

**L'intermédialité comme stratégie de mise en scène du vivre-ensemble
dans les romans d'Alain Mabanckou : *Les Petits-Fils nègres de
Vercingétorix* et *Black Bazar***

Dr Guy Armand MAMPASSI,
Université Marien Ngouabi (Congo-Brazzaville)
Email : mampassinkossofils@gmail.com

Résumé

Cet article essaie de définir les stratégies de représentation du vivre-ensemble dans deux fictions d'Alain Mabanckou. Il s'agit de montrer, en nous appuyant sur la poétique de la Relation telle qu'elle est définie par Édouard Glissant, comment à partir de l'intermédialité, Alain Mabanckou célèbre le vivre-ensemble et nous convie au rapprochement des peuples, des cultures et des médias. Car en fait, derrière la prégnance intermédiaire, s'élabore une stratégie de création qui prône l'enrichissement dans la diversité ainsi que l'idéal interculturel, où l'Autre est vénéré, considéré comme une « voix alliée ».

Mots-clés :

Vivre-ensemble, Poétique de la Relation, intermédialité, idéal interculturel, voix alliée.

Abstract:

This article tries to define the strategies of representation of the living together in two fictions of Alain Mabanckou. It is a question of showing, based on the poetics of Relation as it is defined by Édouard Glissant, how from the intermediality, Alain Mabanckou celebrates the living together and invites us to the bringing together of peoples, cultures and the media. Indeed, behind the intermedial impregnance is a creative strategy that advocates enrichment in diversity as well as the intercultural ideal, where the other is venerated, considered an "allied voice".

Keywords:

Living together, Poetics of Relation, intermediality, intercultural ideal, allied voice.

Introduction

La littérature africaine se caractérise par une pertinence esthétique et discursive ainsi que par son potentiel de pénétration culturelle. Ce dernier,

c'est-à-dire ce potentiel de pénétration culturelle s'illustre dans le goût effréné qu'ont les auteurs pour le divers, notamment avec le refus d'opposer dans leurs œuvres le « Nous » et les « Autres ». Alain Mabanckou, l'un des écrivains majeurs de notre littérature, n'échappe pas à ce constat. Ses œuvres en général et *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix* et *Black Bazar*, en particulier se donnent à lire comme un désir ardent de vivre ensemble. L'auteur congolais cherche à célébrer, dans ces deux fictions, la richesse de la diversité, et crée des situations où les médias et l'écriture cohabitent. Il propose, pour ainsi dire, à l'heure actuelle de la « mondialité », une nouvelle conception de l'identité, celle qui est tournée vers « une exigence de réciprocité — qui est à la fois souci d'équité et souci d'efficacité » (A. Maalouf, 1998, pp. 57-58). Cette « exigence de réciprocité » est manifeste dans la volonté d'insérer les médias non littéraires dans la trame du récit, avec pour idéal le rejet de l'unique et l'exaltation du divers, du multiple.

C'est dans ce cadre que s'inscrit notre réflexion. Nous nous attelons à examiner la manière dont se construit la relation, la rencontre, ou encore le « vivre-ensemble » dans les deux fictions susmentionnées et choisies comme corpus. En effet, dans le contexte actuel où le « vivre-ensemble » apparaît comme facteur majeur tant sur le plan social que culturel, il nous semble important d'examiner la dynamique de la relation à travers l'intermédialité. L'objectif étant ici de montrer que l'intermédialité privilégie « l'identité-rhizome », pour mieux signifier que « naître au monde, c'est concevoir (vivre) enfin le monde comme relation : comme nécessité composée, réaction consentie » (E. Glissant, 1969, p. 20).

Les romans d'Alain Mabanckou sont perçus sous le prisme de la linguistique, de la stylistique, de la narratologie, de la thématique et de la migritude. Les études consacrées à l'intertextualité et/ou à l'intermédialité s'intéressent beaucoup plus à l'approche théorique de l'écrivain qui paraît en effet être fondée à la fois sur une relecture de ses propres textes ainsi que sur les effets d'une culture littéraire ignorant les frontières nationales¹⁸¹. Ce qui suppose bien que l'aspect pluriculturel de l'auteur est souvent souligné, il n'existe pas des études qui abordent les questions d'intermédialité ou d'intertextualité dans une dynamique du vivre-ensemble. Ce désir de symbiose, de cohabitation non conflictuelle, d'intégration du discours de l'autre dans ses productions romanesques, faisant de ses œuvres des passerelles entre les médias, mieux des mosaïques expressives de soi et de l'autre, nous inspire des questions suivantes : Quels sont les médias en présence et leur mode d'émergence ? En quoi l'interaction littérature/médias ou écriture/médias construit-elle une « socialité sans aliénation » de l'Autre ?

¹⁸¹ Abrice Schurmans, « Intertextualité et réorganisation des frontières littéraires dans la production romanesque d'A. Mabanckou », www.revue-analyses.org, vol. 11, n° 1, hiver 2016, consulté le 07 avril 2019 à 13h30[Non paginé].

