

Écriture médiagénique et reconstruction de la mémoire dans *Lumières de Pointe-Noire* d'Alain MABANCKOU

Par: Luc Claude NGUEU

Introduction

S'il est avéré que la distance entre les médias se raccourcit davantage dans le contexte actuel de la mondialisation, il est tout autant notoire que les médias ou bien les pratiques médiatiques s'hybrident continuellement, du fait de leur proximité, de leurs rencontres tous azimuts et, enfin, de leur imbrication. Dans un tel contexte, on assiste à des objets esthétiques aux configurations inédites qui émanent de ce que Philip Amangoua Atcha (2014) appelle « l'union contre-nature » entre les médias. Ce qui conduit les chercheurs en sciences des médias à la fabrication des néologismes divers pour caractériser les multiples résultats des jonctions. Dans le domaine littéraire en particulier, la récente formulation qui semble mieux nommer l'impact des médias dans l'écriture est le concept de « littérature médiagénique » forgé par François Guiyoba (2015) pour caractériser la production littéraire contemporaine qui n'a pour substance que les médias.

Un exemple frappant de ces œuvres médiagéniques est le roman d'Alain Mabanckou intitulé *Lumières de Pointe-Noire*. En effet, ce roman témoigne d'un foisonnement de médias desquels il emprunte des aspects esthétiques ou sémiotiques, les sujets, le pragmatisme. Bref, sont empruntées des spécificités qui travaillent la matérialité du texte autant qu'elles en amplifient les implications sémantiques et idéologiques. C'est donc un roman à la substance intermédiatique dont l'analyse des modalités d'incrustation est l'objet du présent travail. Étant donné que le roman se présente comme un « inventaire du passé » par le personnage narrateur, comme le récit de la quête, de la conservation et de la valorisation des origines de ce dernier, nous pensons qu'il est aussi important de relever l'apport des médias en présence dans la reconstruction des souvenirs. Nous nous appuyons sur l'hypothèse que l'écriture médiagénique perceptible dans l'œuvre est, d'un point de vue idéologique, au service de la réminiscence. Pour résoudre notre double préoccupation, nous nous servirons de l'intermédialité de Jürgen E. Müller, en adoptant plus précisément la méthode

d'analyse intermédiaire en trois étapes prescrite par Robert Fotsing Mangoua²¹¹. Ainsi procéderons-nous d'abord à l'inventaire des médias et leurs modes de présence, ensuite à la détermination de leurs dispositions dans le texte, et ce en relation avec la reconstitution du passé du narrateur-personnage, enfin à la déduction, de l'idéologie voilée sous l'investissement de la poétique intermédiatique dans une quête aux enjeux mémoriels.

I- Le texte, un lacs intermédiatique

Plusieurs médias foisonnent dans l'œuvre de Mabanckou selon des fréquences différentes. On y note les photos, le cinéma, le téléphone, la presse, la musique, la sculpture, et la peinture. En observant attentivement leurs dispositions, on se rend compte que ceux-ci s'arc-boutent à la texture romanesque, allant de la surface à la profondeur. Autrement dit, leur insertion est faite à la fois dans la matérialité du texte et dans le fond. Compte tenu de leur fréquence d'apparition, on peut les classer en médias majeurs et médias mineurs.

1- Les médias majeurs : photos, cinéma et peinture

Il s'agit des médias qui, par leurs occurrences, occupent une grande partie du roman. Ils signalent leur présence sans qu'on ait besoin de lire le texte pour les repérer. C'est-à-dire qu'en feuilletant tout simplement le roman on note leur présence dans les intertitres ou bien sur les pages. Les photographies sont les plus nombreuses. Elles émergent, au milieu du texte, sous la forme du collage. Tiphaine Samoyault donne de l'opération de collage l'explication suivante :

« Le texte principal n'intègre plus l'intertexte mais il le pose à côté de lui, valorisant ainsi le fragmentaire et l'hétérogène. La dissociation prévaut sur l'absorption et l'ambiguïté porte moins sur la nature du texte que sur sa fonction [...], notamment lorsque ce matériau est une image (les photos) ou fait image. Celles-ci ne sont pas fondues dans le texte mais isolées en paragraphes distincts séparés par des blancs. Leur sens ne se saisit donc pas en continuité et en uniformité avec le reste du texte mais se crée aussi [...] dans la dispersion », (Samoyault, 2001 : 46-47).

²¹¹Comme mode opératoire pour la recherche en intermédialité, Robert Fotsing Mangoua propose que l'analyste procède à l'inventaire des médias en présence, leurs lieux, leurs formes et leur typologie ; il doit ensuite décrire les fonctions de ces médias dans le texte, au niveau des personnages, de l'intrigue et de l'esthétique ; il doit enfin ressortir les implications sémantiques et idéologiques des médias étudiés.

