroyable monotonie existentielle propre à ces pays. Ici, comme là-bas très certainement, c'est une atmosphère irréelle, où, hormis le malheur, tout, apparemment, arrive d'ailleurs, à plusieurs années-lumière [...] C'est

comme si tout était étouffé par des milliards d'édredons disposés partout, dans des maisons, dans les rues, dans les établissements publics (TS : 12).

Dans le texte, le vol des cassettes de Zam constitue en fait le point de départ de la dénonciation des réalités postcoloniales. Aux dires du narrateur, ce vol apparaît d'autant plus absurde que cette musique n'a pas cours dans la contrée ; c'est la raison pour laquelle il qualifie ses bourreaux de « petits voleurs de poules » (p.8), pour marquer la gratuité de l'acte posé par des cambrioleurs. Par ailleurs, le jazz était un peu comme un exutoire à Zam, une fenêtre par laquelle il s'évadait de l'état de dégénérescence et de décrépitude de cette société. Le jazz était ce à travers quoi il faisait diversion à l'angoisse, à la souffrance ambiante et rampante. Il le dit d'ailleurs : « c'est terrible : dans ce pays maudit, privé de ma dose, tu ne peux pas imaginer ma souffrance » (10). Aussi convient-il de préciser que Zam expose cet état de choses, parle de la déliquescence de ces réalités postcoloniales à travers le média-fax (Voir pp.8-9). On le voit, le fax devient un moyen ou si l'on veut, un support médiatique lui permettant d'écrire, de décrire la misère qu'il vit avec ses congénères depuis son retour d'exil. Il le fait à son ami Eddie « pour tenter de compenser une frustration réelle, mais un peu aussi pour faire diversion à l'angoisse qui le taraudait ainsi que bien des habitants de la ville depuis quelques semaines » (TS : 10).

Dans le texte donc, les supports médiatiques aident à la dénonciation de la déliquescence, de l'absurdité des sociétés postcoloniales mises en texte. Par le jeu du *puzzle médiatique*, Mongo Béti dont on connaît la connivence avec le monde des médias depuis son retour, arrive à articuler et à dire le social. Les médias, bien que mis en abyme, deviennent ainsi des locomotives, des vecteurs des postcolonialités. La pratique intermédiaire dépasse l'enjeu esthétique pour devenir un moyen de dévoilement du *goulag postcolonial* qu'est la majeure partie des sociétés africaines d'après les indépendances. En outre, le média jazz, par sa poétique harmonieusement désorganisée et devient une métaphore des dites sociétés. Bien plus, Eddie assimile l'état des routes, tout comme le fonctionnement des Etats africains, au *Be-bop*. On sait que ce courant musical des années 1940, tenu par Charlie Parker et Dizzy Gillespie, était caractérisé par une esthétique alambiquée, chaotique et désarticulée, qui accordait la primauté à l'art de l'improvisation. Le prendre pour comparant, c'est montrer le déclin, la situation chaotique de telles sociétés dont les gouvernants semblent être de véritables improvisateurs :

Attends un peu, fit Eddie, c'est plein de trous, la chaussée et les pays d'ici, parfois de vrais cratères. Tu vas voir, ils vont danser le Be-Bop des vaches. Les joyeux drilles de la Mercedes compacte ne tardèrent pas à être à la peine [...] Le spectacle que peut offrir sur nos routes une voiture qui n'a pas été prévue pour les affronter et qui est conduite

par de joyeux drilles est tout à fait inimaginable et indescriptible (TS : 83).

Toutefois, le romancier utilise le même motif de jazz pour montrer la possibilité et la plausibilité d'une émancipation, d'un changement. En fait, au travers de son narrateur, il estime que les Africains qui croupissent dans la misère, qui vivent le superlatif de la souffrance, peuvent opérer une ascèse, peuvent reconquérir leur être et leur bien-être. C'est pour cette raison que Zam affirme en guise de conseils à Bébète qui trouve le jazz répugnant : « Il n'y a pas de raison (d'écouter le jazz), si les nôtres ont fait ça en Amérique, que nous n'en fassions pas autant ici, peut-être mieux, après tout... mais sur d'autres plans. Imaginez d'où ils partaient, et contemplez où ils sont arrivés. Quelle merveilleuse et tragique aventure ! » (TS : 15). Le jazz apparaît finalement, par son histoire et ses héroïques acteurs comme un modèle pouvant inspirer ou stimuler le développement et la véritable décolonisation de l'Afrique. En effet, et pour reprendre Kossi Efoui lors d'un entretien réalisé par Emmanuel Parent, ce qui est hallucinant en jazz, c'est comment subitement, de manière impromptue, l'inédit, l'impossible devient possible (Parent, 2009 :122). A la vérité, comme l'écrit Brathwaite, le jazz