Cette double interrogation a donné naissance à l'hypothèse de recherche suivante : les liens écriture-musique, écriture-cinéma favorisent le respect de la dignité médiatique, de la diversité culturelle et des « droits des autres », afin de garantir la tolérance et la compréhension. Pour ce faire, nous tenterons, à la lumière de notre problématique et de notre hypothèse de départ, de repérer les traces des médias présentes dans ces deux fictions, dans l'idée de voir si cette réappropriation de l'Autre, en tant que « voie alliée », pour reprendre Omer Massoumou, témoigne du « cosmopolitisme culturel de l'auteur, c'est-à-dire que la rencontre [dans ces deux romans d'une diversité d'artistes musiciens et des cinéastes] non pas conflictuelle, mais osmotique et complémentaire » (A. Yila, 2010, p.23). L'intermédialité de Robert Fotsing Mangoua et La poétique de Relation, théorie chère à Édouard Glissant, nous permettront de vérifier cette hypothèse. La première approche nous sert de vecteur d'identification des différents médias en présence dans les romans, tandis que la deuxième nous permettra de montrer comment l'intermédialité occasionne une rencontre entre médias différents, mais qui ne deviennent point indifférents les uns aux autres ; ce que Glissant appelle « opposition bénéfique ». (E. Glissant, 1996, p. 97). Autrement dit, l'intermédialité en tant que stratégie de création comporte, au sens « *glissantien* » du terme, une ouverture à l'autre, sans danger de dilution » (E. Glissant, 1996, p. 24) ; c'est-à-dire qu'elle « exige que les éléments hétérogènes mis en relation *s'intervalorisent*, qu'il n'y ait pas de dégradation ou de diminution de l'être, soit de l'intérieur, soit de l'extérieur, dans ce contact et dans ce mélange » (E. Glissant, 1996, p. 18)

1. Médias en présence et formes d'émergence

Mallarmé écrivait autrefois : « Plus ou moins tous les livres contiennent la fusion de quelque redite comptée. » (S. Mallarmé, 1874, p. 46). Ainsi, toute littérature se veut-elle ouverte, décloisonnée et intermédiaire, elle s'écrit avec le souvenir de ce qu'elle est. Elle l'exprime en déployant des procédés de reprises et de réécritures. *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix* et *Black bazar* d'Alain Mabankou n'échappent pas à ce constat. Il se nourrit d'apports d'autres médias, parce que l'auteur a la conscience qu'« *Ecrire, c'est donc réécrire* » (T. Semoyault (2001, p.54) et que littérature s'inspire de la littérature comme exemple et modèle, les médias s'entrecroisent à l'intérieur de cette médiathèque immense qu'est la littérature (Y. Bahi, 2015, p. 191).

Conscient de cet entrecroisement à « l'intérieur de la médiathèque immense qu'est la littérature », Robert Fotsing Mangoua nous propose de recourir à l'intertextualité pour débusquer les médias en présence dans la trame du roman (R. Fotsing, 2014). Ainsi, nous recourons comme il nous le conseille à la citation, à la référence et à l'allusion pour mieux faire l'inventaire des médias en présence dans les romans de notre corpus. Nous nous intéressons

ici à la musique et au cinéma, deux médias les plus représentés dans les romans.

1.2. Les citations musicales

La citation s'appréhende comme une stratégie intertextuelle qui suspend brutalement le cours du récit et participe à la confection d'un texte polymorphe. Elle est aisément identifiable grâce aux marques typographiques. Nathalie Piégay-Gros la définit comme suit : « La citation apparaît donc comme une figure emblématique de l'intertextualité parce qu'elle caractérise un statut du texte dominé par l'hétérogénéité de la fragmentation » (1996, p. 46).

Le concept de « citation musicale » que nous empruntons à Aude Locatelli (2001, p. 83) désigne l'introduction des textes de chansons dans l'univers textuel. Cette pratique génère donc une sorte d'éclectisme dans le texte à l'origine de son aspect morcelé. Ici, nous prêtons notre attention aux morceaux des textes de chansons que le narrateur-auteur ou les personnages-narrateurs insèrent dans le texte. Nous allons les répertorier ici et maintenant. En effet, les romans *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix* et *Black Bazar* contiennent quelques énoncés qui s'appréhendent comme des corps étrangers qui s'infiltrent dans le discours littéraire. Ces énoncés font retentir une « résonance musicale », bien qu'ils soient dépouillés de la mélodie. Ce sont les morceaux de textes des chansons que l'auteur insère sous forme d'*intégration-installation*, comme en témoignent les extraits suivants :

- Hier je causais avec ma secrétaire/Bolingo na pesa epayi na yo/Na koki kokabela ndambo mibalé mama...Mama na bana/Opusa jalousie oh oh/Ce n'est que ma secrétaire/Il n'y a rien entre elle et moi... (PFNV, p. 79).

- L'argent appelle l'argent/Mbongo eko bengà mbongo oooh (bis)/Jamais vu un riche prêter de l'argent à un pauvre/Je vais à la banque/Où je suis client/Demander crédit/Car je veux devenir riche/, Mais on me complique/Parce que je n'ai pas d'argent/Oh si j'étais riche/Il n'y aurait pas de problèmes (PFNV, p. 80).

