

L'intermédialité dans le roman africain francophone, une modélisation de l'intertextualité : l'exemple de *Silence on développe* et *Les Naufrages de l'intelligence* de Jean-Marie ADIAFFI

Par : Didjour KAMBIRE

Introduction

L'avènement des médias implique dès lors « *des nouvelles interactions post-modernes entre les médias et les productions médiatiques, mais aussi d'un nouveau paradigme en sciences humaines allant de la textualité à la matérialité* »⁵³. Les médias sont présents dans le roman par le principe de l'intermédialité. Elle porte sur la relation des œuvres et les médias. Elle est une « *conjonction de plusieurs systèmes de communication et de représentation...* »⁵⁴. La typologie des formes hybrides, montre en effet que l'intermédialité regroupe les articles journalistiques, des entretiens, des émissions de télévision et de radio. L'interaction des médias, dans la création verbale, symbolise le marquage de l'art, dans le texte romanesque. Elle s'opère par une interférence des cultures ambiantes, qui inscrites sur du papier, est le fait de la médiatisation. Il s'agit d'une nouvelle conscience que certains appellent le postmodernisme.

Parlant de l'apport des postmodernistes et des travaux de Lamontagne, dans le développement de l'intertextualité, Robert Dion affirme :

« Ces travaux ont mis l'accent sur les contaminations entre textes littéraires et textes non littéraires faisant apparaître la littérarité de documents comme les récits de voyage, d'un côté et l'aspect documentaire de maintes fictions de l'autre »⁵⁵.

⁵³MÜLLER (Jürgen E.), « Vers l'intermédialité Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Métamorphoses*, n° 16, 2006, <http://hdl.handle.net/2042/23499>.

⁵⁴MARINIELLO (Sylvestra), *Médiation et intermédialité, premier colloque international du Centre de recherche sur l'intermédialité*, CRI, Montréal, Mars, 1999.

⁵⁵BENIAMINO Michel et GAUVIN Lise, *Vocabulaire des études francophones, les concepts de base*, Limoges, coll. « francophonie », Pulim, 2005, p. 109.

Avec Dion, la présence de certaines cultures est une pratique intertextuelle qui participe à l'émergence de l'intermédialité. Elles intègrent, dans l'écriture de fiction, les médias et les arts. Le dispositif invite à s'intéresser au croisement des médias, dans le roman francophone. L'inscription des arts ouvrent de nouvelles voies de recherches. Les pratiques intermédiales créent une interaction entre les arts et les médias pour occasionner une interartialité qui tend à trouver et à introduire, dans le roman, de nouvelles formes discursives.

Les romans *Silence, on développe* et *Les naufragés de l'intelligence* s'offrent comme une redistribution de plusieurs types de texte, la poésie, le théâtre, le journal etc. Le discours romanesque est donc fondé sur un processus de transfert textuel dont l'intertextualité reste le concept qui décrit le mieux le métissage textuel. Le dialogue textuel privilégie, les concepts relatifs à l'intertextualité, qui foisonnent et dont le regard est porté sur l'intégration des médias. Cette étude entend donc montrer que la présence des médias et les arts dans les textes choisis relève de la pratique intermédiaire qui n'est rien d'autre que la modélisation de l'intertextualité. Le phénomène, dans le roman, participe à l'esthétique d'hybridité textuelle.

I- Art comme procédé de médiatisation dans le roman

Dans les productions romanesques, des éléments artistiques, telles que la danse et la musique sont de connivence avec la société du romancier. Les pratiques artistiques entretiennent un dialogue interartistique, puisqu'ils fonctionnent comme des médias. Ils véhiculent des messages qu'il faut décrypter. C'est pourquoi Bernard Vouilloux fait remarquer que : « *tout étant est promu à la signification, à partir du moment où il semble avoir été isolé, cadré par le discours* »⁵⁶. L'univers romanesque semble un vaste lieu de rencontre et de relation comme le souligne Jean-Claude Abada Medjo :

« Dans un tel univers imaginaire...les lois de la fiction mêlent allégrement les genres et les registres et conjoignent investigation historique, questionnements socio-identitaires et archéologie de la mémoire dans un processus où sont rendus contemporains le passé individuel et le passé collectif. L'intégration de plusieurs régimes artistiques qui s'entre-

⁵⁶VOUILLLOUX (Bernard), *La Peinture dans le texte*, Paris, CNRS, 1994, p.115.

nourrissent et s'entrecroisent invite à aller au-delà des frontières artistiques, génériques, linguistiques, culturelles et identitaires »⁵⁷.

Le roman est un imaginaire qui se nourrit de l'éclectisme, de l'hétérogénéité. L'univers romanesque devient un monde fictionnel en miniature ou tout est expression. De ce fait, les éléments comme la danse, la musique, la sculpture en Afrique sont synonymes de langage que cette étude, permettra de montrer comment ils renouvellent l'écriture romanesque.

Le roman africain apparaît à la fois comme un témoignage sur l'esthétique négro-africaine et sur certaines pratiques traditionnelles liées au monde africain et au monde colonial. Le choc de culture ou l'art du théâtre, de la musique et de la danse, ainsi que les formes traditionnelles du discours africain y sont décrites avec maîtrise et profondeur. Dans cette logique, les intrigues du texte romanesque peuvent jouer les mêmes caractéristiques que le théâtre, car cette littérature à un aspect distractif.

1-Le théâtre une médiatisation de la parole dans le roman

La parole est la structure fondamentale du théâtre, comme le montre la mise en page de ces textes. Dans ce type de construction, le langage oral sert de substrat. À ce propos, Ngalasso écrit que « *le langage oral peut mettre à profit toutes ressources de la voix : timbres, intonations et rythmes* » tandis que « *le langage écrit exploite surtout les procédés de visualisation : soulignement, couleurs, disposition sur la page etc.* »⁵⁸. On peut ajouter à ces différences, le fait que « le message oral s'offre à une audition publique » tandis que l'écriture suppose la perception solitaire⁵⁹. L'art théâtral repose sur une pratique communicationnelle et un système sémiotique particulier. L'examen de l'art théâtral dans la création romanesque passe par un questionnement et par un regard sur les systèmes de la communication.

Les systèmes sémiotiques qui délivrent des messages sans passer obligatoirement par le verbal comme les tatouages, la gestuelle ou le tam-tam. À ce sujet le "tambour-parleur" qu'on rencontre, dans le roman, ne rentrent-ils pas dans l'intimité du théâtre ? Le théâtre romanesque ne relève-t-il pas d'une autre pratique scripturale du roman ? Voilà des questions qui se rapportent à l'art du théâtre, dans le roman. Ainsi, si nous partons sur la base que le théâtre désigne d'abord le lieu où des acteurs se tiennent pour

⁵⁷MEDJO (Abada Jean-Claude), « D'un art (à) l'autre : traces et enjeux des arts dans *Indian Tango* d'Ananda Devi, pp. 67-87, », in *Média et littérature, Formes, pratique et postures*, dir. ATCHA Amangoua Philip et Alii, Paris, L'Harmattan, 2014, citation, pp. 84-85.

⁵⁸M.M Ngalasso, le livre et la parole in *Présence africaine* Nr.125, 1^{er} trimestre, 1983, p. 170.

⁵⁹ZUMTHOR (Paul), *Introduction à la poésie orale*, Paris, seuil, coll. Poétique, 1983, p. 40.

jouer, ensuite le bâtiment ou le site où se trouve ce lieu et enfin les spectacles qui y sont donnés ; l'écriture romanesque est à considérer comme du théâtre. Elle est d'abord signe et représentation d'un univers précodé. Le narrateur, être dialogal, est aussi homme théâtral car l'oralité ne se réduit pas à la voix ; elle est également le geste qui la met en scène. Une critique souligne également l'étroit rapport qui lie le théâtre aux différents genres de la littérature orale en révélant ceci : « *Dans les civilisations africaines traditionnelles, toute création littéraire s'accomplit dans la théâtralisation. Celle-ci constitue le fond permanent des cultures africaines et structure les œuvres* »⁶⁰. Il est à remarquer que, dans la création littéraire, le roman particulièrement, le dialogisme et la polyphonie, triomphent, car la parole est toujours l'objet d'une mise en scène très élaborée.