Ces photographies greffées au texte constituent un album qui se feuillette dans des pages, diversifiant ainsi d'objet sémiotique livré à la réception, puisqu'on navigue au fil des pages entre le récit romanesque et l'album photo. Par exemple, la photo de la page 22 suspend le récit et invite à l'analyse de l'image, car, dans cette page, aucune annonce n'est faite relativement à cette photo subite. Ladite photo présente la mère du narrateur, tout comme un bon nombre qui représente les membres de la famille. La nécessité de considérer la présence de l'album photo qui s'incruste dans le texte tient par exemple de la variation des plans des images. On passe des photos en plan moyen (p. 22, 83) à celles en plan d'ensemble (p. 40, 47, 57, 77, 96, 203, 233), en plan rapproché (p. 129, 152, 166, 176, 252) ou encore en plan général (107, 218, 264, 279). La variation de cadrage révèle l'intérêt porté sur chacune d'elle.

En plus de la vingtaine de photos collées, on note d'autres occurrences qui sont fondues dans le texte sous la forme d'évocation ou de référence. Elles sont très nombreuses ces résurgences photographiques verbalisées. Donc, quand bien même l'existence de la photo n'est pas physique, son insertion verbale, son évocation ou son commentaire par le narrateur n'en réduit pas pour autant la présence dans le texte. On note, par exemple, la prise de conscience de la fugacité du temps par le truchement de l'analyse de la qualité des photos : « entre mes « deux mères » je percevais l'écart de génération. Il y avait deux époques dont l'une pouvait être considérée comme celle du règne de l'image en noir et blanc, et l'autre, celle de l'expérimentation de la couleur » (60). Ici, le temps historique est rendu perceptible par l'histoire du média.

Deuxième média majeur du point de vue de la fréquence d'incorporation, le cinéma émerge dans le texte sous la forme explicite des références aux films et aux acteurs de cinéma, et sous la forme implicite des allusions ou des évocations. On peut relèver un catalogue de films dans les propos du narrateur. Quelques extraits illustrent cela :

« Il n'était donc pas anodin, comme dans *Peur sur la ville* projetée alors au cinéma Rex, de voir un contrôleur, à la poursuite d'un élève, d'abord entre les voitures, puis au-dessus de la rame. [Sic] (46) ;

- Porté par tout un groupe excité, il bondissait, prenait une posture de karatéka qu'il avait vue dans le film *Les Démolisseurs*. [Sic] (75) ;

- Je songe au film *Le Tableau* de Jean-François Laguionie, dans lequel un peintre a laissé un tableau inachevé (...). Ramo, Lola et Plume partent alors à la recherche de cet artiste pour que celui-ci vienne terminer le tableau... [Sic] (268).

-Il décrivait cette créature en s'appuyant sur les images de *Ghidrah*, le monstre à trois têtes que ses grands-frères projetaient dans la cour à l'aide d'un appareil que leur père leur avait offert »²¹².

Outre ces occurrences cinématographiques incrustées dans les propos des personnages, on note, dans le chapitre intitulé « Cinéma Paradisio », une avalanche de titres qui donnent au chapitre entier une allure de vidéothèque. Y abondent des références complètes comme cet extrait peut nous en convaincre : « Du jour au lendemain les affiches de Bruce Lee dans *La Fureur du dragon*, dans *Opération Dragon*, ou dans *Le Jeu de la mort* avaient remplacé celles de Clint Eastwood, de Lee Van Cleef et Eli Wallach dans *Le Bon, la Brute et le Truand* » (189). La référence complète ici s'explique par l'insertion simultanée du titre du film et du nom de son réalisateur.

Un autre média majeur est la peinture, qu'on peut repérer au chapitre intitulé « Le tableau ». Évoqué dans ce titre, le vocable « tableau » désigne une œuvre picturale réalisée sur un support rigide et mobile (Encarta, 2009). Le chapitre s'étend sur quatre pages, de la page 265 à la page 268. En effet, dans cette portion du roman, le narrateur décrit un tableau de peinture anonyme accroché au mur de l'appartement qu'il habite à l'Institut Français du Congo.

Au total, on peut dire que les médias majeurs signalent leur présence dès qu'on est en contact avec le texte, contrairement à d'autres qui ne sont identifiés que lorsqu'on va au ras du texte, ceux que nous appelons les médias mineurs.

2- Les médias mineurs : téléphone, musique, presse, sculpture, bande dessinée

Ceux-ci sont peu présents. On a affaire à la simple désignation ou évocation du média, sans que son occurrence constitue un centre d'intérêt particulier pour le narrateur, même si, à l'analyse plus attentive, cette présence semble avoir une incidence sur l'une des catégories narratives. C'est le cas du téléphone qui est évoqué dans les propos du narrateur : « On m'attendait à Pointe-Noire pour les funérailles, le téléphone sonnait sans relâche » (27), « je ne décrochais plus le téléphone » (ibid.), « Gilbert me l'a appris par téléphone » (121). Le dernier cas d'illustration est le plus consistant car une conversation téléphonique ouverte entre deux protagonistes s'étend sur quatre pages (p. 121-124), quoique entrecoupée par les explications sur des détails en rapport avec les personnages mentionnés dans la conversation.

²¹² Les titres des films sont écrits en italiques dans le texte.