- Safari Muzaka Batéké : Eyayeh connaît pas : Ohé ohé balosa mu cabiné (PFNV, p. 75)

Armstrong, je ne suis noir/Je suis blanc de peau/Quand on veut chanter l'espoir/Quel manque de pot/Oui, j'ai beau voir le ciel, l'oiseau/Rien, rien, rien ne lui vaut là-haut/Je suis blanc de peau (BB, p. 182).

L'ensemble des extraits susmentionnés relève de la citation musicale. Ils sont certes dépourvus de la mélodie, mais offrent au lecteur qui maîtrise l'imaginaire créatif et surtout le terroir de l'auteur de découvrir et surtout de saisir le discours musical entre les lignes. Quelquefois, l'auteur recourt à l'allusion pour exposer au lecteur sa culture musicale et aussi cinématographique.

1.2. Les allusions musico-cinématographiques

Dans les fictions narratives de notre corpus, les médias émergent aussi sous forme d'allusion. L'allusion comme l'affirme Genette, est « un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle pour telle de ses inflexions autrement non recevables » (1982, p. 8). Cette pratique, comme le souligne Marc Eigelding (1987, p. 14),

[...] jouit avec plus de liberté que la citation de cette propriété de recréer le sens par l'encadrement dans un texte, son intégration et sa transformation étant rendue plus aisée par son aptitude au passage et la mobilité, par son pouvoir de connotation poétique.

Ainsi, à la lecture des œuvres narratives de Mabanckou, nous n'éprouvons pas de peine à repérer des allusions que nous pouvons facilement placer dans le vaste répertoire de la musique du monde. Ainsi, le passage où Paul console Fessologue face aux attaques railleuses de ses camarades qui, le traitant de cocu, lui disent que la fille dont il prétend être le père n'est pas la sienne : « N'écoute pas cet écervelé de Franco-Ivoirien ! Le roi Salomon a dit qu'un enfant, qu'il soit rouge, jaune, vert ou marron, c'est un enfant. J'ai entendu ça dans une chanson de Francis Bebey » (BB, p. 99).

Inspiré du roman *Le Fils d'Agatha Moudio* de cet auteur camerounais, le morceau dont il est ici question porte bien sûr comme titre *Agatha* et dénonce entre autres des infidélités conjugales. Ainsi, le narrateur de Mabanckou rapporte indirectement la célèbre chanson du chanteur camerounais sans en faire mention. Voici le vrai extrait : « qu'il vienne du ciel ou de l'enfer, qu'il soit Blanc ou Noir, ou Jaune, ou même Rouge, un enfant c'est toujours un enfant » (F. Bebey, 1967, p. 25).

L'allusion à la musique transparaît aussi lorsque le narrateur-auteur évoque la vie quotidienne de ses personnages. En effet, en tout état de cause, toutes les occasions sont bonnes pour chanter :

Chez nous on est comme ça, dans la vie ou dans la mort, on danse au même rythme pour les funérailles, pour les mariages, pour les divorces ou pour les autres joies et tracasseries de la vie quotidienne. Il y a de la joie dans la peine, c'est comme ça dans mon petit pays (BB, pp. 171-172).

La même ambiance meuble le quotidien des habitants de « l'autre rive », dans le « grand pays d'en face », ou un chef d'Etat est surnommé « Le Roi des cons » pour son exacerbation de la cruauté envers son peuple : « Il y a eu une chanson pour généraliser cette appellation » (BB, 195). Ce sobriquet, remarquons-le, renvoie tout droit à la chanson *Le Roi des cons* de Georges Brassens, ce poète-musicien qui traverse l'œuvre de Mabanckou sous l'appellation périphrastique de « chanteur de Sète » (BB, 195).

Hélas pour ce président, la chanson se murmurait sur toutes les lèvres, et on entendait dans la rue les gens siffloter, comme le chanteur de Sète, qu'il y avait peu de chances qu'on détrône Le Roi des cons, ce souverain pouvait donc dormir sur deux oreilles sereines, tout le monde le suivrait docile, et qu'il était possible qu'on déloge le Shah d'Iran, mais qu'il y avait peu de chances qu'on détrône Le Roi des cons...(BB, p. 195).

Ici, l'auteur transpose les paroles du chanteur en les enchâssant dans son récit. Mabanckou, « les condense, les intègre à son propre discours, et donc les interprète en son propre style [dans ce qu'il conviendrait d'appeler] le discours transposé, au style indirect » (G. Genette, 1972, pp. 191-192).

Le talent de ce poète-compositeur semble avoir beaucoup attiré Alain Mabanckou, à tel point qu'il le convoque constamment. Lorsque Fessologue s'interroge sur son interlocuteur, le Breton, il n'hésite pas à faire allusion à ce compositeur, qu'il évoque comme muse :

Qui donc se serait sacrifié pour avoir des idées et mourir pour elles puisque, comme le dit le grand chanteur à moustache, à trop forcer l'allure il arrive qu'on meure pour des idées n'ayant plus cours le lendemain (BB, pp.152)

La question sous forme d'interrogation oratoire que pose le personnage-narrateur de *Black Bazar* fait allusion à cette autre chanson de Georges Brassens, *Mourir pour les idées*, que Mabanckou convoque sur le mode de réminiscence allusive. Ce mode d'apparaître de l'énoncé musical dans l'univers romanesque dans l'épisode où le narrateur évoque la désertion de son oncle « durant la guerre du Biafra » (P. 192) :

Un lâche vivant vaut mieux qu'un héros mort. C'est un conseil très judicieux de mon défunt oncle qui avait déserté le camp militaire durant la guerre du Biafra pour défendre sa modeste personne, mourir plutôt de mort lente que mourir pour les idées qui n'auront plus cours quelques lustres plus tard, comme dit le chanteur à moustache (BB, pp. 191-192).