À leur manière, tous les personnages du roman participent d'une véritable esthétique de la théâtralisation, indispensable, pour assurer le bon succès de la performance du conteur dont l'art total associe parole, musique et gestuelle. Alors parler de mise en scène, c'est pénétrer dans les plis de l'« art du théâtre » où les frontières sont difficiles à délimiter. L'appréhension d'un tel art demeure une activité complexe. C'est pourquoi Edward Gordon Craig fait remarquer que : « *ce qui manque à l'art du théâtre, c'est une forme définie. Elle est flottante, variable, elle n'est point fixe jusqu'ici* »⁶¹ et Georges JEAN déclare encore que « *le mot « théâtre » est un mot ambigu.* »⁶² Ce flou des frontières du théâtre contribue à donner à cet art une extension illimitée et à en faire un « Art universel ». Ainsi du texte romanesque apparaît la carnation des personnages qui concourt, selon Goffman, à la mise en scène de la vie quotidienne et à la présentation de soi. Cela concourt à ce qu'il appelle « façade personnelle », entendu comme :

« Des éléments qui confondus avec la personne de l'acteur lui-même, le suivent partout où il va. On peut y inclure : les signes distinctifs de la fonction ou du grade ; les vêtements ; le sexe, l'âge et les caractéristiques raciales ; la taille et la physionomie ; l'attitude ; la façon de parler ; les mimiques ; les comportements gestuels ; et autres éléments semblables »⁶³.

Le roman, en tant que représentation de la société, fait resplendir l'image du héros par une simple typographie. Les allusions, les références, les collages, en somme les

⁶⁰M.a M.Ngal "présupposés théoriques et méthodologiques à une théorie de la littérature africaine" in African literature and literary theory edited by J. Gugler, H.J. Lüsebrink, J. Martini, Munster, Hambourg, 1993, p. 16.

⁶¹CRAIG (Edward Gordon), *De l'Art au théâtre*, Paris, Lieutier, 1942, p. 93. Ce livre parait pour la première fois en Angleterre en 1911.

⁶²JEAN (Georges), *Le Théâtre*, Paris, Ed du Seuil, 1977, p.40 ; (coll. « peuple et culture »).

⁶³GOFFMAN (Ervin), *Les Rites d'interactions*, Paris, Minuit, 1974, p. 30.

modalités de l'intertextualité auxquelles se réfèrent les romanciers, visent à modéliser la médiatisation des actes des personnages. Dans les sociétés en Afrique, l'art est une pratique totalitaire, il n'existe pas une zone étanche entre les différents arts. Dans la même production artistique, on retrouve d'autres formes d'art. Le conteur est à la fois le chanteur, danseur etc. Les mises en scènes montrent que le conte se distingue à peine de ce que serait un théâtre. Dans la création romanesque africaine, il n'est donc pas rare de retrouver, un personnage qui joue de multiples rôles. Au-delà de la production, le théâtre semble le fondement de l'action humaine. Il a une fonction complexe et fixe la scénographie de l'action humaine. Comme le fait remarquer Paul Zumthor :

« Le théâtre apparaît de façon complexe, mais toujours prépondérante, comme une écriture du corps : intégrant la voix porteuse de langage à un graphisme tracé par la présence d'un être humain, dans l'épanouissement de ce qui le fait tel »⁶⁴.

Il n'est point superflu d'arriver à la conclusion évidente que la vie humaine produit ou fournit toujours la possibilité d'un drame qui tire sa grandeur ou son authenticité du talent de l'artiste et des conditions sociales et historiques particulières. Partant de la conception stendhalienne du roman, le récit est une théâtralisation de la pensée de l'auteur-artiste, perceptible dans le drame que vivent certains personnages. Les éléments caractéristiques de la représentation de soi sont présents dans le texte romanesque. C'est le cas des tics linguistiques qui entravent l'art de la parole des personnages que Jean-Marie Adiaffi a médiatisé. Il s'agit du bégaiement.

2-De la médiatisation de la parole dans le discours romanesque à une mise en scène de la parole quotidienne

Partant du principe que le discours romanesque est une mise en scène du quotidien, il importe de penser les mécanismes par lesquels le roman reproduit cette réalité. Dans la création littéraire, l'imitation de la réalité passe par une médiatisation de la parole quotidienne. Gilles Bonnet, à cet effet, écrit que : « *Tacher de reproduire l'oralité initiale ou fictive, du dialogue, c'est aussi tenter de conserver à chaque personnage sa parole* »⁶⁵. Décrire le quotidien, c'est imiter la parole dans son intime émanation. Jean-Marie Adiaffi s'inscrit, dans cette logique, lorsqu'il retranscrit l'intervention des personnages. Il apparaît, dans le récit des dialogues qui rythment avec le bégaiement. Le langage des

⁶⁴ZUMTHOR (Paul), *op.cit.* p. 198.

⁶⁵BORDAS (Éric) et alii, *L'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 149.

personnages, dans *Silence, on développe*, par exemple, est une médiatisation de la parole. Ce passage confirme la mise en texte de la parole médiatisée.

« Vo, vo, vo...tre sœur, Ma Ma...jesté...

-Ma sœur, c'est moi que tu insulte maintenant ?

-Non, non...je...je...Di...sais que

Vo...vo...tre sœur est prio...orio rio...taire... », (SOD, p. 212).

Il s'agit là d'un discours de stupeur, caractérisé par des phénomènes langagiers. Le personnage, à savoir le ministre, est sermonné par sa majesté, un président dictateur. Les propos traduisent l'état de fébrilité du ministre, l'un des personnages de l'œuvre. Le discours qu'il tient combine à la fois parole effective et figure de style. C'est un langage haché qui se caractérise par un défaut d'élocution, par une difficulté à enchaîner certaines syllabes correctement. Une telle incapacité à articuler correctement la parole s'apparente au bégaiement. L'extrait suivant le souligne : « *Le pauvre ministre plus mort que vif se mit à bégayer, à se mêler les pattes et la langue devenue plus que plomb* », (SOD, p.212). Dans l'extrait, les termes : « plus mort que vif », « bégayer », « se mêler les pattes et la langue » traduisent l'état d'âme de l'énonciateur. Le récit de *Silence, on développe* est parsemé de ce genre de discours. Le bégaiement est un tic linguistique décelable, dans la production textuelle par la discontinuité de la parole. Il peut être interpréter comme un trouble psychique momentané dû à une certaine frayeur. Il désorganise la diction et crée une insécurité langagière. En tant que médiatisation de la parole, le roman matérialise le bégaiement à travers des phénomènes elliptiques, marqués par une interruption du langage, par de nombreux points de suspension et des figures de style telles que l'aposiopèse.

Selon Georges Molinié, il est un phénomène langagier qui se caractérise par une interruption, dans une suite de phrases attendues, des dépendances syntaxiques, l'enchaînement des phrases reste en quelque sorte « en l'air ».⁶⁶ L'aposiopèse est un phénomène langagier qui se solde par la discontinuité du langage. Elle caractérise le bégaiement qui dans la réalité se traduit par la difficulté des individus à prononcer des énoncés corrects.

Dans le souci de peindre le bégaiement, Jean Marie-Adiaffi fait une représentation à travers les interventions de certains personnages. C'est d'ailleurs, par ce tic linguistique que les autres personnages arrivent à faire la distinction entre les jumeaux identiques de N'da Fangan et N'da Sounan. Les bredouillements ci : « *va vite ché- chez toi, je n'ai*

⁶⁶MOLINIÉ (Georges), *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le livre de poche, 1992, p. 61.