Quant à la musique, elle est présente sous-forme de références et de citations. On trouve les références à la musique nationaliste congolaise dans le propos d'un personnage, maman Pauline, qui déprécie la musique des années 1989, en la comparant à celle des années des indépendances, 1960 : « retrouvant sa voix, elle me parla des concerts de notre orchestre national, les Bantous de la capitale, dans les années 1960, et surtout de l'orchestre Les Trois Frères de Youlou Mabiala, Loko Massengo et Michel Boyibanda » (30). Deux citations musicales sont présentes dans le texte. La première est le lyric intégral de l'hymne national congolais (p. 142-143). La deuxième est un extrait des paroles déclamées par le musicien français Brassens dans son titre *Le Mauvais sujet repent* : « Car, dans l'art de faire le trottoir, / Je le confesse, / Le difficile est d'en bien savoir / Jouer les fesses... » (210).

La sculpture, la bande dessinée et la presse écrite occupent une place dans la galerie médiatique qu'offre Mabanckou. Ces médias s'intègrent dans le quotidien des protagonistes. Par exemple, la presse écrite est évoquée dans les propos du narrateur : « il rentrait du travail à cinq heures du soir avec quelques hebdomadaires de la presse française, restait à table après le dîner pour les lire », « il s'asseyait devant la porte dès le matin, reprenait la lecture de ses journaux empilés près de lui » (49). D'autres occurrences apparaissent sous le même mode aux pages 50, 51 et 222. Ce média est réduit à sa simple fonction informationnelle. C'est le canal par lequel les personnages s'informent sur les réalités françaises et apprennent le français. On relève la référence à la sculpture à travers une comparaison dans laquelle le narrateur cherche à caractériser sa posture : « devant l'entrée du bar, je restai en statue de sel ». La statue de sel est une sculpture faite dans l'art occidental, inspirée du récit biblique de la genèse (Genèse 19, 15-28). L'évocation de la bande dessinée apparaît dans le contexte similaire de la comparaison : « mon père était petit de taille, (...) Je le prenais pour un géant, aussi géant que les personnages que j'admirais dans les bandes dessinées » (45). Le relevé ci-dessus prouve, en fin de compte, que le texte de Mabanckou est « de connivence avec le monde des médias » (Müller, 2012 : 11). *Lumières de Pointe-Noire* est donc un lacs intermédiatique, un objet esthétique dans lequel s'entrelacent plusieurs médias, ce qui n'est pas sans conséquence sur la construction du texte.

II- Médias et construction du texte

Il faut le dire, les médias qui émergent dans le texte agissent sur son ossature, partant de la surface à la profondeur.

1- À la surface du texte : les médias en fonction apéritive

Nous nous intéresser aux paratextes à ce niveau de l'analyse. Par paratextes, Gérard Genette (1983) désigne les éléments qui encadrent le texte à l'instar des titres, sous-titres, intertitres ; préfaces, postfaces, entre autres. Ceux-ci ont pour rôle d'établir un contrat de lecture car, à partir d'eux, on peut programmer ou prévoir la façon de lire. Dès le paratexte éditorial de *Lumières de Pointe-Noire*, on est informé de la provenance des photos qui sont insérées dans le texte avec indication précise des pages : « Caroline Blache, pour les photographies des pages 57, 77, 96, 107, 129, 153, 166, 177, 203, 218, 233, 253, 264, 279. Archives privées d'Alain Mabanckou pour les photographies des pages 22, 40, 47, 83 ». Cette indication paratextuelle oriente *a priori* l'activité de lecture et prépare le lecteur à la pluralité des codes sémiotiques présents dans le texte. En plus de cet indice, et en évoluant dans le roman, on note les titres des chapitres qui renvoient explicitement ou implicitement à d'autres médias. Par exemple les titres « Cinéma Paradiso » (p. 187) et « Le tableau » (p. 265) renvoient à l'univers cinématographique et à la peinture. Ainsi préparent-ils d'emblée à la découverte du récit portant sur ces arts. Les vingt-trois titres restants sont tous des titres de films. L'enquête sur internet approuve notre déclaration²¹³. En d'autres termes, Mabanckou emprunte la quasi-totalité des titres de ce roman à l'univers cinématographique. À travers ces titres, l'auteur étale sa vidéothèque garnie des films des réalisateurs