L'appel à la prévention et à la prudence se fait au moyen de l'allusion musicale. « Le chanteur à moustache » n'est autre que le musicien français Georges Brassens dont nous avons parlé plus haut. Il est pour l'écrivain congolais « une voix alliée ». La chanson « Mourir pour les idées » devient alors un hymne que le personnage remémore pour conscientiser tous ceux qui s'engagent sans au préalable penser au danger ou aux conséquences.

Dans *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix*, le narrateur convoque aussi la voix d'ailleurs sous forme d'allusion.

On sortit un tourne-disque poussiéreux sous les acclamations. On joua des 33 et des 45 tours. Même lorsque le saphir toussotait sur les sillons d'un disque, on criait quand même « bis ! bis ! bis ! » à chaque fin de chanson. Nous dansions au rythme du tout-puissant OK Jazz de Franco, d'Afrisa de Tabou Ley Rochereau et des Trois Frères (Youlou Mabiala, Loko Massengo et Michel Boyibanda). Mes parents attendaient « les vieilleries » de l'époque de Wendo Kolosoy, Grand Kallé, avant de monter sur la piste de danse. Ils jubilèrent avec la voix de ce dernier musicien qui chantait Indépendance chacha (LPFNV, p.152).

Ici, c'est le mariage d'Hortense et Kimbembé qui fait émerger la musique dans l'univers textuel. Le mariage est donc un évènement dont la fin est couronnée par la musique. En évoquant les lieux de consommation de la musique, à l'instar de « la terrasse de l'hôtel Casa Granda » (PV, p. 154) où Vincent Komotié entend passer « en fond sonore les airs de Compay Segundo, d'Eliades Ochoa, d'Ibrahim Ferrer, du groupe Los van van, d'Hasta Siempre, de Carlos Puebla ou de Guillermo Portabales avec son célèbre tube El carretero, que nous entendons tout à l'heure. Et encore qui de vous peut résister au piano de Don Rúben Gonzales » (p. 154), l'auteur crée un réseau d'informations qui s'affranchissent de la description d'états psychologiques purs, pour « les effleurer à l'aide de la chanson, à même de réveiller sentiments et émotions chez le lecteur qui, en marque de l'identification au personnage, lui permet de le comprendre ou au moins de saisir son fonctionnement » (Mickaël Picquerey, 2014, p.46).

A défaut de recourir à l'allusion musicale, Mabanckou convoque aussi les alliés cinématographiques. Ceux-ci émergent dans le texte sous forme des rêves allusifs. Comme en témoigne l'extrait suivant :

Ce dimanche mémorable, Christiane avait ouvert une parenthèse. Elle ne pouvait évoquer Les Démolisseurs sans se l'étendre quelques minutes. Elle me révéla ainsi que les images qu'ils avaient vues dans ce film tranchaient avec les projections hindoues qui pullulaient dans le pays et dans lesquelles on devinait très vite le dénouement. La trame de ces films se résumait en ce que l'acteur principal, toujours beau et séduisant, devrait souffrir, endurer un supplice avant de retrouver sa dulcinée, puis prendre sa revanche contre les méchantes créatures de l'enfer (LPFNV, p. 75).

L'allusion s'infiltré dans ce passage dans l'espace du souvenir où l'esprit s'appréhende comme espace privilégié d'un passage possible, aussi riche que réel, entre cinéma et littérature. A la citation et l'allusion comme stratégie de cohabitation des médias et de l'écriture se greffe aussi la référence. Il nous paraît nécessaire de répertorier les références musico-cinématographiques diluées dans les deux romans choisis comme corpus.

1.3. Les références musico-cinématographiques

La présence de l'autre dans les textes narratifs de Mabanckou en général et dans *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix* et *Black Bazar*, en particulier se fait aussi au moyen de la transaction mieux la coprésence. Cette technique d'écriture consiste selon Nathalie-Piégay-Gros (1996, p. 48) évoquée précédemment et que nous reprenons encore, parce que nous la jugeons importante :

Elle n'expose pas [le média] autre auquel elle renvoie. C'est une relation "in absentia" qu'elle établit c'est pourquoi elle est privilégiée lorsqu'il s'agit simplement de renvoyer le lecteur à un [média] sans le convoquer littéralement.