*plus be-be-soin de- de- toi un point c'est tout-ma-femme vient da-da...river -Mon-mon Dieu...que tu tu...es belle que tu es belle ! Tu ...tu es divinement belle », (SOD, p.440), de Majesté en sont des exemples. Le parcours des pages de *Silence, on développe*, laisse paraître une occurrence de ce langage (Les pages 300, 301, 302). Une telle habitude linguistique n'est toujours pas le fait d'une pathologie, mais il est parfois causé par un trouble phonatoire dû à un essoufflement.*

La description des phénomènes du langage voire linguistique, dans le roman, amène à découvrir le bégaiement. La récurrence de ce tic, dans le discours romanesque, marque la déconstruction du langage. Les régularités, de ce phénomène observé, chez Adiaffi, traduisent l'insécurité linguistique. D'un point de vue fonctionnel, la médiatisation de la parole, dans le roman, est une matérialisation des tics linguistiques. La description d'un tel langage est dépréciative et met en évidence le ridicule du personnage en question.

3-L'exécution de la danse dans le roman : de la pratique artistique à la médiatisation textuelle

Depuis les travaux du poéticien russe Mikhaïl Bakhtine, l'on sait que le roman est un genre qui englobe en son sein plusieurs genres. Il se caractérise par sa capacité à se nourrir des genres littéraires comme la poésie, le théâtre etc. On peut donc dire la spécificité de ce genre est le rejet de catégorisation générique. À propos du roman, Marthe ROBERT affirme que :

« De la littérature, [il]fait rigoureusement ce qu'il veut : rien ne l'empêche d'utiliser à ses propres fins la description, la narration, le drame, l'essai, le commentaire, le monologue, le discours [...] aucune prescription, aucune prohibition ne vient le limiter dans le choix d'un sujet, d'un décor, d'un temps, d'un espace ; le seul interdit auquel il se soumette en général, celui qui détermine sa vocation prosaïque, rien ne l'oblige à l'observer absolument, il peut s'il le juge à propos contenir des poèmes ou simplement être "poétique" »⁶⁷.

Le roman est un genre dont le fonctionnement repose sur plusieurs procédés discursifs. Nous pouvons, entre autres, citer la description, la narration, le drame etc. Selon Robert Marthe, c'est un genre qui n'a pas de limite. La poétique du discours romanesque se détermine par sa capacité à incorporer plusieurs types de discours. Mikhaïl Bakhtine ne dit pas le contraire, lorsqu'il soutient que :

⁶⁷MARTHE (Robert), *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1992, p. 15.

« Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynète) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.). En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'est pas été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre. Ces genres conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique »⁶⁸.

La matérialité du discours romanesque se caractérise par sa dimension élastique, sa capacité à conserver son caractère stylistique, linguistique et les mœurs. On peut dire que le roman, malgré tous les courants, s'est défini par son aspect hybride. Cette spécificité s'est bonifiée avec l'avènement de certains courants littéraires comme le surréalisme et plus tard avec les tendances philosophiques comme le déconstructionisme.

Dans les créations romanesques, d'Afrique noire francophone, le discours reste traversé par de nombreux phénomènes linguistiques, stylistiques et sociaux. Les romanciers mettent en scènes des pratiques traditionnelles, pour souligner l'ancrage de leurs productions, dans leurs sociétés. L'Afrique, on le sait, est caractérisée par certaines pratiques telles que la danse et la musique rythmées par les koras, les tam-tams etc. Les éléments caractéristiques de la pratique artistique sont employés pour véhiculer un message. L'intégration des arts, dans l'écriture romanesque, apparaît comme un médium. En vérité en mettant en évidence les pratiques artistiques, dans le discours romanesque, les écrivains ouvrent de nouvelles perspectives et confirment son élasticité.

L'intrusion des médias, dans la littérature, a donné naissance à de nouveaux concepts, telles que les notions intermédialité et interartialité, observées chez les critiques. Le dialogue des arts et des médias, dans le texte romanesque, ouvre une nouvelle ère à l'esthétique du roman. La linéarité du discours n'est pas seulement brisée, il est hybride et profondément déconstruit parce que c'est toute la structure du roman qui se trouve désagrégée. Roger TRO DEHO souligne cette mosaïque discursive en ces termes :

« Nous sommes à l'ère de l'ouverture, du décloisonnement tous azimuts : porosité des frontières entre États, dialogue entre les cultures, mélanges des genres et des formes littéraires, connivence entre les arts et les médias,

⁶⁸BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard coll. « Tel », 1978, p. 141.

croisement de toutes ces pratiques littéraires, artistiques et médiatiques en des formes d'expression hétéroclites et variées. Hétérogénéité, hybridité et impureté sont les formats privilégiés de la production culturelle contemporaine portée par le triomphe de l'*inter* et du *trans*. Interculturalité, intergénéricité, intertextualité, interartialité, intermédiarité et leurs variantes en *trans*..., l'éventail des concepts et théories élaborés à *partir* de et *sur* la passion actuelle du mélange, de l'ouverture et du dialogue est vaste »⁶⁹.

Le décroisement discursif évoqué par Tro Dého est perceptible, dans les romans négro-africains d'expression française. Dans les œuvres du corpus, cette pratique intermédiaire se traduit textuellement par les arts comme la danse. Jean-Marie Adiaffi en donne une illustration, dans *Les Naufragés de l'intelligence* :

« Elles sont, ces prêtresses, de véritables artistes « *du tais-toi on jouit* », Une religion ou plutôt une secte, la secte du sexe avec sa messe quotidienne régie par transparence déhanchée qui métamorphose le feu de cet enfer en un feu de joie. Chorégraphe du désir, quand elles se déplacent, c'est, c'est la gloire d'Eros qui danse, appâte, harponne, bénit. Surtout, quand la concupiscente compétition du déhanchement érotique de **Mapouka Serré**, de **Bachengué**, du **Mutuashi** atteint son paroxysme. C'est là qu'il faut s'asseoir pour applaudir le miracle de la foi qui s'accomplit à l'instant délicieux où l'insupportable chaleur amène les plus chaleureuses des filles à se mettre nues, **strip-tease** spontané qui met le feu aux poudres du désir, sec comme la savane durant l'harmattan », (p. 28).

Considérer l'exécution de la danse comme un média revient à examiner la danse comme une médiatisation textuelle. L'affirmation s'explique par le fait que les créateurs africains se servent de la danse, pour véhiculer un message. En tant que pratique artistique, l'exécution des pas de danse exprime un message, à travers l'expression corporelle, la gestuelle etc. Dans les textes romanesques, le phénomène au-delà de la discontinuité narrative, la danse est le canal par lequel le romancier rend compte des mœurs, dans la société. L'extrait de *Les Naufragés de l'intelligence* montre bien que les scènes de danse décrites par le romancier révèlent la déliquescence des mœurs. Les termes « Mapouka Serré », de « Bachengué », « du Mutuashi », « strip-tease » évoquent des danses. Elles se caractérisent par leurs caractères érotiques. Les

⁶⁹TRO (Roger Dého), « Dialogue des arts et des médias », in Philip Amangoua ATCHA, Roger TRO Dého et Adama COULIBALY, *Médias et Littératures. Formes, pratiques et postures*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 11.

déhanchements qui accompagnent l'atmosphère décrit est une transgression du code moral et éthique. Cependant, chez Adiaffi l'emploi de la danse est marqué par la danse traditionnelle liée à des rites :

« Par quoi commencer ? Par la danse Sénoufo de l'enfance, de l'innocence, le Boloï. Que de calebasses, les « bolons » éclatent, Boloï, danse de la nuit, danse de la mort, danse des funérailles sacrilèges ».

Dans cet exemple, les termes « la danse Sénoufo », le « Boloï » et « danse de la mort », « danses des funérailles sacrilèges » mettent en relief le caractère médiatique du roman. À travers le roman, l'auteur fait l'apologie de sa culture. En effet, « la danse du Boloï » est une danse des initiés qui appartient aux hommes panthères en pays sénoufo en République de Côte d'Ivoire. Elle est exécutée pour rendre hommage aux initiés disparus. La textualisation de cette danse rituelle marque une authentification du discours de Jean-Marie Adiaffi. La transposition de la danse, dans l'écriture romanesque, est une fixation des phénomènes culturels dans le discours littéraire.