N'est pas une musique d'esclave du tout. C'est la musique du Noir émancipé ; d'où son ton agressivement coloré, ses fanfaronnades, son déploiement de syncopations, l'accent qu'il met sur l'improvisation, son swing. C'est la musique de l'homme libre, qui quitte la honte et l'amertume de sa campagne natale pour intégrer la complexité de la ville et sa *high-life*. (1968 :55).

Cela est d'autant plus vrai que la musique de jazz « est née dans un contexte où les inventeurs de cette chose là étaient dans un état de dépersonnalisation totale, ce sont des individus considérés non pas comme des individus, mais comme des objets, et qui ont gardé la trace d'une mémoire » (Parent, 2009 : 121).

Pour ce qui est des médias audiovisuels et de leur relation à la postcolonialité, il convient de dire d'entrée de jeu que les radios, la télévision et la presse écrite qui ont la part belle dans *L'HF* sont presque totalement saturées par les événements liés à ce que Achille Mbembe appelle la *postcolonie*. A un niveau dans le texte, le narrateur cède totalement la place aux médias qui usent de leur technique de reportage ou de diffusion pour rendre compte de la situation de dégénérescence dans laquelle baigne la société. S'il est quelque chose qui caractérise la postcolonie et la gouvernementalité postcoloniale, c'est, sans prétendre à l'exhaustivité, les putschs manqués ou réussis, des accusations, des procès en sorcellerie, des campagnes électorales, des ripailles et des beuveries organisées par des vassaux postcoloniaux pour donner plus de splendeur et de magnificence à leur commandement; les injustices diverses, les émeutes qui témoignent du

malaise social, la rhétorique de la disproportion et de la démesure entretenue par les médias gouvernementaux, c'est l'obscène et le grotesque... Dans le texte de Mongo Béti, c'est bien les putschs, des émeutes, la gouvernementalité et la relation postcoloniale qui imprègnent l'espace textuel. On y assiste à deux coups d'Etat et à un spectacle de tueries, de trahisons et d'exécutions. Le personnage central du texte, Zoaételeu, est injustement inculpé pour avoir inspiré le colonel, principal responsable du coup d'Etat. Cette inculpation n'a pas manqué de cristalliser l'attention des hommes de média ainsi que l'indique le narrateur :

Les journaux, la télévision et la radio, tous contrôlés par l'Etat, n'avaient cessé d'évoquer le rôle de Zoaételeu comme inspirateur du colonel, l'un des premiers dignitaires du régime défunt. On l'appelait le marabout de la diplomatie rebelle [...] Des équipes de journalistes, dont certains portaient des caméras pour fournir des images à la télévision, étaient venus le filmer, en se gardant bien de lui donner la parole, ou, quand ils l'avaient fait, de diffuser ses confidences (HF : 71).

Pendant le traitement médiatique de ces faits, les médias, surtout clandestins ou privés font l'objet de nombreuses répressions de la part du gouvernement qui a besoin des dithyrambes, des panégyriques, des discours de la démesure et de la disproportion pour se maintenir et se légitimer. Tout organe de presse qui a la hardiesse de bafouer cette auto-adulation, cette autolégitimation est sévèrement réprimandé par les dispositifs policiers. Cela tient du fait que la Postcolonie d'après Mbembe, « consiste également en une série de « corps », d'institutions et d'appareils de capture qui font d'elle un régime de violence bien distinct, capable de créer ce sur quoi il s'exerce ainsi que l'espace au sein duquel il se déploie. Voilà pourquoi la postcolonie pose, de façon fort aigue, le problème de l'assujettissement » (2000 : 76-77). Cela dit, les libertés, soient-elles d'expression, sont sérieusement bafouées ; surtout quand elles constituent une menace pour le potentat, les vassaux et les forçats de la postcolonie. Les médias et les journalistes sont ainsi les cibles de ces privations et persécutions dans *L'Histoire du fou* :

Les policiers du pouvoir ne manquèrent pas de se déchaîner contre la presse clandestine née spontanément du drame de Zoaételeu, mais sans témoigner aucune cohérence dans leur action répressive : tantôt elles fermaient les yeux, et l'on se demandait si le chef de l'Etat, sous la pression de l'ancienne métropole qui disait conseiller la modération aux dictateurs africains, ses amis et protégés, ne s'était pas résigné définitivement au triomphe de la liberté d'expression ; puis, tout à coup, sans que rien l'eût laissé prévoir, les sbires saisissaient les journaux, détruisaient les imprimeries, bastonnaient les journalistes avérés ou les jetaient en prison. Une demi-douzaine de membres de cette noble autant que malheureuse corporation, entrés debout dans

divers locaux de la force publique, n'en ressortirent jamais, ou n'en ressortirent que les pieds devant (HF : 97).