²¹³ Pour une poignée de dollars (titre original : *Per un pugno di dollari*) est un western spaghetti réalisé par Sergio Leone, sorti en 1964 avec Clint Eastwood (chapitre 11 du roman). *La Femme aux deux visages* (*Two-Faced Woman*) est un film américain avec Greta Garbo dans son dernier rôle au cinéma, réalisé par George Cukor, sorti aux États-Unis en 1941 (chapitre 12 dans le roman). *La Mort aux trousses* (*North by Northwest*) est un film américain réalisé par Alfred Hitchcock et sorti en 1959 (chapitre 7). *La femme aux miracles*, Drame réalisé en 1931 par Frank Capra avec Barbara Stanwyck, David Manners, Sam Hardy (chapitre 1). *La Gloire de mon père* (chapitre 5) est un film français d'Yves Robert sorti en 1990, sur un scénario de Louis Nucera et Jérôme Tonnerre; d'après le roman éponyme du cycle des *Souvenirs d'enfance* de Marcel Pagnol paru en 1957. *La Femme d'à côté* (chapitre 6) est un film français de François Truffaut réalisé en 1981. *Les Enfants du paradis* (chapitre 13) est un film français réalisé par Marcel Carné d'après un scénario de Jacques Prévert, sorti en 1945. C'est une des rares superproductions françaises entreprises pendant la guerre et le film bénéficie notamment de la présence d'Arletty. *Le Château de ma mère* (chapitre 10) est le deuxième tome des *Souvenirs d'enfance*, une autobiographie romancée de Marcel Pagnol, paru en 1957. En 1990, Yves Robert a réalisé le dyptique *La Gloire de mon père* (chapitre 5) et *Le Château de ma mère* (chapitre 10) sur un scénario de Louis Nucera et Jérôme Tonnerre. Philippe Caubère et Nathalie Roussel incarnent les parents de Marcel (Julien Ciamaca) et Paul (Victorien Delamare). *Les Dents de la mer* (*Jaws*, littéralement, « Mâchoires ») est un film d'horreur américain réalisé par Steven Spielberg, sorti en 1975 (chapitre 22). *Les Nuits fauves* (chapitre 19) est un film autobiographique franco-italien réalisé par Cyril Collard, sorti en 1992. *Guerre et Paix* (*War and Peace*) est un film de guerre d'inspiration historique américano-italien de King Vidor sorti en 1956 avec Audrey Hepburn et Henry Fonda d'après le roman *Guerre et Paix* de Léon Tolstoï de 1865 (chapitre 20). *Adieu ma concubine* peut faire référence à *Adieu ma concubine*, un opéra de Pékin traditionnel, à *Adieu ma concubine*, un roman de Lilian Lee, *Adieu ma concubine*, un film réalisé par Chen Kaige, basé sur le roman de Lee, *Adieu ma concubine*, un opéra chinois dans le style occidental de Xiao Bai qui a été en tournée aux États-Unis en 2008 (chapitre 25). *Cinema Paradiso* (*Nuovo cinema Paradiso*) est un film italien réalisé par Giuseppe Tornatore, sorti en 1989 (chapitre 18). *Le Cercle des poètes disparus* (chapitre 21) ou *La Société des poètes disparus* au Québec (*Dead Poets Society*) est un film américain réalisé par Peter Weir, sorti en 1989. <https://fr.wikipedia.org/wiki/>, page consulté le 20 août 2015.

d'Europe, d'Amérique et d'Asie, et partant du cinéma naissant au cinéma contemporain. C'est dire que *Lumières de Pointe-Noire* est manifestement un roman qui brasse une gigantesque collection d'œuvres cinématographiques. L'abondant recours à cette source artistique, avec une collection d'œuvres étendue sur environ un siècle, donne au roman de Mabanckou la caractéristique de vidéothèque, de musée ou de mémoire cinématographique. Dans la galerie que ce texte représente, on retrouve les œuvres des pionniers en matière de réalisation tels l'américain Alfred Hitchcock *La Mort aux trousses* (p. 69), film américain réalisé et sorti en 1959, Louis Delluc avec *La Femme de nulle part* (19), un film français réalisé en 1922. Avec le titre « le château de ma mère » (p. 97), on peut *a priori* penser à l'architecture.

En gros, c'est par le truchement des intertitres que le cinéma, la peinture et l'architecture s'intègrent dans le roman. Ces intertitres, du fait de leurs renvois subtils ou explicites à l'environnement médiatique, orientent la lecture du texte littéraire. Autrement dit, par leur émergence à l'orée, des épisodes du récit, les titres et d'autres indications paratextuelles préparent le lecteur qui aurait relevé le défi culturel lancé par l'écrivain à la découverte d'autre chose que le récit littéraire d'une quelconque aventure. Les médias qui surplombent ainsi les chapitres préparent leur terrain car la textualité du roman est inondée de leurs traces.

2- Dans la profondeur du texte : médias et construction actantielle, diégétique et esthétique

L'auteur procède à une imbrication des médias, à la fois diverse, foisonnante et riche en ressources. Dans le récit littéraire englobant, s'immiscent un album-photo et une vidéothèque qui travaillent résolument l'hypermédia roman dans sa profondeur au niveau des personnages, de l'agencement du récit, de la syntaxe, etc.

Au niveau actantiel, on perçoit la prégnance d'une sorte de médiaphilie dans l'être et le faire des personnages (Philippe Hamon, 1966). D'entrée de jeu, le narrateur relate son odyssée en plusieurs chapitres auxquels il attribue les noms des films qu'il a regardés avec plaisir. Il est donc cinéphile. Une autre preuve de cette cinéphilie est perçue dans le chapitre intitulé « le Cinéma Paradiso ». Il y est question d'un hommage à un lieu qui a procuré la plus grande félicité aux adolescents de Pointe-Noire, puisqu'on y diffusait des films. En effet, c'est une salle de cinéma où le narrateur, les autres adolescents, et nombre d'adultes de la ville ont vécu l'euphorie des films américains, français et chinois. Les films les ont envoutés, ont excité leur imagination au point de susciter chez les uns des rêves d'être acteurs ou bien d'aller à la recherche de ces derniers, ou encore de réaliser les prouesses de leurs acteurs érigés en idoles.