« Nous sommes dans la forêt désacralisée, que les tam-tams de Bossons, de génies du mal résonnent ! Je veux trépasser au rythme de Zagrobi...Gauchers à vos armes...l'humanité à gauche !... Nous proclamons les funérailles grandioses de la vie et célébrons la mort. Oui, que sonnent, résonnent et résonnent le tematé, le ngoron, ma soman, mon zaouli de l'éternelle jeunesse de la vieillesse des vigneurs divines ». (NI p.156)

Les appellations « tam-tams de Bossons », « tematé », « zaouli », etc. dessinent en filigrane l'art du « bossonisme », un néologisme utilisé par Adiaffi pour qualifier une religion basée sur le polythéisme. D'un point de vue discursif, l'exécution de la danse est marquée par une écriture hachée. Elle se traduit par un langage elliptique, marqué par une modalité jussive. Les points d'exclamation, les points de suspension justifient par ailleurs la discontinuité du texte. En outre, les appellations de ces danses rituelles, dans un langage d'expression française, créent des phénomènes linguistiques, tels que le xénisme. En définitive, « *l'écriture fragmentaire participe de la recherche de nouvelles et une hybridation genrologique* ⁷⁰ ».

II- La pratique intermédiaire et hybridité discursive

⁷⁰ATCHA (Philip Amangoua) « Les tissages médiatiques dans le roman africain francophone » in Philip Amangoua Atcha, Roger TRO Dého, Adama Coulibaly, *Médias et littérature*, Op. Cit., p. 166.

Les maîtres de la fiction, dans leur quête du renouveau de l'écriture s'orientent vers d'autres horizons dont les faits éclairent les choix esthétiques. La production littéraire, surtout romanesque étant liée au contexte social, sous-entend que l'écriture romanesque est une émanation culturelle qui relève d'une esthétique. Elle fait la promotion de la diversité culturelle et artistique dont regorge l'univers africain. L'entreprise de choix participe à la subversion du code littéraire où la création de nouvelles formes littéraires, à partir de l'aménagement impétueux des intertextes oraux, est à l'accueil. Elle demeure ainsi la pierre angulaire du projet littéraire, car le texte littéraire est perçu comme :

« Un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) (...) Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'inter-textualité et le langage poétique se lit au moins double »⁷¹.

Le roman est le genre littéraire qui favorise par excellence la rencontre des textes du vécu social créant une hybridation textuelle. Dans cette manœuvre scripturaire les recherches de nouvelles voies pour rénover l'écriture, les romanciers s'appuient sur les discours de tous les domaines, tels que ceux du domaine médiatique. Les textes littéraires à ce niveau pour reprendre Jürgen MÜLLER « *semblent être de connivence avec le monde des médias. Ils aspirent les médias, les recyclent et les recrachent [...]* dans le paysage médiatique »⁷². L'intrusion des textes médiatiques ou des techniques renvoyant aux médias qui se fait pour la plupart par la technique du collage permet de produire des textes hybrides situant le roman dans un univers de « bâtard » ; ce qu'Adama COULIBALY appelle aussi « *la phrase du pur média dans le sens où l'auteur conscient inscrit une démarche de convocation de la radio, de la télévision ou du cinéma soit dans une dimension métatextuelle, soit dans un parcours narratif voyant.* »⁷³ Cela conduit à une nouvelle pratique d'écriture romanesque. Le texte romanesque est à cet effet traversé par les médias de tout genre. Dans le corpus, se retrouvent des traces de divers types de médias, catégorisées selon leur ordre d'avènement, dans la société. Ainsi avons-nous des médias primaires, des médias

⁷¹KRISTEVA (Julia), *Sémiotiké, Recherches pour une Sémanalyse*, paris, Seuil, 1969, p.145.

⁷²MÜLLER (Jürgen), « Intermédialité et littérature francophone camerounaise », *Ecritures camerounaises francophones et intermédialité* (dir. Robert Fotsing Mangoua), Yaoundé, Ifrikiya, 2012, p.11.

⁷³COULIBALY (Adama), « Médias, Médiascape et représentation dans les nouvelles écritures romanesques d'Afrique noire francophone », in *Médias et littérature, Formes, pratiques et postures*, p. 127.

traditionnels et d'autres plus raffinés appelés médias de la nouvelle génération. Leur présence, dans le tissu romanesque, par des modalités de l'intertextualité déstructure la narration romanesque, en lui donnant une forme du simulacre. Alors l'analyse de ces médias, dans le corpus, amènera à élucider comment ils influent sur la narration.

1- Le langage tambouriné comme un média

Le langage du tambour et des textes tambourinés participent à la fois d'une tradition orale. Il permet de livrer un message à la collectivité et offre un système d'écriture au sens de consignation d'une mémoire. Depuis la publication des sciences de la Drummologie⁷⁴ par Georges Niangoran BOUAH et de la Bendrologie⁷⁵ par Frédéric Titinga PACÉRE, une étude sur le tam-tam offre des perspectives somme toute, meilleures à la littérature négro-africaine. En ce sens, elle permettra de saisir la manifestation du tam-tam, dans l'écriture poétique, afin de mieux appréhender son rôle, dans ces sociétés. Le tambour est un « instrument composé d'une cavité ouverte ou fermée, amplifiant des sons donnés par la mise en vibration de la cavité elle-même, ou d'une ou deux peaux tendues ; dans la musique occidentale, instrument composé d'un fût cylindrique en bois ou en métal aux extrémités duquel sont tendues deux peaux, dont une est frappée avec des baguettes. » Dans la société traditionnelle, le son de tambour sert à transmettre un message. Le message est d'ordre acoustique. Le tambour fait partie des médias primaires, dans la mesure où ils n'exigent aucun support électronique.

Le tambour joue un rôle très important, dans la société traditionnelle négro-africaine. Il apparaît comme un outil de communication entre les hommes et entre les peuples. Vecteur de message, ce média est présent à toutes les occasions et selon les circonstances.

Les messages qu'ils transmettent ne sont pas verbalement articulés, mais sont d'ordre acoustique, raison pour laquelle PACÉRE affirme que la phrase du tam-tam

« N'est pas un langage direct, mais un langage de langages, la phrase est constituée par une juxtaposition savante de phrases stéréotypées, la phrase existe donc, elle est seulement plus complexe ; plus difficile à concevoir et à énoncer... »⁷⁶.

⁷⁴Drummologie, drumologie, c'est l'étude et l'utilisation des textes des tambours parleurs africains comme source de documentation pour approfondir les connaissances des sociétés africaines de tradition orale de la période précoloniale Niangoran-BOUAH Georges, *Introduction à la drumologie*, Abidjan, 1980.

⁷⁵La Bendrologie est la science, les études méthodiques, les méthodes de penser, de parler (...) relatives au tam-tam bendre (tam-tam calebasse) et donc en fait à la culture de ce tam-tam, voire à la culture des messages tambourinés, notamment d'Afrique (Pacéré F.T., *Bendrologie et littérature culturelle des Mossé*, tome 1, pp. 21-22).

⁷⁶PACÉRE (Titinga Frédéric), *Le langage des tam-tams est des masques en Afrique*, Paris L'Harmattan, 1992, p. 81.

Le langage tambouriné apparaît finalement comme une approche de l'"oblique"⁷⁷ de l'écriture poétique empreinte du procédé juxtaposé des constituants. C'est la voix et même la langue humaine qu'on imite au moyen d'un instrument. La parole tambourinée est produite par le mouvement des crochets actionnés par la main ou la main même sur la membrane. Le son émis de ces mouvements est calqué sur la langue vernaculaire de l'ethnie dont elle émane. Dans la tradition orale, le tambour joue le même rôle que les médias modernes. Le langage du tam-tam s'expose comme un discours d'initié d'autant plus que ce discours est truffé d'images. Le phénomène relève du formulisme entendu comme l'emploi d'une suite de mots figés. Dans le langage du tambour, il se traduit par la répétition d'une formule magique, par l'emploi de plusieurs refrains et de plusieurs sonorités. Dans ce discours, le mot n'est rien d'autre que la phrase. Le langage du ressort poétique est transcrit, dans certains romans africains. Jean-Marie Adiaffi par exemple, dans *Silence, on développe*, témoigne cela à travers ces vers :

« Kasa bya kasa
 Kasa ye ya
 Kasa kasa a
 Kasa krongron
 Toute parole est parole
 Parler est facile et difficile
 Qui veut parler
 Doit parler clair,
 La vérité est parole
 La vérité est dans la parole
 La vérité est la bonne parole
 La vérité est la parole de raison » (SOD, p.70).