Dans cet extrait qui n'est qu'un échantillon, on note que les médias et les hommes de médias en postcolonie rencontrent d'énormes difficultés liées à la liberté d'expression. Nonobstant ces brèches, ils arrivent à la médiatisation des postcolonialités, à la peinture de l'illogique, de l'irrationnel et des écarts des gouvernants. Malgré les répressions et les remontrances dont ils font l'objet, les médias récidivent et arrivent à indexer les responsables des crises qui scandent la vie ou ce qui en tient lieu en contexte postcolonial. Au sujet de l'arrestation de Zoaételeu, les médias iront jusqu'à considérer le Chef de l'Etat comme le premier malfaiteur dans cette affaire. Le narrateur revient succinctement sur le contenu d'un des quotidiens qui en a parlé :

L'ardeur combative des hommes de plume ne se démentait pourtant point, au contraire. Une de ces feuilles osa écrire, en propres termes, que s'il était vérifié qu'un pauvre paysan avait été kidnappé dans son village, séquestré dans des locaux immondes, battu, torturé, humilié, comme l'affirmait son avocat, ce sont alors les officiers félon du tribunal militaire, les dirigeants corrompus de ce gouvernement de marionnettes, qu'il faudrait juger immédiatement et prendre sans délai, y compris évidemment le chef de l'Etat, le premier de ces malfaiteurs (HF : 97-98).

En définitive, nous sommes en droit de penser que la textualisation des réalités postcoloniales et de ses pendants -que nous avons regroupés sous le vocable de postcolonialités- par les médias, qui sont à leur tour pris en charge par le média littérature, est une invite à la prise de conscience et au changement. Sur le plan de la réception, le lecteur cible ou le lecteur modèle est bien celui issu des sociétés africaines postcoloniales. En effet, comme le note Tandia Mouafou dans une de ses réflexions sur les mêmes textes,

au regard de la pression de l'actualité qui transpire des pages, il y a que le lecteur, plus précisément le lecteur issu des sociétés africaines postcoloniales, se trouverait en situation de *réception impliquée* [...] au cours de la lecture en acte de ces derniers romans de Mongo Béti, le critère émotionnel l'emporterait. La charge affective de ce lecteur aurait pour corollaire le trouble et le plaisir intimes émanant de la reconnaissance d'une certaine affinité avec les *réactions psychiques mises scripturairement en figures verbales* (2009 : 7).

En plus de la réception impliquée, il faut relever que l'hypermédialisation exige une coopération interprétative très acharnée lors du processus d'actualisation du sens. Ainsi, tout lecteur qui voudrait se lancer dans l'aventure de lecture desdits textes devrait absolument s'équiper d'une bonne culture jazzistique et médiatique afin de mieux cerner les

enjeux sémantiques et idéologiques qui sous-tendent les pratiques intermédiaires qui y ont cours. Toujours du côté de la réception, la présence du jazz autant que des médias audiovisuels insuffle à l'écriture une dimension vivante, cinématique et kaléidoscopique.