Prenons à témoin ces mots du personnage Koblavi, gérant de la salle de cinéma qui distillait du bonheur :

« Toi qui viens d'Amérique, je te conseille de regarder *Becky Sharp* ! Ça c'est du vrai cinéma, crois-moi ! Et ce n'est pas parce que j'ai une admiration pour l'actrice Miriam Hopkins que j'avais déjà vue dans *Docteur Jekyll et Mister Hyde* ! Non, elle est splendide ! (...) Donc tu as déjà vu les deux étoiles de Hopkins sur le Hollywood Walk of Fame ? (...) C'est mon rêve de mettre les pieds à Hollywood. Je ne comprends pas que tu vives dans la ville du cinéma et que tu n'aies pas pris le temps d'aller voir les deux étoiles de Miriam Hopkins... », (199-200).

Cet extrait est le témoignage d'un fossile qui a conservé intact le bonheur distillé par les films qu'il projetait dans sa salle. C'est pourquoi l'évocation du nom Hollywood sonne très fort dans son subconscient, lui qui ne tolère pas qu'un cinéphile initié par lui, dans sa salle, ne s'émeuve pas particulièrement quand il est dans cette ville mythique et emblématique du cinéma. Mais, tout ce bonheur ne se vit désormais que mentalement chez ces cinéphiles d'antan. Koblavi dit d'ailleurs dédaigneusement : « ils ont tué le cinéma, ces hommes politiques ! Et c'est comme ça dans tout le pays, (...) Même à Brazzaville il n'y a plus de salles ! Tu te rends compte du scandale ? » (201). On a également affaire à des personnages photographes ou très attachés aux photos, s'ils ne sont pas simplement photogéniques. En parcourant tous les lieux marquants de ses souvenirs, le narrateur et ses accompagnateurs se munissent d'un appareil photo. Ils prennent les photos des lieux et des personnes qui leur sont précieux et dont ils voudraient conserver le souvenir. L'enjeu de la conservation est si fort chez ces derniers que le vieux Koblavi l'exprime par cette mise en garde : « il ne faut jamais être triste sur une photo, on ne sait pas qui la verra dans dix, vingt, trente, quarante ou cinquante ans ! » (202). Visiblement, la photo n'est pas un simple moyen de figer un instant de la vie. C'est un conservatoire d'archives consultables à souhait ou par devoir, d'où leur importance pour ces personnages qui y concentrent l'essentiel de leurs découvertes, de leurs passions, bref de ce qui constituera plus tard la trace de leur passé. Les journaux ont également une incidence sur le dispositif actantiel. Papa Roger, le père du narrateur, est un lecteur passionné des journaux qu'il ramène de l'hôtel où il travaille. Lesdits journaux s'érigent même en objets de communion familiale puisque c'est à l'occasion de leur lecture que les membres de la famille du narrateur se regroupent autour du père : « Il rentrait du travail à cinq heures avec quelques hebdomadaires de la presse française, restait à table après le dîner pour les lire (...) Il

s'asseyait devant la porte dès le matin, reprenait la lecture de ses journaux empilés près de lui (...), je me ruais vers lui. Il me lisait à haute voix ce qu'il appelait « les nouvelles du monde » » (48-50). Les journaux font donc office de liants au même titre que certaines photographies (p. 40 et 83) qui montrent les membres de la famille réunis.

Pour achever l'explication de l'intrusion des médias dans le système actantiel, il nous semble important de toucher deux composantes de ce réseau structurel du récit : l'objet de la quête et les adjuvants. Il faut le dire, l'objet recherché dans le roman c'est le passé, la collecte des souvenirs. On tient cette information du narrateur qui confesse lui-même qu'il est revenu sur les traces de son enfance (p. 214) pour faire un inventaire du passé au jour le jour (p. 267). Tenu par ce projet très difficile à réaliser, à partir du moment où le passé n'est pas une masse compacte de données figées, il fouille les archives composées de photos. Ces dernières l'aident pour ainsi dire à dénicher certains de ses souvenirs. Le même comportement est observé chez d'autres personnages qui cherchent dans les photos les flashes de leur passé. Par exemple, Bienvenüe, la cousine du narrateur, alors en voie d'être hospitalisée, cherche dans une photographie le souvenir de la forte santé de sa jeunesse. Dans la même perspective, c'est par les photos que le narrateur obtient les dernières informations sur ses parents décédés et inhumés pendant son absence.

En outre, c'est par l'intermédiaire des films visionnés que le narrateur rassemble ses souvenirs individuels. C'est encore les photos qu'ils livrent à l'intention du lecteur qui informent sur l'origine du narrateur ainsi que sur son ascendance. C'est finalement par l'entremise de ces médias qu'on découvre les figures historiques qui ont joué des rôles prépondérants dans le passé de la famille. Eu égard à cette prédilection pour les images, le récit semble subsidiaire parce que pouvant traduire avec inexactitude l'information que le narrateur entend diffuser. Les photos prennent dès lors la forme des souvenirs conservés ou à conserver. L'impact mnémonique de la photo est relevé par Paul Ricœur qui prête attention à l'efficacité des images lors de ses réflexions sur l'histoire et la mémoire. Selon ce philosophe en effet, « si le souvenir est une image, (...) on parlera de l'ayant-été du passé souvenu, ultime référent du souvenir en acte » (Ricœur, 2000 : 58). Autrement dit, les photos donnent en quelque sorte des images directes des souvenirs qui prennent corps dans le cerveau dès que l'acte de rappel est déclenché. Elles ont donc un lien direct avec la chose absente que le narrateur entend exhumer afin de la rendre vivante dans l'esprit. Ricœur parle dans ce cas-là des « présentifications », entendons par là les objets qui donnent forme aux souvenirs.