Le langage tambouriné est utilisé par le narrateur-conteur pour présenter. L'extrait renferme des particularismes, tels que la répétition, de nombreux refrains et les mots juxtaposés. Les propos appartiennent au tam-tam parleur appelé attoungblan en pays agni. À la lumière de ce qui précède, il ressort que le tam-tam est au service de l'homme et de la société ; il sert à annoncer les nouvelles, à fixer les généalogies et à faire l'éloge des responsables politiques et administratifs. Il est le reflet de la société qui l'a conçu.

⁷⁷L'oblique est défini, par Adama COULIBALY dans un article intitulé « Médias, Médiascope et représentation dans les nouvelles écritures romanesques d'Afrique noire francophone » paru dans *Médias et littérature, Formes, pratiques et posture*, sous la direction de Philip Amangoua ATCHA et al., comme un mode d'insertion dans le cours du récit, au cours de l'énonciation d'une information par un média, p.131.

Il a une forme d'expression très particulière. Le tambour n'utilise pas n'importe quel langage et son langage est spécifique. Le langage du tam-tam est un discours hermétique, dans la mesure, où il fait usage de sentence, de proverbes, de maximes, de circonlocutions et d'autres devises dont le décryptage requiert un véritable savoir. À ce sujet, Pacéré, parlant du tam-tam, écrit :

« Il ne peut utiliser que des idées pour son discours, constituées par des phrases toute faites, qu'il ne peut modifier, ni dans leur sens historique ni même dans la disposition des mots : c'est un travail de puzzle ; c'est pour cela que les tam-tams peuvent se comprendre à plusieurs centaines de kilomètres de distance, le principe... »⁷⁸.

Le tambour est l'un des fondements de culture de la société négro-africaine. L'on peut dès lors comprendre la place de choix qu'il occupe, dans le récit. Il ressort que le tam-tam révèle le fondement de l'esthétique littéraire et culturel de la société négro-africaine. Le message tambouriné est basé sur la répétition et apparaît sous forme de poésie qu'il faut décoder.

Dans le champ des sciences du langage et des lettres, la répétition peut se définir comme « *la reprise d'un même mot ou groupe de mot ou de la même idée* », dans un texte. De ce point de vue, elle peut être considérée comme un phénomène itératif qui assure la cohésion du tissu textuel, car elle permet au lecteur de suivre la progression du texte ; en se manifestant par la reprise de certaines informations ou de certains éléments présentés, dans le texte, tel que « *kasa* », ce que l'on appelle la « chaîne de référence » en linguistique. Elle est un ensemble d'expressions linguistiques qui, dans un texte donné, renvoie au même référent. La répétition participe à la structuration du texte, à travers plusieurs éléments linguistiques, dont le plus puissant est sans doute, l'anaphore. À ce sujet, le terme ne renvoie pas à la figure de rhétorique.

L'anaphore désigne simplement tout phénomène de reprise, dans un texte, ce qui suppose une coréférentialité susceptible d'établir le lien entre les éléments du texte. Elle a bien d'autres caractéristiques. Outre l'anaphore, le rythme est une autre forme de répétition qui participe à la structuration du texte. Il se manifeste par la reprise à intervalles réguliers d'une phrase ou d'un vers par le retour d'un phénomène particulier, dans un texte donné. Emile Benveniste, commentant Aristote rappelle qu'à l'origine, le rythme « *désigne la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui*

⁷⁸PACÉRÉ (Titinga Frédéric), *Parole et poésie du tam-tam*, tome IV (8 volumes), Ouagadougou, 1984, p. 403.

n'a pas de constance organique [...] c'est la forme improvisée, momentanée, modifiable »⁷⁹. Dès lors, se pose la difficulté d'établir un rapprochement de la définition originelle de son acception contemporaine. C'est avec Platon que l'on trouvera la définition contemporaine. Pour lui, le mot « rythme » doit se comprendre comme un phénomène de retour cadencé, par son application à la forme du mouvement dessiné par le corps humain, dans la danse.

Par analogie, le rythme peut se définir en linguistique comme un phénomène de retour accentuel, tendant alors à la cadence. Si la répétition, dans la poésie, a pour objet d'orienter le lecteur auditeur vers une méditation beaucoup plus approfondie de son monde intérieur et extérieur, elle participe à la valeur esthétique du texte poétique à travers l'exagération des mots ou des groupes de mots répétés.

2- Du récit au discours épistolaire : vers une pratique intermédiaire

Dans *Temps et récit*⁸⁰, Ricœur conçoit le récit comme une *synthèse de l'hétérogène*. Il le définit comme tout acte de parole ou d'écriture opérant une forme de configuration temporelle. Ainsi, cette définition intègre à la fois le roman, le théâtre, la poésie, le cinéma et même la conversation. Il affirme également que le récit est indissociable de la mimesis, laquelle est perçue comme une synthèse de l'hétérogène et du temps. Le récit est une mise en intrigue de l'expérience temporelle vive. Le récit permet également la création d'un monde du texte constituant une expérience fictive du temps, expérience qui, lors de la lecture, sera confrontée à l'expérience temporelle vive telle que perçue par le lecteur. Quant au discours, il se caractérise, selon Virginie Julliard, par une énonciation supposant un locuteur et un auditeur et par la volonté du locuteur d'influencer son interlocuteur.

L'adjectif épistolaire au sens large sert à qualifier l'ensemble des pratiques liées à l'échange de lettres (autrefois : épître). Au sens restreint, il s'applique à une littérature fondée sur la lettre. La lettre est définie comme un écrit que l'on adresse à quelqu'un pour lui communiquer, ce qu'on ne peut lui dire oralement. Le discours épistolaire, en effet, est marqué par la présence de la lettre. Le discours « *se fonde sur un schéma de communication mettant en scène un destinataire et un destinataire, amené à échanger des lettres en raison de l'absence qui les sépare* »⁸¹. La lettre fonctionne, en effet, comme un média, puisqu'elle permet un échange entre le destinataire et le destinataire. Ce type de discours s'identifie par des éléments à la fois textuels et paratextuels. Il

⁷⁹BENVENISTE (Emile), *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1975, p. 333.

⁸⁰RICOEUR (Paul), *Temps et récit I*, Paris, Seuil (coll. « L'ordre philosophique », 1983.

⁸¹CALAS (Frédéric), *Le Roman épistolaire*, Paris Nathan, coll., 128, 1996, p. 9.

existe, d'ailleurs, trois types de lettres, à savoir la lettre personnelle, professionnelle et administrative. En effet, la lettre personnelle est celle adressée à un membre de famille, un ami ou un proche et la lettre administrative est, pour l'essentiel, un message à caractère pragmatique : il s'agit de la lettre officielle, de la lettre de motivation, de réclamation etc. Elles ont toutes leur protocole de rédaction et d'identification (formules d'en-tête, objet des paragraphes, formules de politesse). Celles-ci jouent un rôle informatif, permettant l'expression de différents points de vue sur toutes sortes de sujets⁸². Les deux types de lettres se présentent comme des genres intercalaires dans le corpus.

Silence, on développe fait la peinture d'un tel discours. Plusieurs lettres sont intégrées, dans le récit de Jean-Marie Adiaffi. Ne pouvant pas les analyser tous, deux échantillons sont retenus. Il s'agit d'une lettre personnelle et d'une lettre administrative. De la page 324 à la page 325 et de la page 218 à la page 219, les deux types de lettre se présentent comme suit :

Lettre I

« Villa ASSANOU
Mère chérie, » (1).