Il s'agit des formes explicites qui n'exposent pas assez le texte autre auquel il renvoie. Pour montrer que les mots sont mis en partage, c'est-à-dire qu'ils sont orientés vers les références antérieures, nous n'allons pas insérer dans notre analyse l'ensemble des énoncés. Il s'agit, pour illustrer la présence des références à la musique et au monde du cinéma, de relever juste des morceaux des textes (noms des musiciens, des cinéastes) suivis des numéros de pages. Dans les romans, la présence des références musicales est attestée par les fragments suivants :

- « Ok Jazz de Franco », « Afrisa de Tabou Ley Rochereau », « Les Trois frères (Youlou Mabiala et Michel Boyibanda) », « Wendo Kolosoy », « Grand Kallé », « Indépendance chacha » (LPFNV, p. 152), « Compay Segundo », d' « Iliade Ochoa », d' « Ibrahim Ferrer », « groupe Los Van Van », « Hasta Siempre », « Carlos Puebla », « Guillaume Portabales », « El carretero », « Don Rúben Gonzales » (LPFNV, p. 154), « Yves Montand », « Charles Trenet », « Bourvil » (LPFNV, p. 155) ; « Manu Dibango » (BB, p.96), « Liberté » (p.153), « Franco Luambo Makiadi » (p. 153), « Tout-Puissant Ok Jazz » (p. 153), « Nakoma libre ehhe/ Na koma libre eh.../Liberté eheh na lingi na sala oyo motem'/Elingi mama mama... » (BB, p. 154), « Koffi Olomidé » (p. 169), « Papa Wemba » (BB, p. 169), « Droite de véto », « Koffi Olomidé » (p. 244), « Koffi Olomidé », « Papa Wemba », « J.-B. Mpiana », « Werrason » (BB, p. 257 ; p. 260) ; Américains « James Brown » (p. 122), « Mile Davis » (p. 255), « Coupé Cloué » (P. 183), « Allez-vous-en » (p. 183), « Kompa » (p. 184), « Skah » (p. 184), « Jean Eli Telfort » (p. 184), « Ti Pierre », « Claudette » (p. 184), « Camionnette » (p. 184), « Mile Davis » (p. 256), « Young Miles » (p. 257), « April in Paris » (p. 257), « Mile Davis » (p. 257), « Miles Davis », « Vénus de Milo », « April in Paris » (p. 258) et européen : « Philip Collins » (p. 176), « Armstrong » (p. 182),

-« Jim Kelly » « Jim Brown et Fred Williamson, les acteurs américains » (p. 75), « Brice Lee » (p. 78), « Clint Eastwood » (p. 76), « Karim Abdul » (p. 78), ainsi que des titres de films : « Les Démolisseurs » (p. 75), « Le jeu de la Mort » (p. 78), « Le Magicien de l'enfer » (p. 79), « Mandela, fille des Indes » (p. 79) dans *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix* et : « Les Dents de la mer » (p. 15), « Scarface » (p. 29), « La Nuit des morts vivants » (p. 33), « Tarzan » et « Tintin au Congo » (p. 53), « King Kong » (p. 54), « Les Démolisseurs » (p. 125), « Jim Kelly, Jim Brown et Fred Williamson » (p. 125), « Les Feux de l'amour » (p. 139), « Il faut sauver le soldat Ryan » (p.192), « Jour le plus long » (p. 192), dans *Black Bazar*.

Ces nombreuses références aux noms des musiciens et cinéastes, ainsi qu'aux titres des chansons et des films donnent naissance à une écriture littéraire qui s'ouvre à l'auditive et au visible ; et/ou la visualité devient discursive dans un mouvement qui perturbe la distance qui séparait les deux les trois médias. Les références intermédiales qui relèvent des mondes musical et cinématographique permettent ainsi de compléter la portée du sens du roman de Mabanckou, dont la particularité tient à l'interaction de diverses formes artistiques. Il nous paraît ainsi nécessaire de montrer que ces jeux intermédiaux traduisent la Relation et donc le vivre-ensemble. Selon Glissant, dont la réflexion nous sert de point d'appui, « la conscience de la Relation inclut le collectif et l'individuel ». Le principe de l'intermédialité est de permettre au collectif d'entrer dans l'individuel. Cela nous permet de

soutenir que l'identité du groupe ne se construit et se régénère que dans le dépassement de l'Autre.

2. L'intermédialité, vecteur du vivre-ensemble

Le vivre-ensemble, Assia Belhabib le souligne, est axé sur un approfondissement des connaissances et une meilleure appréhension des cultures nécessitant la suppression des obstacles à la communication interculturelle pour parvenir à promouvoir avec succès une prise de conscience de l'interdépendance des cultures différentes¹⁸².

L'intermédialité répond à cette exigence. En effet, dans la littérature comme dans les autres médias (musique, cinéma...), elle évite toute forme de système d'exclusion socioculturelle et nous invite « à la célébration des noces d'une unité interculturelle en vue d'un monde sans barrières ethniques et raciales » (R. M. Ateufack Dongmo, 2010, p. 81). Cela étant, les jeux des alliés et la narration en duo sont les deux vecteurs du vivre-ensemble dans *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix* et *Black bazar*. Ces deux entités nous révèlent, cela va sans dire, le brassage, l'enrichissement dans la différence.

2.1. Les jeux des alliés comme stratégie de concrétisation du vivre-ensemble

Si l'on s'en tient au *Grand dictionnaire terminologique de l'Office québécois de la langue française*, le vivre-ensemble s'appréhende comme l'« état d'harmonie atteint par les habitants vivant dans un environnement de diversité sociale et culturelle, lorsqu'ils développent avec succès une culture de paix entre eux, comprenant le respect et l'appréciation mutuels, le bon voisinage, des relations coopératives et un désir commun de paix et d'apaisement », tout porte à croire que l'intermédialité étant un espace de diversité culturelle, favorise le vivre-ensemble. En fait, elle repose sur le respect mutuel, l'acceptation de la pluralité des opinions, des interactions dans l'ouverture et la coopération, des relations bienveillantes, ainsi que sur le refus de s'ignorer ou de se nuire (R. M. Ateufack Dongmo, 2010, p. 82).

Dans les deux œuvres que nous étudions, l'écriture intègre les médias, construisant pour reprendre Roland Barthes « une sociabilité sans aliénation de l'autre ». Ainsi, l'autre, c'est-à-dire les morceaux de textes de chansons, les références et les allusions musico-cinématographiques sont appréhendés comme des alliés incontestables à qui le romancier « accorde un chant

¹⁸² Assia Belhabib, « Une poétique de l'interculturel. Entre littératures francophones d'ici et d'ailleurs », <http://www.grelif.fr/wp-content/uploads/2011/03>, consulté le 19 mai 2019 à 11h49 [Non paginé].

d'honneur ». Dans ce sens, chez Mabanckou, le vivre-ensemble s'exprime dans un rapport d'interpénétration où le soi – le genre romanesque – plutôt que de revendiquer son individualité et ses caractéristiques génériques et formelles, reconnaît l'intermédialité et ses référents artistiques.

Evidemment, de l'insertion des morceaux de textes de chansons sous forme de citation (« *Hier je causais avec ma secrétaire/Bolingo na pesa epayi na yo/Na koki kokabela ndambo mibalé mama...Mama na bana/Opusa jalousie oh oh/Ce n'est que ma secrétaire/Il n'y a rien entre elle et moi...* » (PFNV, p. 79) ; « *L'argent appelle l'argent/Mbongo eko benga mbongó oooh (bis)/Jamais vu un riche prêter de l'argent à un pauvre/Je vais à la banque/Où je suis client/Demander crédit/Car je veux devenir riche/Mais on me complique/Parce que je n'ai pas d'argent/Oh si j'étais riche/Il n'y aurait pas de problèmes* » (PFNV, p. 80) ; « *Safari Muzaka Batéké : Eyayeh connaît pas :Ohé ohé balosa mu cabiné* » (PFNV, p. 75) ; « *Armstrong, je ne suis noir/Je suis blanc de peau/Quand on veut chanter l'espoir/Quel manque de pot/Oui, j'ai beau voir le ciel, l'oiseau/Rien, rien, rien ne lui vaut là-haut/Je suis blanc de peau* » (BB, p.182), en passant par les références et les allusions musico-cinématographiques (« *Jim Kelly* » « *Jim Brown et Fred Williamson, les acteurs américains* » (LPFNV, p. 75), « *Brice Lee* » (p. 78), « *Clint Eastwood* » (p. 76), « *Karim Abdul* » (p. 78), ainsi que des titres de films : « *Les Démolisseurs* » (p. 75), « *Le jeu de la Mort* » (p. 78), « *Le Magicien de l'enfer* » (p. 79), « *Mandela, fille des Indes* » (p. 79) ; « *Les Dents de la mer* » (p. 15), « *Scarface* » (p. 29), « *La Nuit des morts vivants* » (p. 33), « *Tarzan* » et « *Tintin au Congo* » (p. 53), « *King Kong* » (p. 54), « *Les Démolisseurs* » (p. 125), « *Jim Kelly, Jim Brown et Fred Williamson* » (p. 125), « *Les Feux de l'amour* » (p. 139), « *Il faut sauver le soldat Ryan* » (p.192), « *Jour le plus long* » (p. 192), les romans ne refusent pas leur identité, mais cherche à se reconstruire, à se recréer dans la rencontre où le monde médiatique ne serait pas négation, mais complétude de soi. Le vivre-ensemble – ici synonyme de l'altérité – est perceptible à travers la non-indifférence, la seule qui permet d'accéder à l'Autre. La pratique intermédiaire ne prône pas le retour du même à sa « mêmété », mais le projette vers l'autre, les corps qui sont au départ étrangers, pour favoriser l'interconnexion, l'union dans une logique d'osmose.

C'est pourquoi ces référents médiatiques bien que se mouvant dans un espace étranger, c'est-à-dire l'espace romanesque, se rejoignent. Ces référents, qui ont, pour des raisons d'« inter-» ou de « trans-», quitté leur lieu d'origine pour venir faire souche dans le paysage étranger voient ressurgir dans « l'exil volontaire » son attachement au premier.

2.2. Le duo narratif pour le respect de la dignité médiatique

Ce volet de notre réflexion s'intéresse au duo narratif comme aussi l'un des facteurs majeurs du vivre-ensemble. L'intermédialité, en tant qu'imbrication des médias différents dans un même espace, favorise la participation de tous les médias dans la dynamique du récit. Dans *Black bazar* et surtout dans *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix*, les médias en général et la radio, en particulier, nous font vivre l'expérience d'une nouvelle stratégie narrative qui rompt avec la narration traditionnelle. Cette nouvelle stratégie narrative consiste pour l'écrivain congolais à attribuer aux médias le rôle de relai de la narration. Dans ce sens, le médium collabore avec l'écriture, pour dire ce que l'écriture n'est pas en mesure de narrer. Il se tisse alors un lien étroit entre les deux. Le romancier nous met en présence d'un récit qui engendre une esthétique de la cohésion et de la solidarité entre deux médias différents. Il s'agit d'un récit fondé sur la tolérance et la civilité ; reposant sur des liens qui se déploient sur le plan du vécu et du quotidien du narrateur qui relate les faits.

Christiane recourt sans cesse à l'information radiophonique emmagasinée pour nous dire le tragique, l'horreur de la guerre. Comme l'atteste l'extrait suivant :

Dans ses interventions, le président rappelle qu'il n'y aura pas de compromis. Que l'heure n'est plus aux discours et à l'absolution. Qu'il est revenu aux affaires pour assainir le pays, « balayer la maison viétongoloise devant laquelle s'amoncellent jour après jour des immondices qui empêchent le peuple de respirer ». C'est son devoir, celui du plus haut gradé de notre armée. « Les petits-fils nègres de Vercingétorix ont donc tort de se prendre pour la rébellion du Sud, d'entendre la voix de la raison, de se rendre déposer les armes sans condition (LPFNV, p. 208).

Ici, la réutilisation sous forme d'allusion de la radio comme relais de la narration confirme l'idée selon laquelle « la stratégie narrative de l'hétérogénéité compositionnelle exploitée par l'auteur fait donc fusionner les divers genres pour former une narration hétéroclite » (I. Vitali [en ligne]). Le procédé utilisé expose le mode de narration du roman qui affiche explicitement sa filiation avec les médias. Ce faisant, le narrateur, dans une sorte de mouvement rhizomatique où le « Divers » se composerait de l'ensemble des communautés culturelles qui, tout en prônant l'ouverture à l'autre, auraient échappé à l'emprise de la « mêmété » affirme :

Selon les dernières nouvelles diffusées par radio-Internationale, la situation s'aggrave. D'après cette radio, les opérations de nettoyage se poursuivent dans les banlieues de Mapapouville et

il faut s'attendre, dans les semaines qui vont venir, à l'extension des actions, avec un ratissage des localités du Sud par les Romains et les unités venues des pays voisins, en renfort aux côtés du général, le nouvel homme fort du pays (LPFNV, pp. 200-201).

Le discours de la narratrice, dans ce fragment textuel, s'assimile à une voix de relai. En fait, il relève du discours informatif ou explicatif dans lequel Hortense Iloki convoque la radio pour nous exposer les faits. Et, Si de prime à bord, comme le souligne Bellarmin Etienne Iloki, la narration en duo vise « à mettre en évidence le rapport entre le mouvement de l'écoute et le processus ou la genèse du mouvement de l'écriture » (B. E. Iloki, (2017, p. 196), il sous-entend, implicitement, processus et idéal des liens tissés entre identités, comme véritable signification du creuset à reconnaître dans la quête réciproque, la rencontre, finalement, des cultures entre elles. L'écriture ne s'appréhende plus comme racine unique, mais plutôt unique comme racine allant à la rencontre d'autres racines (E. Glissant, 1996, pp. 22-23). Aux prises avec la violence injustifiée qu'elle subit, Hortense est obligée de corroborer par les allusions radiophoniques, pour livrer au lecteur un récit au rythme haché et où toutes les bribes de souvenirs participent à la progression de l'intrigue. Elle donne ainsi une autre manière de narrer, un autre paysage narratif, celui qui sollicite le secours de l'Autre. Elle opère, comme le souligne Philip Amangoua Atcha, « le procédé du fondu-enchaîné » (P. Amangoua Atcha, 2006, p. 16), qui consiste, au cinéma, en « la dissolution progressive d'un plan dans le suivant [de sorte que] toutes ces histoires se mêlent et s'entremêlent, et la narrative apparaît confuse en chaotique ».

Cette confusion et ce chao donnent naissance à une narration à *identité-composée*. Ainsi, la narration en duo nous apprend « à entrer dans des pratiques de coopération avec tout autrui avec qui nous partageons notre présent - et à développer des sentiments de sympathie à son égard (...) apprendre à s'engager à ses côtés » (F. Lorcerie [en ligne]). C'est d'ailleurs ce que font les médias qui s'engagent au côté de l'écriture, pour l'aider à mieux restituer les faits, ainsi que nous pouvons le lire dans les pages 197, 198, 200, 201, 204, 221 et 227 du roman *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix* ; où la narration s'assimile à un rejet total des délimitations qui sonnent comme l'invalidation des frontières narratives.

Conclusion

Au terme de notre réflexion, il est nécessaire de souligner que dans les deux romans que composent notre corpus, l'écriture cohabite avec les autres médias, à savoir la musique, le cinéma, la radio... ; et qui émergent dans le récit sous forme des citations, d'allusions et des références. Cette intégration

des médias différents dans les romans témoigne de la porosité des frontières médiatiques, de la volonté de détruire le cantonnement médiatique et inaugure une dynamique socioculturelle nouvelle : celle de l'inscription de l'écriture romanesque dans la poétique de la Relation, du vivre ensemble.

De l'identification des médias, à la description de leur mode d'émergence et leur influence sur le texte, tout porte à croire qu'« on est pleinement soi qu'à la condition de se laisser traverser par la parole, les gestes et le corps d'autrui » (A. Waberi, cité par R. M. Ateufack Dongmo, p. 82). Dans ce sens, la médiation médiatique devient un moyen tisser les traits d'union du vivre ensemble. L'intermédialité en tant que synonyme du vivre ensemble se veut le passage de la singularité irréductible des médias et l'avènement d'un souci collectif du commun. Elle fait de la pluralité cette équivalente d'une communauté des médias libres et égaux (F. Saillant, 2015, p. 19). L'intermédialité prône la mondialisation universalisante

La coexistence pacifique entre les phénomènes médiatiques peut nous aider à repenser les identités humaines. Les hommes quels que soient leurs continents, leur race, leur nation, leur ethnie ou leur tribu peuvent, à l'instar des phénomènes médiatiques, développer une vision humanisante, un brassage enrichissant où l'identité est partie gagnante. L'identité humaine pourrait alors être perçue comme la somme de toutes les appartenances (F. Manirambona, 2010, p. 101).

Bibliographie

- Amangoua Atcha Philip (2006), « Mémoire d'une peau et la problématique de l'identité », En-Quête, n° 16-EDUCI.
- Ateufack Dongmo Rodrigue Marcel (2010), *L'intermédialité comme paradigme de l'écriture romanesque. Pour une déconstruction des frontières intermédiatiques*, Paris, Les Éditions Universitaires Européennes.
- Belhabib Assia, « Une poétique de l'interculturel. Entre littératures francophones d'ici et d'ailleurs », <http://www.grelif.fr/wp-content/uploads/2011/03>, consulté le 19 mai 2019 à 11h49.
- Bebey Francis, 1967, *Le Fils d'Agata Moudio*, N.E.A.
- Eigelding Marc (1987), *Mythologie et intertextualité*, Genève, Edition Slatkine.
- Genette Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- Glissant Édouard (1969), *L'Intention poétique*, Paris, Éditions du Seuil.
- *La Poétique de la Relation* (1990), Paris, Gallimard.
- *Tout-monde* (1993), Paris, Gallimard.
- *Introduction à une Poétique du Divers* (1996), Paris, Gallimard.

- Fotsing Mangoua Robert (2014), « De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone », *Synergies Afrique des Grands Lacs*, n°3.
- Iloki Bellarmin Etienne (2017), « L'intermédialité comme processus créatif : Le Bloc-notes de François Mauriac », *Les Incurables*, n°2, décembre.
- Locatelli Aude (2001), *Littérature et musique au XXe siècle*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ».
- Lorcerie Françoise, pour l'Ecole Internationale de la Paix - CIFEDHOP <http://www.eip-cifedhop.org/publications/thematique7/Lorcerie.html>« Précédent : Violence verbale, consulté le 20 avril 2019 à 15 h30.
- Mabanckou Alain (2002), *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix*, Paris, Les Serpents à Plumes.
- *Black bazar* (2009), Paris, Seuil.
- Maalouf Amin (1998), *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- Mallarmé, Stéphane (1874), *La Renaissance artistique et littéraire*, GF Flammarion.
- Manirambona Fulgence, 2010, « De la reconfiguration pluridentitaire de l'africanité : l'écriture romanesque d'Alain Mabanckou », *Mosaïque*, n° 5, p. 95-114.
- Massoumou Omer, « Auprès de l'autrui, les voix alliées de René Char », in Omer Massoumou (dir.), *L'image de l'autre dans la littérature française*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Picquerey Mickaël (2014), *Présences de la chanson dans les œuvres de Christophe Honoré : Entre héritages et décalages*, Mémoire de master2, Université de Rennes 2-Haute-Bretagne.
- Piégay-Gros Nathalie (1996), *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod.
- Saillant Francine (2015), « Pluralité et vivre ensemble : paradoxes et possibilité », in Francine Saillant (dir.), *Pluralité et vivre ensemble*, Canada, Presses Universitaires de Laval.
- Semoyault, Tiphaine, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Nathan, Paris, 2001.
- Schurmans Abrice (2016, « Intertextualité et réorganisation des frontières littéraires dans la production romanesque d'A. Mabanckou », www.revue-analyses.org, vol. 11, n° 1, hiver, consulté le 07 avril 2019 à 13h30.
- Vitali Ilaria, « Ecrivains sans frontières. Transgressions stylistiques et narratives dans le l'œuvre de l'auteur francophone algérien Y.B », <https://docplayer.fr/57077251-Ecrivains-sans-frontière>, consulté le 16 mai 2019.
- Yamina ahi (2015), *L'écriture de la subversion dans l'œuvre littéraire de Kamel Daoud*, Thèse de doctorat, Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed.
- Yila Antoine (2010), « *L'humanisme de Vumbi-Yoka Mudimbe à partir des*