L'agencement du récit est un autre lieu où s'opère l'interaction entre les médias. Au niveau de l'histoire, on note un fait singulier, révélateur de l'intérêt porté aux médias en présence : la grande portion du récit parle des médias tels les photos, les films, la peinture. Ils sont fortement présents et s'imposent comme sujets ou référents de l'histoire. On a donc affaire dans ce cas à une relation métamédiatique puisque le récit littéraire est réduit au commentaire portant sur les médias. Les médias mineurs bénéficient entièrement de cette forme d'intégration dans le récit. Quant aux médias majeurs, la réalité de la relation métamédiatique est d'ores et déjà annoncée dans le système d'alerte où nous avons découvert la saturation des titres des chapitres par les titres des films. Cependant, le contenu du chapitre ne parle pas forcément du film en question. Il y a une divergence de sujet entre le titre qui invite à considérer un film antérieur au roman et le contenu qui est fait d'une histoire brève et singulière. Cette dernière repose entièrement ou partiellement sur une autre pratique signifiante pouvant être l'objet sémiotique en général (la photo, le tableau) ou ses singularités esthétiques. On le voit, par exemple, dans le chapitre intitulé « Mademoiselle ma mère » (79). *Mademoiselle ma mère* est un film français réalisé par Henri Decoin en 1937. Cependant, tout le chapitre du roman est centré sur une photo qui « remonte à la fin des années 1970 » (79). Cette photo fait l'objet d'un travail heuristique pendant lequel le narrateur analyste fait une exégèse attentive qui couvre le contexte de prise de la photo (un après-midi dans le quartier Joli-Soir), l'appareil utilisé (Hasselblad SWC), la préparation pour la circonstance, le décryptage sémiotique (photo en noir sur blanc, la posture des personnages dans l'image), et enfin l'enjeu de cette image. Ainsi conclut-il, pour traduire son sentiment d'admiration de cette dernière, précisément à cause du rapport qu'elle établit entre son passé et lui : « Je considère autrement cette photo aujourd'hui. Peut-être parce que je la regarde dans la ville où elle a été prise. En Europe ou en Amérique, j'ai le sentiment qu'elle ne se dévoile pas. Je l'examine de plus près » (81). Du titre au contenu du chapitre donc, il y a un rassemblement de médias. L'emprunt du titre à l'univers cinématographique et la déviation ou l'innovation dans le contenu constituent quelques astuces poétiques révélatrices d'un imaginaire saturé et travaillé par les médias, d'une activité créatrice qui ne consiste plus, en fin de compte, qu'en un agrégat de médias dont les jeux et les interactions constituent la matière même du tissu textuel.

De plus, les accointances du texte avec les médias donnent lieu à des jeux, à des emprunts esthétiques. Le roman est constitué de vingt-cinq chapitres indépendants. Aucune continuité sémantique n'existe entre eux malgré leur contiguïté. On a affaire à des morceaux disparates qui rapportent chacun un épisode de la vie antérieure que le

narrateur veut ressusciter. C'est un assemblage des données sans cohérence explicite. Ce désordre qui s'offre à la lecture est pourtant régi par un prisme thématique qui annihile le caractère éclaté du récit : la mémoire. En effet, on fait face à une entreprise de reconstitution des fragments du passé par la mémoire du narrateur. Au-delà de l'explication thématique, on peut attribuer cette structuration du roman à une volonté d'emprunt esthétique à l'art cinématographique et à la photographie. Il suffit de rappeler l'importance capitale de ces arts pour le narrateur, ce que nous avons démontré précédemment, pour voir en ce roman une disposition qui a quelque chose à voir avec la stratégie cinématographique du montage par assemblage. Dix-neuvième parmi les techniques cinématographiques répertoriées par Jennifer Van Sijl (2006), le montage par assemblage est un procédé d'articulation consistant en la mise ensemble des séquences disparates dans un film, c'est-à-dire un enchaînement de séquences n'ayant pas à proprement parler une affinité thématique.

Dans le cas de *Lumières de Pointe-Noire*, on assiste justement à un enchaînement d'épisodes dispersés, même si quelques indications temporelles tentent d'en donner une apparente cohérence (première semaine, dernière semaine). L'hypothèse du recours aux techniques artistiques du septième art peut être davantage confortée par la ponctuation du texte. Allant de l'échelle la plus large à la plus réduite, on note que des chapitres, des paragraphes et plusieurs phrases s'achèvent par des points de suspension. On passe donc subitement d'une action à une autre grâce à la transition assurée par les suspensions qui imposent à la conscience du lecteur la migration d'une action à une autre. Jugeons-en par cet extrait de la fin du chapitre « Mademoiselle ma mère » : « Enfin, les traces de culs de bouteilles sur la table indiquent que les serveurs passaient rarement un coup de chiffon dessus... » (83). À la suite de cette phrase, se trouvent une photo, une page blanche et le titre d'un autre chapitre. Ces passages créent des effets de liaison ou de raccord en image, technique cinématographique qui consiste à relier des plans ou des séquences en insérant à leur intersection une image intermédiaire : c'est le raccord en fondu ou fondu enchaîné. Les photos collées à la fin des chapitres renforcent l'effet de perception cinématographique du texte. Cette stratégie correspond à ce que David Bordwell et Kristin Thomson (1999) appellent la « séquence de montage »²¹⁴ puisque les photographies en question sont des images symboliques représentant ce dont parle le récit. Ce sont les clichés des séquences d'histoire qui servent de liaison entre les chapitres en créant les effets de fondus