Conclusion

En somme, les textes de Mongo Béti, au-delà de leur indéniable posture militantiste, entretiennent une connivence certaine avec la sphère médiatique. Cette relation se traduit par la prévalence des références jazzistiques et intermédiaires qui les transforment en médiathèques imaginaires où les lecteurs se divertissent et s'informent sur les convulsions des sociétés postcoloniales. Pour ce qui est particulièrement du jazz, son émergence dans l'espace textuel participe d'un effet de synesthésie audiovisuelle, en tant qu'il situe la lecture et l'art d'écoute sur la même longueur d'onde. Aussi, grâce au foisonnement des titres de standards, l'alternance des deux formes d'expression (jazz et écriture) permet à Mongo Béti de conquérir le grand public, amenant ainsi les amateurs de l'art sonore à la lecture des textes littéraires et les amateurs de l'art verbal à l'écoute des airs de jazz. Ce syncrétisme et ces hybridations pour la littérature, participent d'une stratégie archivistique et positionnelle. Stratégie archivistique parce qu'ils lui permettent de sauvegarder cet art sonore et de devenir aussi une discothèque idéale, un musée des arts. En outre, la prévalence des pratiques intermédiaires situe les textes bétiens dans le rayon des romans audiovisuels, des romans reportages. Toute chose qui permet de comprendre que « les médias et les arts non littéraires sont présents à profusion dans la littérature camerounaise [...] Ils (les textes) aspirent les médias, les recyclent et les recrachent dans le paysage médiatique » (Müller, 2012 : 11). Mais ces médias sont convoqués par le romancier pour mieux articuler et dénoncer les crises socio-politiques qui ont secoué les jeunes Etats postcoloniaux ; une pluralité chaotique où règnent la décrépitude, la déliquescence, l'inertie et l'illogique.

Références bibliographiques

- BAKHTINE, M. (1984). *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel Quel »
- BAKHTINE, M. (1978). *Esthétique et Théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BRATHWAITE, K. (1968). « Jazz and the west indian novel », BIM, XII, 46
- CARLES, P. & COMOLLI J-L. (2000). *Free jazz/ Black power*, Paris, Gallimard.
- COULIBALY, A. (2011). « D'un sujet ... postmoderne dans le roman africain postcolonial ? Aspects d'un débat » in COULIBALY Adama, ATCHA Philip Amangoua` & TRO DEHO Roger (éd.), *Le postmodernisme dans le roman*

africain, formes, enjeux et perspectives, Paris, L'Harmattan, 2011, pp.205-250.

FOTSING MANGOUA, R. (éd.) (2012). *Ecritures camerounaises francophones et Intermédialité*, Yaoundé, Ifrikiya.

FOTSING MANGOUA, R. (2009). « L'écriture jazz », in FOTSING MANGOUA, Robert (éd.), *L'imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris-Ydé, L'Harmattan-Cameroun, 2009. pp.131-146.

MALSON, L. (1976). *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, Paris, UGE.

MARINIELLO, S. (2003). « Commencements » in *Intermédialités* n°1, Printemps 2003, pp.47-61.

MBEMBE, A. (2000). *De la postcolonie, Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala.

MONGO Béti (1999). *Trop de soleil tue l'amour*, Paris, Julliard.

MONGO Béti (1994). *L'Histoire du fou*, Paris, Julliard.

MONGO Béti & TOBNER O. (1989). *Dictionnaire de la négritude*, Paris, L'Harmattan.

MOSER, W. (2001). « Pas d'euphorie ! Anatomie d'une crise », in *Revue canadienne de littérature comparée*, n° 209, Vol. 26, pp. 293-210.

MÜLLER, J.E. (2006). « Vers l'intermédialité, Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », in *Métamorphoses*, n°16, 2006, pp. 99-110.

MÜLLER, J-E. (2000). « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », in *Cinéma : Revue d'études cinématographiques*, Vol.10, n°2-3, P.U. Montréal, pp.105-134.

NATTIEZ, J-J (2001). « Fugue littéraire et récit musical : Du bon usage des métaphores », BACKES, Jean-Louis, COSTE, Claude, PISTONE, Danièle (éds.), *Littérature et Musique dans la France contemporaine*, Paris, P.U.Strasbourg, pp.41- 52.

PARENT, E. (2009). « A dramatist with attitude? Un entretien avec kossi Efo », in FOTSING MANGOUA, Robert (éd.), *L'imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris-Ydé, Harmattan-Cameroun, 2009. pp.119-1 130). .

RAJEWSKY, I. (2005). « Intermediality, Intertextuality and remediation: A literary perspective on intermediality », in *Intermédialités*, n°6, pp.43-64.

SEWANOU DABLA, J.J. (1986). *Les nouvelles écritures africaines*, Paris, L'Harmattan.

TANDIA MOUAFOU, J.J R. (2009). « Enjeux esthético-idéologiques du stéréotype dans les derniers romans de Mongo Béti », *Cahiers de Narratologie* [en ligne], URL : <http://narratologie.revue.org/1274>; DOI : 10.4000/narratologie.1274.

VALTAT, J-C. (2003). « L'autonomie intermédiaire du littéraire », in *L'Esprit créateur (L'intermédialité littéraire)*, vol.43, n°2, pp.3-9.