« Affoua mon amour,
Je griffonne hâtivement presque dans l'agonie sur ce papier hygiénique
ce mot de l'au-delà, dans la villa de la torture et de l'horreur sinistrement
célèbre : ASSANOU (boue et torture) (...)
Affoua, tu avais raison » (2).

« Affoua, je t'aime, je t'aime, je t'aime » (3).

« Affoua, sois heureuse : n'abandonne jamais la vie et la lutte,
n'abandonne jamais l'amour, aime et sois heureuse.
Manou » (4), (pp. 324-325).

Lettre II

« RÉPUBLIQUE D'ASSIÉLIÉDOUGOU
Travail forcé - Discipline pour les pauvres –
Union tribale Assemblée Nationale » (1).

⁸²CALAS (Frédéric), Op.cit., p. 16.

« Le Président
Commissaire du Gouvernement près
La Cour de Sûreté de l'Etat
Ouyakoro année 1963 » (2).

« Au nom du développement » (3).

« A toute la population laborieuse d'Assiéliédougou
Chers compatriotes » (4).

« L'heure est grave. Des criminels menacent l'harmonie notre développement. (...) Je fixe à chacun un délai de vingt-quatre heures pour déposer sur mon bureau, à l'Assemblée Nationale, le résultat de ses réflexions et de son enquête. Une forte récompense est promise Signé Essy Ehian, Président de l'assemblée nationale, pour cet acte héroïque de civisme » (5).

« Commissaire du gouvernement près de la Cour de Sûreté de l'État. Prêt pour le tous les temps, de toute l'histoire de l'humanité, Roi – Empereur – Pharaon- Prophète- Messie- Président à la vie- Sage ». (6), (SOD, p.218-219).

Ces discours sont des lettres à l'intérieur du récit de Jean-Marie Adiaffi. Elles transparaissent en milieu du récit et participent à l'hybridation de l'écriture romanesque car, du point de vue typographique, ces textes se démarquent de la structure narrative. Le texte épistolaire obéit aux critères présentés de la manière suivante : I (1) Le destinataire: est la personne qui reçoit une lettre, I (2) Le corps de la lettre : partie fondamentale d'un écrit, I (3) La formule de politesse : est une phrase qui se place en fin de lettre, lors de la rédaction d'une lettre surtout personnelle, la formule de politesse est plus ou moins convenue et conviviales. Elle diffère, selon le destinataire. I (4) Le destinataire : est la personne qui rédige une lettre, II(1) Le destinataire, II (2) La date, II(3) L'objet, II(4) Le destinataire, II(5) corps de la lettre, II (6) Le destinataire.

L'insertion du discours épistolaire, dans le tissu narratif, à une vocation médiatique. Il est adressé à un destinataire. Il perd son autonomie énonciative, lorsqu'il est inclus, dans le récit, car il occupe une fonction secondaire. C'est pourquoi Frédéric Calas affirme que *« l'énonciation de la lettre est subordonnée à celle du récit, que ce dernier soit à la première et à la deuxième personne du récit. La lettre occupe donc une place seconde dans le système d'énonciation »*⁸³. Dans le corps de la lettre I, des marqueurs tels que « je », « nous »

⁸³CALAS (Frédéric), Op.cit, p. 40.

permet de situer la subjectivité du locuteur et son degré d'investissement, dans le discours. Les indices linguistiques, les pronoms personnels « tu », « vous », montrent que l'émetteur s'adresse à un récepteur. Les embrayeurs mettent en évidence le schéma communicationnel, tel que défini par le linguiste russe Jakobson. Le « je » qu'on retrouve, par exemple, dans la première lettre implique la prise en compte de la présence d'un narrateur intradiégétique et homodiégétique. En effet, le narrateur de cette lettre est « Manou », elle s'adresse à l'un des personnages du récit « Affoua ». « Manou » est un personnage qui fait partie de la diégèse de son propre récit. Lorsque le narrateur est aussi personnage principal et héros de l'histoire racontée, on parle de narrateur autodiégétique. En effet, l'introduction de cette lettre est un message de Manou à sa mère. Il décrit une réalité carcérale ou l'auteur exprime un état d'agonie.

La lettre II est une lettre administrative adressée par une autorité à une entité étatique. La spécificité de cette lettre est sa capacité à s'adresser à une entité hybride (le président de l'Assemblée Nationale et Commissaire du gouvernement près de la cours de la sûreté de l'Etat) à peuple. Elle est une interpellation ou une missive destinée à mobiliser toutes les ressources humaines en vue d'une réflexion et enquête contre tous les comploteurs qui menacent la survie de l'Etat. Le discours est une satire, car l'auteur se sert de la lettre pour adresser un message à son lecteur.

En introduisant ces lettres, l'auteur cherche à accroître l'effet de réel, caractéristique du roman. En effet, la lettre est un gage d'authenticité, comme souligne Laurent Versini, dans son ouvrage *Le roman épistolaire* : « *Le romanesque s'efface derrière l'authenticité [...]. Authenticité des lettres, authenticité des faits, authenticité des sentiments.* » Elles impliquent une « rupture énonciative », en investissant d'autres locuteurs. Cela constitue une polyphonie qui produit un rapport entre un énonciateur et un récepteur. Le réalisme médiatique se retrouve dans les articles de journal qui engagent la société et le lecteur.

3-Les textes journalistiques dans le roman

Dans la recherche des nouvelles formes d'écriture, les romanciers se tournent vers de nouveaux horizons de connaissance. Le monde des médias devient le nouveau centre attractif qui les inspire. Ils en font une écriture hétéroclite et polyphonique par le principe de collage et de parodie. Pour cela, les articles des journaux apparaissent, dans le texte romanesque, comme une immixtion textuelle remplie de signification. À cet effet, *Les naufragés de l'intelligence* explorent, en parodisant, les fragments des quotidiens tels MAMBO'SOIR et MAMBO INFO (N. I, p.p.170-173). L'auteur par l'intermédiaire du narrateur, plonge le lecteur dans une « illusion réaliste » en présentant une scène et une

caricature textuelle identiques à celles qu'on rencontre, dans les journaux. Elles donnent l'impression de parcourir un journal réel. Dès lors à la page 170, la voix du narrateur apparaît en ces mots « *il (Guégon) prend une chaise et s'attaque à une pile de journaux de l'année, précieusement gardé* » et donne cette impression du réel. En fait ces journaux qui sont le reflet de la société, relatent, au quotidien, les faits qui se déroulent, dans une société donnée. Les inscriptions MAMBO'SOIR du 17 Mars 1998 et MAMBO'INFO du 17 avril 1998 (p.171) confirment ce réalisme. Les extraits suivants du roman sont une représentation de la réalité de ladite république.

MAMBO'SOIR du 17 mars 1998

Le véhicule braqué du Ministre retrouvé. Pris pour un voleur, un marin sauvagement. Le domicile de l'Ambassadeur de France cambriolé. Personne n'est à l'abri.

MAMBO INFO du 17 avril 199

Pris pour un voleur, un marin sauvagement battu et jeté dans un caniveau, un autre, pris pour un coupeur de tête, est battu et enterré vivant.

La perversion sociale dont est victime la République démocratique MAMBO est relatée au quotidien, dans ces journaux. D'ailleurs c'est ce que signifie le mot « Mambo », un énoncé agni composé de deux lexèmes : « man ou manou », le monde, la cité, et «bô » détruit, pourri. Le nom attribué, à ce simulacre de pays, démontre d'ores et déjà ce qui est développé par les médias. Il s'agit d'une République fictive où le gangstérisme bat son plein. Une telle situation sociale demeure la chasse gardée des journaux communément appelé la presse écrite.

Les informations tous azimuts véhiculées, dans les journaux de la République de MAMBO, renseigne que ce pays est « gangrené par une pandémie de crime et une prolifération de gangs de malfrats de toutes les tailles et de toutes les ambitions » (N.I., p.281). Elles relatent le désarroi de la population, car, dans cette république « on ne sait plus qui viole, qui braque, qui organise les hold-up », (N.I., p.281).

Le renouvellement de l'écriture romanesque par l'intégration de la presse écrite chez Jean Marie-Adiaffi se décèle aussi, dans *Silence On développe*. Le récit de cette œuvre se déroule, dans un espace fictif appelé République d'Assiéliédougou. Dans cette république, il existe un seul journal nommé le « Pédé-Hebdo National » comme l'indique ce passage :

« Le père, un haut responsable de la fonction publique, réfugié derrière ses lunettes d'argent, prenait son café, en lisant le journal, « PEDE Hebdo », qui expliquait, justifiait la sauvagerie de la répression à l'endroit de ces sales comploteurs communistes », (SOD, p. 220).

Les remous sociaux sont encore évoqués par les journaux de cette République, à travers la proposition subordonnée relative juxtaposée « *qui expliquait, justifiait la sauvagerie de la répression à l'endroit de ces comploteurs communistes* ». Par ce journal, l'auteur implicitement dénonce les maux qui accablent la République d'Assiéliédougou, par ricochet la république où vit cet auteur.

Le journal appartient à la classe des médias autonomes, car il n'a pas besoin d'être joint à un autre réseau pour transmettre l'information. Son support reste le papier. À ce niveau, il a le même rôle que le roman, puisque tous les deux sont des véhicules d'information. Dans *Silence, on développe*, le journal est au service du pouvoir et du parti PEDE ; parti du dictateur N'da Fangan dont l'implication est d'endoctriner le peuple. La fonction informatrice et formatrice des médias n'est pas respectée. La presse fait plutôt « *la propagande des pouvoirs dictatoriaux en trompant le peuple et favoriser l'aliénation culturelle des populations en leur imposant des éléments culturels étrangers* »⁸⁴. Les séquences développées par la presse, dans *Silence, on développe*, sont des motions de recherche d'une démocratie, d'une unité nationale. Certains extraits le démontrent :

« La presse alertée orchestra un terrible tam-tam. Elle exhiba les documents saisis des comploteurs avec des commentaires d'une indigence élitaires ; titra dix colonnes à la deux : « LES AGENTS CORROMPUS vendus de Moscou, à Moscou ! Tous derrière Sa Majesté Orduriale pour l'unité nationale, pour le développement harmonieux de la nation. Les agents ; cadres, intellectuels, étudiants au service de l'étranger, les traîtres corrompus vendus à Moscou et à Pékin ne passeront pas », (SOD, p. 230).

Il s'agit là d'un interdiscours qui fustige les comportements des dirigeants. L'intertexte journalistique apparaît comme une sorte de relais au discours de l'œuvre. Une telle variation discursive ou changement de voix narrative est appelée *tansvocalisation*⁸⁵ par Gabrielle Gourdeau. Elle est un changement de voix avec des marques indicatives

⁸⁴TRO (Dého Roger), *Création romanesque et ressource de la littérature orale*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.183.

⁸⁵GOURDEAU (Gabrielle), *Analyse du discours narratif*, Paris, Magnard, 1993, p. 43.

telles que les formules du discours rapporté, signes de ponctuation, etc. Dans ce texte les deux points, les guillemets sont les indicateurs de cette transvocalité. Les signes de ponctuation mettent en évidence les propos rapportés par le journal « PEDE-Hebdo ».

En somme les articles de journal révèlent les situations socio-politiques qui minent la société. Ils intègrent la narration par les procédés comme la parodie et le collage. Leur présence multiplie les niveaux narratifs. C'est le cas du téléphone, la radio et la télévision qui sont les médias les plus fréquents, dans le tissu romanesque.

4-Les conversations téléphoniques et les medias post-électriques

Parmi la liste de média, nous avons le téléphone qui fait partie intégrante des technologies de l'information et de la communication. De cette génération de média, le télégramme constitue l'un des premiers instruments de communication. Les traces de cet outil d'information et de communication apparaissent, dans le roman africain.

Pour la récurrence des nouvelles technologies de l'information et de la communication, dans le roman, Roger Tro Dého démontre ce fait, en affirmant qu'il n'est pas du souci des écrivains de produire des textes hétérogènes qui seraient une sorte de "fourre-tout", mais ces outils du point de vue énonciative participent à la multiplication et à la fragmentation des voix narratives. Cet instrument de communication et de d'information est utilisé dans *Les Naufragés de l'intelligence* pour divers plaintes à la police. Pour alerter le viol et l'agression dont est victime une famille, la mère se sert du téléphone :

« Allô ! Oui ?

- Monsieur le Commissaire. À la bonne heure !

- Parlez vite ! Nous sommes encombrés, on ne s'entend plus ici !

- Monsieur le commissaire, ma fille vient d'être violée et mon mari abattu sous mes yeux par des bandits armés jusqu'aux dents », (N.I, p. 279).

Par ce média, la voix de la mère de famille se superpose à celle du narrateur pour créer une pluralité de voix. À ces voix, s'ajoutent les revers de la technologie que le romancier mentionne avec dextérité. Ces déboires poussent le commissaire à la réplique « *parlez vite ! Nous sommes encombrés, on s'entends plus ici* ». Cela est matérialisé par « *par suite d'encombrement votre appel ne peut aboutir* » (NI, p.279), entendue, lorsqu'il y a saturation du réseau téléphonique. La voix virtuelle sauvegardée

par la technologie informe les usagers de l'état du réseau chaque fois qu'il y a insuffisance. En marge, dans le texte romanesque, elle fragmente la voix narrative, laissant découvrir une autre voix qui n'appartient à aucun personnage textuel.

Le média étant « un appareil et un état de la technologie »⁸⁶ qui sert de support d'information, est un canal ou un moyen par lequel des messages sont transmis. Dans cette logique, les premiers analysés, plus haut, en tant que « art et média » n'ont pas besoin d'électricité pour leur marche. Ainsi, les médias dits post-électriques sont les technologies de l'information qui dans le fonctionnement utilisent de l'électricité. Dans cette liste des médias la radio et la télévision s'y retrouvent.

Les messages médiatiques, tels que ceux de la radio et de la télévision déconstruisent la narration, dans le roman africain. Les textes médiatiques démultiplient les instances diégétiques, en instaurant un contrat narratif, qui permet de donner l'orientation nouvelle du récit. Ainsi verrait-on un récit construit suivant un certain réalisme, mettant en scène des êtres qui interviennent, comme si on était dans une émission médiatique. Ce qui correspond à ce que Michael Hayat nomme « *le processus de "volumisation" et de subversion des structures du discours* »⁸⁷. En effet, l'intégration des discours médiatiques, dans le roman, par les allusions aux séquences radiophoniques et télévisés ressemblent à des scénarisations qui déstructurent l'ordre narratif du récit. La scénarisation est perçue par Adama Coulibaly comme « *une prise en compte du genre médiatique (cinéma ; télévision, radio...), de ses traits génériques dans le roman.* »⁸⁸ En fait, la scénarisation est la réécriture (mimétique ou parodique) des techniques d'un média (que ce soit du média comme structure (architextualité) ou comme message (l'hypertextualité)). L'architextualité, signifie tout commentaire lié à un texte. Le phénomène crée une polyphonie. L'extrait en est une : « *J'ai su par Radio-Marécages Ama Kokoré et son amour incestueux avec N'da Sounan !* », (SOD, p.366). Les sons émis par la radio sont des voix supplémentaire, elles se mêlent à celle du narrateur. Ils constituent une source d'information, pour le narrateur.

L'hybridation du discours romanesque est perceptible, à travers les médias comme télévision et des supports cinématographiques. Cette occurrence justifie la prégnance d'intermédialité, dans le récit. Selon Silvestra Mariniello « *un récit matérialisé dans une écriture contaminée par les médias de l'information et par le cinéma est un récit*

⁸⁶HEBERT (Louis), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité* ; Laval, PUL, 2009, p. 2.

⁸⁷HAYAT (Michael), *Représentation et anti-représentation : des beaux-arts à l'art contemporain*, II, Paris, L'harmattan, 2002, p.153.

⁸⁸COULIBALY (Adama), « Médias, Médiascope et représentation dans les nouvelles écritures romanesques d'Afrique noire francophone », in *Médias et littérature, Formes, pratiques et postures*, Op.cit, p. 134.

intrinsèquement intermédial»⁸⁹. Ainsi, la communication ne passe pas seulement par la langue orale, mais également par les messages non verbaux et paraverbaux que constituent les différents arts, dans le texte. Les nouveaux arts de l'information et de la communication visent à faire entendre et voir les informations qu'ils diffusent. L'hybridité s'observe au niveau de langue littéraire, des personnages, de l'espace et constituent les motifs de la fiction moderne.

Conclusion

L'intermédialité constitue un essor de la mobilité littéraire. Dans cette inconstance, la parole artistique est transposée vers d'autres champs appelé média. Cela se situe dans l'émergence de la pratique intertextuelle. Dès lors nous passons de l'oralité aux médias. L'art est en interaction dans le roman. À cet effet, le théâtre est un art de la parole qui fonctionne comme un média. Sa présence est une forme de médiatisation. Dans cette interaction des arts, dans le roman, la danse est médiatisée.

Le roman, en effet, est le genre littéraire qui privilégie la rencontre des textes du vécu social en produisant une hybridation textuelle. Ainsi, l'hybridation du texte romanesque par les médias se manifeste par l'usage des éléments, tels que le tam-tam, la lettre, les journaux, le téléphone, la radio, la télévision etc. Ils sont des moyens d'information de la scénographie. Ils constituent les canaux par lesquels d'autres voix se greffent aux voix principales du récit. Le roman devient donc « *une écriture transculturelle qui proclame l'aspect dynamique, métisse, instable et impure de la culture contemporaine* »⁹⁰. La dynamique d'hybridation observée, dans la forme du roman contemporain, s'exprime par divers phénomènes textuels dont la disposition typographique n'est qu'une facette. L'écriture romanesque africaine, s'hybride et s'enlumine d'une transculture qui la hétérogénéise, le métisse. C'est pourquoi, la convocation de ses supports médiatiques, dans la narration, renouvelle la poétique du roman qui constitue une esthétique de ce genre.

Bibliographie

Corpus

ADIAFFI Jean-Marie, *Les Naufragés de l'intelligence*, (N.I) Abidjan- Avril 2000, CEDA.

⁸⁹MARIENIELLO (Sylvestra), « Commencements », Intermédialités, n°1, 2003, p. 62.

⁹⁰KOUADIO (Gervais-Xavier), « Roman et médias électroniques : un exemple de l'impureté des codes chez Emmanuel Boundzeki Dongala, in ATCHA (Philip Amangoua) et alii, Médias et littérature, Formes, pratiques et postures, Op.Cit, p. 220.

ADIAFFI Jean-Marie, *Silence, on développe*, (SOD), Cotonou, Flamboyant, 1992, Barbès, Nouvelles du sud.

Ouvrages et études de référence

ATCHA (Philip Amangoua) « Les tissages médiatiques dans le roman africain francophone » in Philip Amangoua et alii, *Médias et littérature, formes, pratiques et postures*, L'Harmattan, 2014, p.p.153-169

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard coll. « Tel », 1978

BENIAMINO Michel et GAUVIN Lise, *Vocabulaire des études francophones, les concepts de base*, Limoges, coll. « francophonie », Pulim, 2005.

BENVENISTE (Emile), *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1975.

BORDAS (Éric) et alii, *L'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2011.

CALAS (Frédéric), *Le Roman épistolaire*, Paris Nathan, coll., 128, 1996.

COULIBALY (Adama), « Médias, Médiascope et représentation dans les nouvelles écritures romanesques d'Afrique noire francophone », in ATCHA (Philip Amangoua) et alii *Médias et littérature, Formes, pratiques et postures*, L'Harmattan, 2014, pp.121-152.

CRAIG (Edward Gordon), *De l'Art au théâtre*, Paris, Lieutier, 1942.

GEORGES Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le livre de poche, 1992.

GOFFMAN (Ervin), *Les Rites d'interactions*, Paris, Minuit, 1974.

GOURDEAU (Gabrielle), *Analyse du discours narratif*, Paris, Magnard, 1993.

HAYAT (Michael), *Représentation et anti-représentation : des beaux-arts à l'art contemporain*, II, Paris, L'harmattan, 2002.

HEBERT (Louis), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité* ; Laval, PUL, 2009.

JEAN (Georges), *Le Théâtre*, Paris, Ed du Seuil, 1977 ; (coll. « peuple et culture »).

KOUADIO (Gervais-Xavier), « Roman et médias électroniques : un exemple de l'impureté des codes chez Emmanuel Boundzeki Dongala, in ATCHA (Philip Amangoua) et alii, *Médias et littérature, Formes, pratiques et postures*, L'Harmattan, 2014, p.p.199-222.

KRISTEVA (Julia), *Sémiotiké, Recherches pour une Sémanalyse*, paris, Seuil, 1969, M.a M.Ngal "présupposés théoriques et méthodologiques à une théorie de la littérature africaine" in African literature and literary theory edited by J. Gugler, H.J. Lüsebrink, J. Martini, Munster, Hambourg, 1993.

MARINIELLO (Sylvestra), Médiation et intermédialité, premier colloque international du Centre de recherche sur l'intermédialité, CRI, Montréal, Mars, 1999.

MARINIELLO (Sylvestra) "commencement", in *intermédialités*, N°1, 2003, « Naître »

- MBONDOBARI (Sylvère), « Dialogue des arts dans le roman africain. La fiction cinématographique dans Rêves portatifs de Sylvain Bemba », in Stichproben. Wiener Zeitschrift für Kritische Afrikastudien Nr.17/2009, 9 Jg.
- MEDJO (Abada Jean-Claude), « D'un art (à) l'autre : traces et enjeux des arts dans *Indian Tango* d'Ananda », pp. 67-87, Devi, in *Média et littérature, Formes, pratique et postures*, dir. ATCHA Amangoua Philip et alii, L'Harmattan, 2014, p.p. 84-84.
- M.M Ngalasso, le livre et la parole in *Présence africaine* Nr.125, 1^{er} trimestre, 1983.
- MÜLLER (Jürgen Erich), (2000) « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exercice de la vision de la télévision. », *cinémas : revue d'études cinématographiques/cinémas : journal of film studies*, vol, 10, N 2-3, p.105. <http://id.erudit.Org/iderudit/024818ar>.
- MÜLLER (Jürgen E.), « Vers l'intermédialité Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Métamorphoses*, no 16, 2006, <http://hdl.handle.net/2042/23499>.
- MÜLLER (Jürgen), « Intermédialité et littérature francophone camerounaise », *Ecritures camerounaise francophones et intermédialité* (dir. Robert Fotsing Mangoua), Yaoundé, Ifrikiya, 2012.
- NIANGORAN BOUAH Georges, *Introduction à la drumologie*, Abidjan, 1980.
- PACÉRE (Titinga Frédéric), *Le langage des tam-tams est des masque en Afrique*, paris L'Harmattan, 1992.
- PACÉRE (Titinga Frédéric), *Parole et poésie du tam-tam*, tome IV (8 volumes), Ouagadougou, 1984.
- RICOEUR (Paul), *Temps et récit*, Paris, Seuil (coll. « L'ordre philosophique », 1983.
- ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1992.
- TRO (Dého Roger), *Création romanesque et ressource de la littérature orale*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- TRO (Roger Dého), « Dialogue des arts et des médias », in Philip Amangoua ATCHA et alii, *Médias et Littératures. Formes, pratiques et postures*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- VERSINI (Laurent), *Le roman épistolaire*, Paris : PUF, 1979.
- VOUILLOUX (Bernard), *La Peinture dans le texte*, Paris, CNRS, 1994.
- ZUMTHOR (Paul), *Introduction à la poésie orale*, Paris, seuil, coll. Poétique, 1983.