²¹⁴ « Segment d'un film résumant un thème compressant un certain laps de temps en une série de brèves images symboliques et de clichés. Les fondus, fondus enchaînés et surimpressions sont souvent utilisés pour lier les images d'une séquence de montage », David Bordwell et Kristin Thomson (1999), *L'Art du film*, De Boeck, p. 738.

enchainés. On peut donc conclure à une disposition esthétique, un récit dont l'agencement imite le montage cinématographique de l'assemblage, avec effets de liaison en fondus.

En résumé, pour les besoins de son écriture, Mabanckou procède à des emprunts esthétiques à l'instar de la cinématographisation (ponctuation et effet de raccord ou de liaison, le montage en assemblage et écriture en mosaïque) qui complexifie la tentative d'identification du roman. *Lumières de Pointe-Noire* est-il un roman documentaire, un roman-photo, un récit-album ou tout cela à la fois ? Cette écriture mimétique, telle qu'elle apparaît dans le roman, donne à voir une poétique trans-artistique ou transmédiatique mise à contribution pour la quête et la construction du passé.

III- Du lacs intermédiatique à la construction de la mémoire

Il s'agit ici de voir quel dessein peut servir le lacs intermédiatique forgé par l'écrivain, lui qui réduit le récit littéraire à une plateforme de rencontre des souvenirs des hommes, des images, des lieux, des émotions et des sensations. Nous allons montrer que les médias insérés dans l'œuvre sont des truchements de la réminiscence et que l'hypermédia roman s'érige en conservatoire des souvenirs personnels et familiaux.

1- Les médias comme truchement de réminiscence

Les médias se présentent dans le roman comme des passerelles pour accéder aux données de l'histoire, aux souvenirs qu'on ne peut transcrire fidèlement. Les épisodes du récit rapportent les faits et les événements de la vie antérieure du narrateur : son histoire personnelle, l'histoire de sa famille, l'histoire nationale. Mais, il est difficile de les relater exhaustivement et de façon cohérente. D'où la nécessité de recourir à d'autres moyens pour donner corps aux souvenirs : les photos, les films, les statues, entre autres médias à même de fournir les informations. C'est dire que là où l'efficacité du langage s'estompe, les médias comme la photo prennent le relais, imposant leur force de présentification ou de représentation médiée à la conscience. Dès lors, on voit comment les photos donnent à la vue l'image des membres de la famille du narrateur, les vivants et les disparus. C'est encore à travers les photos que beaucoup de personnages réactivent les souvenirs. Elles font partie des indices pouvant contribuer à ladite réactivation, surtout dans cette situation où le narrateur est à la recherche des traces de son passé. Voilà ce qu'il déclare pour donner plus de sens ou de contenu à son projet : « j'erre dans le quartier Voungou cette fin d'après-midi. Peut-être pour rechercher les indices qui me rappelleraient les vadrouilles de mon enfance dans les

parages (...) dont les contours sont devenus imprécis avec le temps » (109). À juste titre donc, la photo de la page 77 portant l'inscription « Rue Louboulou » rappelle à ce dernier son lieu d'origine. Le nom Louboulou présent dans cet indice contient une longue histoire relative aux migrations de la famille dans le passé. À la page 57 se trouve la photo de l'hôtel Victory Palace qui rappelle au narrateur le lieu de service de son défunt père, mais surtout les relations déséquilibrées de ce dernier avec ses patrons français, un indice qui rappelle au narrateur la présence française dans son pays avec tout ce que cela comporte comme conflits et souffrances. La photo de la page 107 montre la concession familiale, lieu devenu symbolique puisqu'il rappelle au chercheur un lieu sacré. Visiblement, ces photos sont des biais pour plonger dans le passé.

Quant aux films, ils servent de déclencheur des souvenirs. En donnant leurs titres aux séquences de sa propre histoire, le narrateur met en relief la connivence de ces œuvres cinématographiques avec les réalités de sa vie déjà révolue, mais qui s'imposent encore à lui au moment de se réconcilier avec son passé. En outre, le passage devant l'ancienne salle de cinéma excite la mémoire du narrateur qui s'envole vers la période de l'enfance. Pareillement, la photo de Bienvenüe, alors hospitalisée, lui rappelle son passé. C'est par l'intermédiaire de l'orchestre national, les Bantous de la capitale, que Mama Pauline réévalue la valeur de l'art et celle de la culture congolaise des années 1960, comparativement au statut de la culture de ce pays trente ans après. En effet, le déclin du rayonnement artistique des années 1989 est symptomatique de la baisse du statut du pays. Pour finir, c'est une plaque trouvée au rond-point Kasaï qui rappelle le passé colonial du pays. Le narrateur l'appelle « une plaque commémorative on ne peut plus diserte » (265).

Visiblement donc, les médias artistiques et les médias de communication sont des biais qui informent sur les événements antérieurs, lesquels nourrissent autant la mémoire individuelle que la mémoire collective. Cependant, on peut lire une sorte de désolation chez le narrateur qui cherche péniblement les indices du passé de son pays, car ceux-ci sont rares. Il n'y a pas de signe ostentatoire appelant à la commémoration collective des événements du passé : les hommes politiques ont rebaptisé les édifices et les rues en leur attribuant les noms des colons en signe de reconnaissance à la France. En revanche, le narrateur qui se veut iconoclaste milite plutôt pour la conservation des données de l'histoire nationale, il en donne une posologie toujours par la mise en valeur des médias.

2- Le roman comme conservatoire

Dans le roman de Mabanckou, il y a une forte présence des médias. Ceux-ci rappellent les souvenirs du narrateur, la généalogie de ce dernier, ses origines ainsi que les lieux marquants de son existence. C'est en regroupant tous ces indices dans le roman que le narrateur réunit ce qui est en rapport avec son histoire. À partir du moment où l'idée de conservation prime chez ce dernier, il est permis de voir en la collection des médias insérés ou collés une galerie contenant le patrimoine familial et personnel. Si on sait par exemple que les photographies collées dans le roman proviennent des archives de l'auteur, il faut alors voir en celles qui sont prises au cours de sa randonnée de redécouverte de sa ville d'origine les images du terroir à conserver et à diffuser. Dès lors, le roman est le lieu de conservation des données désormais impérissables. Le roman se présente alors comme le film de la vie de la famille. Ainsi, il suffirait que tout autre membre descendant de la famille venue du village Louboulou parcoure le roman de Mabanckou pour découvrir son ascendance. Dans la même perspective de la conservation, le narrateur prend des photos des lieux symboliques qui entretiennent ses souvenirs, lesquelles photos augmentent aux archives les flashes ou les rushes devant constituer le film de sa vie. Il y a donc à la fois mobilisation des médias déjà conservés pour la quête du passé et collecte des photos à conserver pour sauvegarder le patrimoine historique de la famille.

Conclusion

Pour conclure, on a constaté une forte présence des médias dans *Lumières de Pointe-Noire*, médias volontairement convoqués ou évoqués, et disposés de façon à légitimer leur relation avec le texte. Après le recensement des différentes présences médiatiques, on est arrivé à noter un commerce entre celles-ci et le texte. Partant de l'entourage textuel d'où, par leur nature et leur sens, les médias orientent le sens du texte, on arrive à l'intérieur de ce tissu dont la matérialité est travaillée par les ressources esthétiques de plusieurs médias. De la sorte, ce récit en mosaïque s'apprécie mieux à l'aune des critères esthétiques autres que littéraires. On peut donc parler, eu égard à la poétique de l'œuvre de Mabanckou, de roman-album, ou bien de roman-cinéma en considérant la relation privilégiée entre le roman et le cinéma que nous avons constatée. Toute cette union de médias n'a de sens que parce qu'elle sert à conquérir les souvenirs du passé et à les conserver pour mieux orienter la vie. On a donc affaire à une poétique scripturaire transgénérique émanant du projet de reconstitution de l'histoire familiale.

Références bibliographiques

ATCHA, Philip Amangoua, (dir.), TRO DEHO, Roger (dir.), COULIBALY, Adama (dir.) (2014), *Médias et littérature. Formes, pratiques et postures*, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires.

BORDWELL, David et Kristin Thompson (2000), *L'art du film. Une introduction* (traduit de l'américain par Cyril Beghin), Paris, De Boeck University.

FOTSING MANGOUE, Robert (2014), « De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone », in *Synergies Afrique des Grands Lacs*, Revue du Gerflint, n°3, pp. 127-141.

FOTSING MANGOUE, Robert (éd.), (2012) *Écritures camerounaises francophones et intermédialité*, Yaoundé, Ifrikiya, coll. Interlignes.

FOTSING MANGOUE, Robert, (2009), *L'Imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris, L'Harmattan.

GENETTE, Gérard (1983), *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil.

GUIYIBA, François (2006), « Intermédialité », *DITL*, [enligne], <http://www.flsh.unilim.fr/ditl/fahey/intermedialite,intermediality.n.html>, page consultée le 6 novembre 2011.

GUIYIBA, François (éd.), (2015), *La littérature médiagénique. Écriture, musique et arts visuels*, Paris, L'Harmattan.

HALBWACHS, Maurice (1967), *La mémoire collective*, 2^e édition, Paris, Presses universitaires de France.

MABANCKOU, Alain (2013), *Lumières de Pointe-Noire*, Paris, Seuil.

MÜLLER, Jürgen E. (2006), « Vers l'intermédialité Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, pp. 99-110.

MÜLLER, Jürgen Erich (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 / Cinéma: Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3.

RICŒUR, Paul (2000), *La Mémoire, L'histoire, L'oubli*, Paris, Seuil.

SAMOYAU, Tiphaine (2001), *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan.

VAN SIJLL, Jennifer (2006), *Les techniques narratives du cinéma. Les 100 plus grands procédés que tout réalisateur doit connaître*, Traduction et adaptation française Thierry Le Nouvel, Groupe Eyrolles.

VIEIRA, Celia, NOVO, Isabel Rio (dirs.) (2011); *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan.