

L'IMAGE, LE SON ET LA REVUE DE PRESSE DANS *LE VENTRE DE L'ATLANTIQUE* DE FATOU DIOME ET *LES NAUFRAGÉS DE L'INTELLIGENCE* DE JEAN-MARIE ADIAFFI : ENTRE DOCUFICTION ET LECTURE INTERMÉDIALE

Sezito David MAHO
Université Alassane Ouattara
Enseignant-Chercheur
Département de Lettres Modernes

Résumé

L'invasion de la société contemporaine par les médias n'épargne pas les œuvres romanesques. Cette intrusion ostentatoire des techniques de média dans le roman fait de l'intermédialité un nouveau mode d'écriture de plus en plus convoqué par les romanciers africains. Un tel souci de renouveler le régime de la représentation romanesque nous a inspiré la réflexion suivante : « L'image, le son et la revue dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome et *Les Naufragés de l'intelligence* de Jean-Marie Adiaffi : entre docufiction et lecture intermédiaire postmoderne ». L'objectif de cette contribution est de montrer qu'écrire avec l'inscription de l'intermédialité dans le tissu romanesque exige de nouvelles postures chez le lecteur. Il s'est agi, spécifiquement, d'analyser l'impact des outils médiatiques sur le lecteur dans la réception du roman. Pour mener à bien cette étude, qui pose le postulat que le roman africain francophone est un maillage intermédiaire de fiction et documentaire, nous avons utilisé les méthodes sociocritique et narratologique pour analyser comment la théorisation des notions de docufiction et de lecture intermédiaire induit une approche d'intermédialité comme une stratégie d'écriture et de posture lectorale intermédiaire chez Fatou Diome et Jean-Marie Adiaffi.

Mots clé : docufiction, intermédialité, posture lectorale, roman, stratégie d'écriture

Image, sound and press review in Le Ventre de l'Atlantique by Fatou Diome and Les Naufragés de l'intelligence by Jean-Marie Adiaffi : between docufiction and intermedial reading

Abstract

The invasion of contemporary society by the media does not spare romantic works. This ostentatious intrusion of media techniques into the novel makes intermediality a new mode of writing increasingly invoked by African novelists. Such a concern to renew the regime of novelistic representation inspired us to reflect on the following: "The image, sound and review in *Le Ventre de l'Atlantique* by Fatou Diome and *Les Naufragés de l'intelligence* by Jean-Marie Adiaffi : between docufiction and postmodern intermedial reading". The objective of this contribution is to show that writing with the inscription of intermediality in the fabric of the novel requires new postures from the reader. It was a question, specifically, of analyzing the impact of media tools on the reader in the reception of the novel. To carry out this study, which poses the postulate that the French-speaking African novel is an intermedial mesh of fiction and documentary, we used sociocritical and narratological methods to analyze how the theorization of the notions of docufiction and intermedial reading induces an approach to intermediality as a writing strategy and intermedial electoral posture in Fatou Diome and Jean-Marie Adiaffi.

Keywords: docufiction, intermediality, electoral posture, novel, writing strategy

Imagen, sonido y reseña de prensa en Le Ventre de l'Atlantique de Fatou Diome y Les Naufragés de l'intelligence de Jean-Marie Adiaffi: entre docuficción y lectura intermedial

Resumen

La invasión de la sociedad contemporánea por los medios de comunicación no escatima en obras novelescas. Esta ostentosa intrusión de técnicas mediáticas en la novela hace de la intermedialidad un nuevo modo de escritura invocado cada vez más por los novelistas africanos. Tal preocupación por renovar el régimen de la representación novelística nos inspiró reflexionar sobre lo siguiente: "**La imagen, el sonido y la crítica en *Le Ventre de l'Atlantique de Fatou Diome y Les Naufragés de l'intelligence de Jean-Marie Adiaffi: entre docuficción y lectura intermedia posmoderna***". El objetivo de esta contribución es mostrar que escribir con la inscripción de la intermedialidad en el tejido de la novela exige nuevas posturas por parte del lector. Se trataba concretamente, de analizar el impacto de las herramientas mediáticas sobre el lector en la recepción de la novela. Para llevar a cabo este estudio que plantea el postulado de que la novela africana francófona es una malla de intermedio de ficción y documental, utilizamos métodos sociocríticos y narratológicos para analizar cómo la teorización de las nociones de docuficción y lectura intermedia induce un acercamiento a la intermedialidad. Como estrategia de escritura y postura de lectura intermedia en Fatou Diome y Jean-Marie Adiaffi.

Palabras clave: docuficción, intermedialidad, postura electoral, novela, estrategia de escritura

Introduction

La création littéraire-et sa réception s'opèrent dorénavant en étroite relation avec les autres arts et pratiques culturelles, de sorte que le texte littéraire s'analyse dans les termes d'une dynamique intermédiaire. En dehors des phénomènes d'adaptation de certains textes romanesques¹, qui constituent un champ d'études interdisciplinaire fécond, l'esthétique intermédiaire a partie liée avec la création et la réception de l'intrigue romanesque. C'est pourquoi, le maillage intermédiaire du récit littéraire dans un contexte moderne considérablement influencé par les nouvelles technologies de la communication mérite une attention particulière. D'où l'intérêt du présent sujet : « L'image, le son et la revue de presse dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome et *Les Naufragés de l'intelligence* de Jean-Marie Adiaffi : entre docufiction et lecture intermédiaire postmoderne ». La présente analyse se propose de revisiter l'univers romanesque dans l'optique de définir la posture du romancier et celle du lecteur dont le regard change de paradigme, en percevant désormais le roman comme une docufiction. Comment les techniques des média se déploient-elles dans les romans du corpus choisi. Quelles transformations l'acte de lecture subit-il au regard de la surprésence des supports médiatiques à partir desquels le texte romanesque est désormais accessible ? Quelles sont les stratégies narratives, discursives et représentatives qui y sont déployées ? Ces interrogations montrent qu'écrire et lire prennent de nouvelles formes et illustrent l'inscription de l'intermedialité dans le tissu romanesque. Il s'agit de reconnaître et d'analyser les stratégies narratives, discursives

¹ Nous pensons, par exemple, à *Kala* de Sembène Ousmane, *Johnny chien méchant* de Dongala E. B

et représentatives qui inscrivent ces textes dans la poésie intermédiaire. L'objectif spécifique est donc d'analyser l'impact des outils médiatiques sur le lecteur dans la réception du roman. Pour mener à bien cette étude, qui pose le postulat d'une intermédiatisation du roman africain francophone, nous allons convoquer les méthodes sociocritique et narratologique. À la lumière de celle-ci, nous allons analyser les notions de docufiction, et lecture intermédiaire dans une approche théorique et conceptuelle pour mettre en évidence que l'intermédiabilité est non seulement une stratégie d'écriture chez Fatou Diome et Jean-Marie Adiaffi, mais aussi impose une nouvelle posture lectorale intermédiaire.

I- Docufiction, et lecture intermédiaire : approches théoriques et conceptuelles

Avant de présenter les différents textes qui servent de base à cette étude consacrée aux approches intermédiaires des fictions romanesques contemporaines, il convient de procéder à un exercice d'éclaircissement terminologique.

1- Intermédialité, creuset d'assises conceptuelles plurielles

Aborder les fictions à l'échelle de l'écologie intermédiaire au sein de laquelle les fictions romanesques s'inscrivent, invite à caractériser les concepts de base que sont « médium » et « média ». Abordant la question des relations entre média et medium, G. Soulez précise :

Défini comme organisation sociale (et professionnelle) de diffusion culturelle, le média, dans cette perspective, peut être envisagé comme cause formelle (...), permettant de comprendre comment un média peut agir sur un médium, lequel est alors défini comme la composante matérielle, technique et formelle qui est donnée à voir et à entendre aux spectateurs.

Le média est tantôt envisagé comme une production ou une série culturelle, tantôt comme le moyen nécessaire à une mise en relation inscrite dans un milieu. Ce concept a connu un usage diversifié dans les arts, les lettres et les sciences humaines. Du point de vue épistémologique, il renvoie d'abord à la technologie permettant la transmission d'un message. La volonté de théorisation de la notion d'intermédiabilité est née, au milieu des années 1990, du désir des théoriciens d'analyser, au regard du préfixe « inter », les diverses relations entre les médias pouvant faire l'objet d'étude à part entière. Par ce préfixe, les théoriciens contemporains mettent l'accent sur la nécessité des relations dynamiques qui existent entre différents objets. De ce point de vue, l'intermédiabilité ne saurait se réduire à un seul objet. Le préfixe *inter*, dans le néologisme intermédiabilité, désigne donc d'abord le fait d'étudier ce qui advient *entre* trois pôles du média : inscription sensible, support et milieu. Cette approche des médias fait identifier des frontières distinctives. Par ailleurs, ce préfixe « inter » désigne aussi le fait d'étudier les différentes manières dont des relations se développent entre des formes de médias constitués. Ainsi, si multimédia désigne bien l'association de médias déjà institués (vidéo,

dessin et musique enregistrée mis sur un même site en ligne, par exemple), l'intermédialité s'inscrit dans une dynamique d'où émerge chaque média. Si un « média » peut être défini comme un moyen de communication ou un moyen de transmission, les définitions du mot demeurent mitigées, puisqu'elles varient d'un domaine à un autre, d'une époque à une autre. Toutefois, une tentative de regroupement de cette diversité est possible ; l'on peut distinguer ainsi les médias imprimés avec la presse écrite (journaux, revues, livres, lettre, etc.), les médias auditifs (la radiodiffusion), les médias audiovisuels (le cinéma et la télévision), les nouveaux médias que sont la télévision par câble et par satellite, le télétexte, le texte-vidéo, le texte-écran, internet, etc.

Au regard de ce qui précède, la définition, du reste suggestive en termes de phénomène intermédial, que donne S. Mariniello (2000, p.10) de l'intermédialité est édifiante :

On entend l'intermédialité comme hétérogénéité ; comme conjonction de plusieurs systèmes de communications et de représentations; comme recyclage dans une pratique médiatique, le cinéma, par exemple, d'autres pratiques médiatiques, la bande dessinée, l'Opéra-comique, etc.; comme convergence de plusieurs médias ; comme interaction entre médias ; comme emprunt ; comme interaction de différents supports ; comme intégration d'une pratique avec d'autres ; comme adaptation ; comme assimilation progressive de procédés variés ; comme flux d'expériences sensorielles et esthétiques plutôt qu'interaction entre textes clos ; comme faisceau de liens entre médias ; comme événement des relations médiatiques variables entre les médias.

Une telle définition prend en compte aussi bien les caractéristiques du phénomène intermédial que les sujets et traits dynamiques de l'approche intermédiaire elle-même. D'ailleurs, celle-ci a suscité une autre approche conceptuelle et théorique inspirée de certains théoriciens et fondée sur ce qu'elle appelle l'axe de pertinence intermédiaire :

[...] plutôt qu'un système fermé, l'intermédialité est un axe de pertinence (Müller) reliant la technique et les communautés qui, par elle, se construisent, s'interpellent, conçoivent leurs échanges (Villeneuve). Terme polysémique, l'intermédialité désigne à la fois (A) les relations entre médias ; (B) le creuset de médias et des technologies d'où émerge et s'institutionnalise peu à peu un média particulier ; (C) le milieu complexe résultant de l'évolution des médias, des communautés et de leurs relations ; (D) un nouveau paradigme qui permet de comprendre les conditions matérielles et techniques de transition et d'archivage de l'expérience (Méchoulan) (S. Mariniello, 2000, p.11).

Cette nouvelle approche définitionnelle, qui s'articule autour de l'axe de pertinence intermédiaire, considère les médias « comme des processus où il y a des interactions constantes entre des concepts médiatiques, des processus qui ne doivent pas être confondus avec une simple addition» (J. E. Müller, 2000, p. 113). Une telle approche des médias suggèrent de prendre en compte deux tendances majeures qui caractérisent la création artistique pendant ces dernières décennies. La première explore les échanges entre les divers domaines artistiques au

travers d'une multiplicité de formes d'expression fondées sur la dynamique des interactions entre son, image et geste, qui se traduisent par une réelle osmose entre les variétés de perceptions. La seconde tend vers l'abolition de la distinction entre « l'art » et le « non-art », sous l'impulsion de l'esthétisation de la culture et la mise en scène d'autres domaines médiatiques comme le sport. L'on parvient à la mise en place des formes d'art s'exprimant par les phénomènes d'intermédialité et d'intersensorialité, de multidisciplinarité caractérisée par la recherche d'une transgression des frontières entre domaines artistiques. Dans l'une ou l'autre tendance, l'on est amené à répondre à la question de savoir quels sont, aujourd'hui, les outils méthodologiques qui pourraient permettre d'appréhender ou d'apprécier la docufiction comme une poétique de l'intermédialité littéraire.

2. La docufiction, une poétique de l'intermédialité littéraire

Genre hybride, le docufiction mêle les codes de la fiction et du documentaire. En effet, étymologiquement, le mot est composé des termes « docu » du mot « documentaire », issu du latin *docere*, qui signifie « enseigner » et « fiction » du latin *ingere*, qui veut dire, « façonner ». Du documentaire, il emprunte l'utilisation des images d'archives, les scènes de reconstitution, la voix-off, les témoignages de personnages réels et de fiction, les jeux d'acteurs, les dialogues, la scénarisation et la reconstitution des lieux. Ce sont autant d'éléments qui brouillent la frontière entre fiction et documentaire, limite souvent franchie dans le cadre de la docufiction.

La docufiction est donc un terme qui apparaît au début du XXI^e siècle et qui renvoie à un documentaire contenant des aspects de narration propres à la fiction. L. Henric explique, à juste titre, que docufiction est un genre, entre création originale et documentaire :

En effet, le statut du genre docufiction, ce mélange hybride entre fiction et documentaire est à lui seul original et complexe. Au documentaire, il emprunte les archives, le témoignage de personnages réels et la voix off. De la fiction, nous retrouvons des acteurs, des dialogues, une scénarisation, un décor, de l'émotion, du suspense et de la dramaturgie. (L. Henric, 2018, p. 7).

Aussi appelée documentaire-fiction, la docufiction est un genre qui relève à la fois du genre cinématographique télévisuel et radiophonique. Essentiellement caractérisée par l'alternance du documentaire et de la fiction, la docufiction pourrait être apparentée au genre de téléfilm qui répond à un besoin de reconstitution de documents d'archives de faits sociaux réels au sein de l'intrigue romanesque qui prend l'allure hybride de documentaire et de fiction.

La raison qui fonde l'orientation sur la docufiction est l'écheveau complexe qui lie fiction et documentaire et qui soulève toutes les appréhensions à la considérer comme un genre à part entière. Nouveau genre particulièrement télévisuel, la docufiction est une nouvelle approche communicationnelle, dans le champ des Sciences de l'Information et de la

Communication. Sans vouloir retracer l'évolution et la révolution de la notion de documentaire², notre objectif est d'interroger l'émergence des docufictions depuis les années 2000, essentiellement sur des thèmes historiques. C'est un nouveau genre est en plein essor à la télévision, dont le succès réside essentiellement sur le choix des sujets traités, de l'utilisation d'effets spéciaux et qui repose sur des thèmes sociétaux et d'anticipation. Les docufictions sont le lieu de la réalité scénarisée et qui contribuent à abolir un peu plus la distinction entre histoire et fiction donc entre deux modalités que sont le réel et le fictif. Le réel s'impose ici, car la docufiction s'appuie sur des archives et des témoignages d'experts, de scientifiques ou de témoins et sur des effets du réel. Dans cette perspective, elle constitue un discours et un regard sur une réalité donnée. Pour raconter, par exemple, la préhistoire, la docufiction semblait particulièrement indiquée en l'absence d'archives filmées ou de vestiges à présenter à l'écran. Aujourd'hui, pour mieux captiver le téléspectateur, les réalisateurs reconstitueraient, à l'aide d'effets spéciaux numériques et d'acteurs, des scènes préhistoriques lointaines afin de restituer la réalité de cette époque-là, en mêlant reconstitutions, archives et témoignages.

Avec la docufiction, l'intermédialité offre des grilles d'analyse intéressantes. S. Mariniello en propose une approche qui s'applique à plusieurs disciplines comme indiqué plus haut. L'intermédialité étudiant les différents types de relations qui découlent de la rencontre entre les médias et les autres moyens de connaissances, l'on comprend pourquoi elle est utilisée dans plusieurs domaines. En littérature, l'intermédialité décrit les phénomènes d'interaction, de transfert, de transposition, de déplacement des médias.

Enfin, la docufiction, en établissant des relations entre la fiction et le documentaire, en respectant les espaces propres à chaque genre et en établissant des frontières bien définies, identifiables, afin de respecter le pacte d'authenticité propre au documentaire, participe de cette poétique de l'intermédialité littéraire. L. Henric (2018, p.1) l'affirme en ces termes : « Le docufiction permet d'élargir le balayage historique : grâce aux ressources de la fiction, les auteurs s'émancipent de l'archive ». C'est donc à juste titre que le maillage de la fiction narrative et du documentaire audiovisuel constituent des ressorts de la matrice romanesque chez Fatou Diome et Jean-Marie Adiaffi.

² Le documentaire tire ses racines depuis la première guerre de 1914-1918, jusqu'en 1960, en passant par la crise de 1929 et la révolution bolchevique qui ont déclenché une prise de conscience « politique » dans la recherche de la vérité chez les cinéastes.

II- L'intermédialité : une présence médiatisée de l'esthétique romanesque chez F. Diome et J-M. Adiaffi

Avec l'éclosion des médias en Afrique, les productions artistiques ont été fortement affectées. Le roman, qui a aussi fait l'expérience de cette culture médiatique, n'est pas épargné. En alternant entre récit narratif et l'audiovisuel narrativé, l'intrigue évolue dorénavant au rythme de films cinématographiques et des encarts de presse écrite.

1- Média audiovisuels fictionnalisés : des embrayeurs romanesques

Le roman, devenu sujet de l'intermédialité, intègre des formes médiatiques diverses qui constituent des embrayeurs de ses péripéties narratives. Il est devenu le lieu de fictionnalisation des médias au sens où le récit narratif s'alterne avec « l'audiovisuel narrativé » pour donner au texte romanesque une nouvelle structure narrative. Lire les romanciers contemporains comme Fatou Diome par le prisme de l'esthétique romanesque classique ne suffit pas à rendre compte de la spécificité postmoderne de ses formes et usages. Fort de l'invasion des médias, l'imaginaire romanesque contemporain s'abreuve en effet à une source de courants médiatiques multiples. Dans le roman de Fatou Diome, la présence des médias est perceptible à travers l'actualisation cinématographique de motifs narratifs forgés aux médias audiovisuels. Il s'instaure ainsi, au fil des textes, un dialogue entre la narration classique et l'audiovisuel narrativé, deux formes de narrations qui cohabitent et se superposent dans l'élaboration progressive du romanesque. L'audiovisuel narrativé par Salie rapportant le reportage du journaliste de la finale opposant l'Italie aux Pays-Bas joue le rôle d'un embrayeur générique qui mobilise, chez le lecteur des performances de lecture des diffusions des matchs télévisés. Cette retransmission par la narratrice est accompagnée par des conversations téléphoniques avec son frère Madickè qui lui demande, de façon intempestive, des informations complètes de ce match. Dans ce roman, la télévision et le téléphone sont au premier plan de l'histoire et s'imposent dans tout le roman comme matrice de la narration. Dès les premières pages, la narratrice donne les références spatio-temporelles : « le 29 juin 2000, je regarde la Coupe d'Europe de football. L'Italie affronte les Pays-Bas en demi-finale » (F. Diome, 2003, p.12). Le lecteur lit, suit et écoute gracieusement avec elle le match, car la télévision donne à voir et à écouter deux dispositifs qui se déploient concomitamment à travers l'acte de lecture. Dans un souci d'affiner la compréhension générale de la narrativité, R. Baroni (2017, p. 174).affirme:

Si l'on reconnaît qu'une partie significative de la culture médiatique contemporaine est définie par des représentations narratives, et si l'on accepte que l'examen de leurs similitudes ainsi que de leurs différences peut aider à expliquer [...] les adaptations intermédiales et les franchises de divertissement [...] tout en contribuant à une meilleure

compréhension générale des formes et des fonctions des productions narratives à travers les médias, il devient évident que les études médiatiques ont besoin d'une véritable narratologie transmédiatique.

Salie, qui fait figure de personnage lettré, sert de pont entre trois espaces : l'espace de la France où elle réside, celui de Niodior où résident son jeune frère Madickè et d'autres personnages et enfin l'espace du stade où se déroule la coupe d'Europe. Le lecteur parcourt ces espaces grâce à des réseaux de communication technologiques que sont le téléphone, la télévision et le livre lui-même. Il suit les conversations téléphoniques entre Madické et Salie, désirant s'enquérir des nouvelles des siens de Niodior. Le récit, dans son ensemble, est structuré par un long flash-back évoquant le montage de films. Et la narratrice insiste sur l'importance du cinéma qui constitue une riche source d'inspiration. D'ailleurs, l'incipit in medias res³ du roman est assez évocateur :

Il court, il tacle, dribble, frappe, tombe, se relève et court encore. Plus vite ! Mais le vent a tourné : maintenant, le ballon vise l'entrejambe de Toldo, le goal italien. Oh! Mon Dieu, faites quelque chose ! Je ne crie pas, je vous en supplie. Faites quelque chose si vous êtes le Tout-Puissant ! Ah ! Voilà Maldini qui revient, ses jambes tricotent la pelouse. Devant ma télévision, je saute du canapé et allonge un violent coup de pied. Aïe, la table ! Je voulais courir avec la balle, aider Maldini à la récupérer, l'escorter, lui permettre de traverser la moitié du terrain afin d'aller la loger au fond des buts adverses. Mais mon coup de pied n'a servi qu'à renverser mon thé refroidi sur la moquette. (F. Diome, (2003, p.11).

Cette citation plonge d'emblée tout lecteur au cœur d'un match de Coupe d'Europe. La narratrice déploie beaucoup de techniques cinématographiques que l'on retrouve dans ces passages : « ambiance Technicolor » (F. Diome, 2003, p.14) ; « C'est toujours le même scénario avec lui » (F. Diome, 2003, p. 40) ; « arrêt sur image » (F. Diome, 2003, p.181). Comme au cinéma, elle varie le plan d'ensemble, faisant place à un gros plan. Aussi, la narratrice focalise le regard sur les des villageois qui suivent la retransmission télévisée du match :

A quelques milliers de kilomètres de mon salon, à l'autre bout de la terre, au Sénégal, là-bas, sur cette île à peine assez grande pour héberger un stade, j'imagine un jeune homme rivé devant une télévision, de fortune pour suivre le même match que moi. Je le sens près de moi. Nos yeux se croisent sur les mêmes images. (...) Là-bas donc, au bout du monde, je devine un jeune homme trépignant, (...) devant une vieille télévision qui, malgré son grésillement, focalise autour d'elle autant de public que dans une salle de cinéma. (F. Diome, 2003, p.15).

Ensuite, le regard, pareil à un gros plan appuyé, s'oriente sur un autre spectateur : « L'un d'eux reste muet, concentré sur les images. Le buste projeté vers l'écran, son regard se faufile

³ In medias res (du latin signifiant littéralement « au milieu des choses ») est un procédé littéraire qui consiste à placer le lecteur, ou le spectateur, sans beaucoup de préalables au milieu de l'action, les événements qui précèdent n'étant relatés qu'après-coup.

entre les têtes » (F. Diome, 2003, pp.15-16). Cette retransmission télévisée des matchs de football par l'écriture fait que la narration quitte l'appartement strasbourgeois de Salie pour franchir les frontières de l'Atlantique et retrouver d'autres spectateurs sur l'île de Niodior. L'écriture prend alors une allure cinématographique avec le récit qui se construit par des successions de scènes à l'aide des raccords cinématographiques par l'image et par le son. Par l'image, le récit rappelle comment la narratrice foule le sable chaud de Niodior, puis le pavé froid de Paris : « Voilà bientôt dix ans que j'ai quitté l'ombre des cocotiers. Heurtant le bitume, mes pieds emprisonnés se souviennent de leur liberté d'antan, de la caresse du sable chaud(...) Les pieds modelés par la terre africaine, je foule le sol européen » (F. Diome, 2003, p. 13).

Le discours audiovisuel narratif, qui est mis en évidence dans l'œuvre romanesque, s'y déploie comme dans un film où sont montrées des images documentaires sur la coupe d'Europe. Le roman devient ainsi le lieu ouvert aux dispositifs audiovisuels et au regard libre des téléspectateurs de Niodior. L'emploi de la narration de reportage relève d'une exploration de la visualité qui s'intègre dans la narration audiovisuelle où F. Diome porte les plans cinématographiques sur les pages romanesques : les gros plans des actions remarquables des grands joueurs. La narratrice s'approprie le récit du reporter et le rapporte en même temps qu'elle intercale la narration diégétique L'emploi des technologies audiovisuelles vient ainsi soutenir l'hypermédialité romanesque.

Au regard de ce qui précède, l'on pourrait croire que la formation universitaire de F. Diome qui s'est spécialisée à la fois en littérature et en études cinématographiques, n'est pas étrangère à ces pratiques de narrations aux allures cinématographiques. Et J-L. Schefer n'a pas tort de faire remarquer que le cinéma est quotidiennement et intimement présent en chacun de nous sans personnage et sans durée :

J'ai tenté d'expliquer comment le cinéma était en nous, à la manière d'une chambre ultime où tourneraient à la fois l'espoir et le fantôme d'une histoire intérieure : parce que cette histoire ne se déroule pas et ne peut, pourtant, si peu qu'elle ait lieu, que rester invisible, sans figure, sans personnage, mais surtout sans durée. Nous acclimatons tous ces films, par leurs rémanences d'images, à cette absence de durée et à cette absence de scène où serait possible l'histoire intérieure. Il y a donc cette chambre invisible en nous où nous torturons, sans la présence d'aucun objet, l'espèce humaine, et d'où nous vient mystérieusement, incompréhensiblement le sentiment ou la conscience anticipée du sublime. (J-L. Schefer, 1997, p.12).

« Le cinéma est en nous » comme « une chambre invisible », telles sont les idées maitresses de cette citation. Par la première, J-L. Schefer, montre que tout homme cache en lui son propre cinéma, comme potentialité et mémoire de ce qui sera et de ce qui a été pour lui et qui contribue à la construction de l'histoire intérieure. C'est justement dans cette perspective

que s'inscrit *Le Ventre de l'Atlantique* de F. Diome dont la diégèse sert de prétexte au déploiement d'une écriture de soi qui s'évertue à se faire cinématographique. Les références aux techniques cinématographiques viennent non seulement soutenir les rêveries des personnages, mais aussi donner y accès. En même temps que le roman remet en cause la relation coloniale entre la France et le Sénégal, il vise à corriger les stéréotypes de l'immigration où l'Europe est idéalisée comme « Terre promise ». F. Diome, qui est elle-même écrivaine migrante, décrit la disparité entre la réalité et le rêve d'un Occident mythique tel que perçu par les Africains. Ce dispositif d'intermédialité est aussi perceptible chez J-M. Adiaffi qui intègre des encarts de la presse écrite dans la narration.

2- Narrations au rythme d'encarts de presse écrite

L'intermédialité est souvent conçue comme une forme d'intertextualité. Et dans ce nouveau rapport au monde surdéterminé par les médias, l'approche intermédiatique apparaît comme une nécessité du fait des nouveaux modes de communication qui reconfigurent profondément le tissu romanesque. Chez J-M. Adiaffi, la convocation des médias, principalement les médias imprimés, invite à analyser ce texte comme une stratégie d'écriture permettant d'interroger ou de réinterroger l'identité du roman africain francophone contemporain aux plans narratif et générique.

En effet, le roman africain francophone épouse, de plus en plus, la macrostructure du journal écrit. Dans la composition de son roman, *Les Naufragés de l'intelligence*, J-M. Adiaffi mobilise beaucoup de topoï journalistiques de sorte que la structure narrative épouse, par endroits, l'écriture de la presse écrite. Les stratégies déployées dans le roman sont, entre autres, le collage, l'hybridation et de l'adaptation. Le collage de séquences journalistiques dans le romanesque se perçoit avec le commissaire Guégon qui « (...) prend une chaise et s'attaque à une pile de journaux » (J-M. Adiaffi, 2004, p.170) La trame narrative ainsi suspendue, pour faire place à de nombreux titres de presse écrite, donne au lecteur le sentiment de faire de la titrologie⁴, comme dans sa forme « réelle », des articles de presse évoqués et convoqués. L'on peut lire : « Mambo'Soir du 11 mars 1998, "Mambo, l'Eldorado des escrocs"... » (J-M. Adiaffi, 2004, p. 170) ; « Mambo'Soir du 17 mars 1998, "Le véhicule braqué du Ministre retrouvé" »... (J-M. Adiaffi, 2004, p. 171) ; « Mambo'INFO du 3 avril 1998, "Horreur dans la forêt du Bancos" » (J-M. Adiaffi, 2004, p. 171) ; « Mambo'INFO du 17 avril 1998, "Pris pour

⁴Citant Gérard Genette (1987, p. 54), Adama Samaké précise que *La titrologie peut être comprise comme « une discipline » qui s'applique à l'étude du paratexte, notamment des titres.* (Adama Samaké, *Genèse, formes et enjeux de l'émancipation dans l'écriture de Mongo Beti*, Éditions Publibook, 2017, page 68).

un voleur, un marin sauvagement battu et jeté dans un caniveau, un autre, pris pour un coupeur de tête, est battu et enterré vivant” » (J-M. Adiaffi, 2004, p. 171) ; « Mambo’INFO du 9 avril 1998, “Elle refuse ses avances, l’homme la dépèce avec une machette” » (J-M. Adiaffi, 2004, p. 172) ; « Mambo’INFO du 6 avril 1998, “A 70 ans, il enlève une fillette de 8 ans pour en faire sa femme” » (J-M. Adiaffi, 2004, p. 171) ; « Mambo’INFO du 24 avril 1998, “Soupçonnant sa femme de le tromper avec un pasteur, illa bat à mort.” » (J-M. Adiaffi, 2004, p. 172) ; « MAMBO’SOIR du 16 mars 1998, “18 millions volés à Koumassi. Le chauffeur a simulé le braquage...” »... (J-M. Adiaffi, 2004, p. 172) ; « MAMBO’SOIR du 24 mars 1998, “Véhicule braqué à MAMBO...” »... (J-M. Adiaffi, 2004, p. 172).

Ce dispositif annonce la mise en place d’une nouvelle écriture polymorphe, une matrice qui ne respecte plus les canons esthétiques du roman classique. L’écriture romanesque procède ainsi par une réappropriation motivée des techniques propres au modèle journalistique et particulièrement à la presse écrite. Dans une telle démarche, le romancier varie sa posture auctoriale en passant de romancier au journaliste reporter, faisant entrer le journal dans le roman et lui en impose les propriétés. Cette textualisation journalistique⁵ chez J-M. Adiaffi se déploie comme une (re)configuration rhizomatique, caractérisée par la fusion d’éléments hétérogènes ôtant au roman sa spécificité classique de pureté pour lui conférer une nouvelle forme.

Ces extraits plaqués dans *Les Naufragés de l’intelligence* comme un revue de presse, font partie de l’intrigue et offrent une description, dans le menu détail, des scènes horribles de crimes perpétrés dans la société de MAMBO. Le narrateur présente comment la société de Mambo est dominée par l’horreur quotidienne et dont l’ampleur est exposée par des articles de presse que lit le commissaire Guégon. Dans la mise en page des fragments de textes journalistiques qui ponctuent le texte romanesque, le protocole journalistique est respecté avec le nom de l’organe de presse, le numéro, la date de parution, le titre en gros caractère, puis l’article présenté en double colonne. L’on assiste, par télescopage, à des effets de collage et de re-narrativisation produisant un corps textuel plastique et pluriel, qui substitue le journalistique au romanesque. Avec cette incursion récurrente et outrancière des techniques de la presse écrite dans le corps romanesque, l’intermédialité va au-delà de la narration pour s’imposer comme une matrice et enjeu de reconfiguration du genre romanesque. D’ailleurs, Jean-Marie décline clairement sa théorie de la nouvelle identité du genre romanesque avec son concept de « roman n’zassa » indiqué dans le sous-titre du roman. Dans la Préface, il explique ce concept en le présentant comme « genre sans genre qui rompt sans regret avec la classification classique,

⁵ Nous entendons par-là, la réappropriation du protocole de rédaction du journal.

artificielle de genres » (J-M Adiaffi, Préface). Dorénavant, le dispositif journalistique s'invite dans le roman et impose un rythme à l'écriture qu'on appelle « le roman-journal ». Dans ce roman, Jean-Marie Adiaffi ménage des encarts de journaux de presse écrite qui se comportent comme des intertextes et s'érigent en embrayeurs romanesques. Issus principalement d'une pratique de l'intertextualité et de l'intermédialité, ces encarts de journaux déclinent la pensée critique de l'auteur pour qui l'écriture est une caisse de résonance du postmodernisme. M-E Thérenty (2003, p.633-634) soutient à juste titre que « les modèles journalistiques imprègnent et soutiennent la littérature et aussi les modes de pensée, la société ». La place de choix qui est dévolue à l'écriture de presse, relève d'un souci de convergence et de mise en place d'une nouvelle identité textuelle postmoderne, mais aussi d'un nouveau pacte de lecture intermédiaire nécessitant de nouvelles compétences de lecture.

III- La lecture intermédiaire : un nouveau pacte avec le lecteur postmoderne

L'intermédialité est un métissage d'intrigues romanesques qui induit une lecture intermédiaire relevant à la fois de l'audiovisuel cinématographique ou du reportage radiophonique. L'influence que ce dispositif extérieur exerce sur la nature des intrigues et l'acte de création est aussi considérable que celle sur l'expérience lectorale.

1- Lectures spatio-temporelles et imbrication des récits : un pacte de suspension consentie de l'incrédulité⁶

Dans le roman de F. Diome, la durée du récit-cadre est de deux ans. Cette durée qui n'occupe que les quelques chapitres ne saurait correspondre à celle de la lecture du roman. Mais au moyen de l'analepse⁷, qui constitue l'essentiel du récit, le lecteur se trouve comme plongé dans le passé de la narratrice Salie et des personnages avec qui elle partage le même destin. L'on constate que l'esprit du lecteur est manipulé, tantôt orienté vers le passé de la narratrice, tantôt vers l'actualité de l'immigration, tantôt vers la France et l'Afrique où se trouvent de nombreux Africains rêvant de s'immigrer. Entre la narratrice et ses frères restés en Afrique, l'auteure interpose, à l'aide de la télévision, l'espace du stade qui abrite le match de la demi-finale de l'Euro 2000 opposant les Pays-Bas à l'Italie.

⁶ Cette expression décrit l'opération mentale effectuée par le lecteur ou le spectateur d'une œuvre de fiction qui accepte, le temps de la lecture de l'œuvre, de suspendre son scepticisme.

⁷ L'analepse est un procédé littéraire qui désigne dans un récit tout épisode narratif racontant après-coup un événement qui s'est déroulé dans le passé. L'analepse est une catégorie de la poétique du récit et permet de rendre compte de l'ordre narratif.

En effet, Salie qui vit en France et son frère, Madické vivant au Sénégal, communiquent par matches de foot interposés. À plus de 5.000 km d'écart, les deux se retrouvent à travers le capitaine italien Paolo Maldini ; c'est pourquoi Madické ne cesse de demander à Salie de l'aider à réaliser son rêve : « (...) aide-moi à trouver un club », dit-il avant d'ajouter : « Oui, mais j'ai envie de voir Maldini jouer et ce n'est pas ici que je le pourrai » (F. Diome, 2003, p. 140)

L'auteure du roman *Le Ventre de l'Atlantique* fait ainsi promener le regard et l'esprit du lecteur entre l'Europe et l'Afrique, distillant leurre et espoir des personnages aux destins contrastés. F. Diome, qui est elle-même une immigrée et qui veut mettre fin non seulement au cliché d'un Occident idéalisé avec des regards racistes sur les migrants africains, s'inscrit dans « la rhétorique anti-émigration de Ndétare » (F. Diome, 2003, p. 239). Et l'auteure utilise la littérature et les médias pour exprimer son engagement. En témoignant des difficultés de l'immigration, elle veut atteindre un objectif : la démythification de la France comme Terre promise. Elle reconnaît la place que joue le téléphone dans cette mission : « Le téléphone était le cordon ombilical qui me reliait au reste du monde. Même enfermé, on continue son parcours existentiel » (F. Diome, 2003, p. 212). La narratrice multiplie les interrogations qui sont des interpellations directes au lecteur : « pourquoi je vous raconte ça ? J'adore le foot ? (...) Alors, puisque je n'écris pas une lettre d'amour à Maldini, pourquoi je vous raconte tout ça ? » (F. Diome, 2003, p.12) ; « Mais je n'ai pas le temps de vous expliquer, moi ! (...) Vous croyez que je fais tout ça pour rien, moi ? » (F. Diome, 2003, p.17). Ces énoncés ont un statut pragmatique qui n'est pas sans effets sur le lecteur. Ce sont des « actes de fiction » à considérer comme actes de langage illocutoires et perlocutoires⁸ directifs que l'auteure adresse au lecteur.

L'objectif de la romancière, ici, est de chercher à susciter une conduite mentale chez les lecteurs en les amenant à retrouver dans leur mémoire filmique, les impressions qui correspondraient le mieux à ce qu'ils sont en train de lire dans le roman. Un lecteur pourrait très bien se sentir brusqué par les nombreuses interpellations de la narratrice ou trouver tout simplement ennuyeuses les longues descriptions visuelles qui perturbent son immersion dans le récit. Ce sont là des performatifs explicites qui fondent le pacte cinématographique avec le lecteur. À la lecture du déploiement outrancier des techniques de communication de médias audio, audiovisuels, et écrits, les écrivains plongent le lecteur dans une sorte de suspension consentie de l'incrédulité, cette opération mentale qu'il effectue en acceptant, pendant le temps

⁸ Les actes illocutoires prennent effet immédiatement en les énonçant, tandis que ceux perlocutoires sont toujours soumis au risque d'échec puisqu'il y a une distance, un écart, entre leur énonciation et leur réception, entre leur prise d'effet relevant de la dimension illocutoire et leurs conséquences qui, elle, relève de la dimension perlocutoire.

de la lecture de l'œuvre, de surseoir à son scepticisme et croire à la réalité des rêves des personnages. Toutes ces exigences de la lecture des phénomènes de l'intermédialité font acquérir au lecteur de nouvelles performances.

2. La lecture intermédiaire : entre surimpression et nouvelles performances

La lecture de l'intermédialité, permettant de rendre compte des diverses formes d'interaction et de transposition entre différentes formes artistiques et médiatiques aussi diverses que variées, exige du lecteur de nouvelles performances lectorales. Dans la présente analyse, nous allons mettre l'accent sur la lecture intermédiaire qui oscille entre surimpression et nouvelles performances.

À l'instar de beaucoup de romans postmodernes, *Les Naufragés de l'intelligence* de J-M. Adiaffi et *Le Ventre de l'Atlantique* de F. Diome sont conçus comme des espaces de dialogues intermédiatiques investis de rêve et des phénomènes de surimpression dans la représentation de certains comportements psychologiques ou psychiques. Ainsi, *Les Naufragés de l'intelligence* d'Adiaffi est une série d'enquêtes réalisées auprès de jeunes gens, qui met à jour les différents problèmes auxquels ceux-ci avaient dû faire face pour tenter de réaliser leur rêve le plus cher : celui de jouir aussi du droit de vivre heureux. Le narrateur, comme muni d'une caméra d'enquête et de reportage, promène le regard du lecteur sur les différentes réalités de la société de MAMBO. Il multiplie les différents plans cinématographiques pour hypertrophier les problèmes sociaux comme la violence, le chômage, les usages abusifs de la sexualité et les crimes crapuleux impunément perpétrés au quotidien. Avec prédominance du lexique d'enquête, le lecteur se dote de nouvelles compétences de lecture : celles de roman policier. Dans *Les Naufragés de l'intelligence*, il est question de l'histoire des crimes crapuleux commis par N'da Tê et sa bande, les justiciers de l'enfer. Le récit qui s'ouvre sur le double meurtre de l'abbé Yako et de Mô Ehian est accentué par trame policière de l'enquête conduite par le commissaire de police Guégon chargé de rétablir l'ordre et la stabilité à Mambo. Sa lutte acharnée consistait à mettre hors d'état de nuire les justiciers de l'enfer. J-F. Kola, dans son analyse de ce roman, a écrit :

Mais entre le fait divers et le roman policier, il n'y a évidemment qu'un pas. Le roman d'Adiaffi peut être considéré en effet comme un roman policier puisqu'il met en scène une enquête menée par un inspecteur de police, le commissaire Guégon qui traque un groupe de gangsters. L'atmosphère généralement obscure, le règne de la pègre, les meurtres et les crimes sont autant d'indices qui font du roman d'Adiaffi un roman policier, mieux un roman noir au sens où l'entendent les anglosaxons. (J-F. Kola, 2006, pp.33-34)

La lecture de la société Mambo autorise à qualifier ce roman de polar car il offre l'avantage d'observer et de révéler les tares de la société à travers ce que Jérôme Prieur (2006, p. 11) appelle « la lucarne de la camera obscura ». Ce roman, en plongeant le lecteur dans l'univers du roman policier, lui exige un effort de dé-complexification de la réalité soumise à une transparence virtuelle. Le lecteur, devenu à la fois cameraman et spectateur, doit percer le mystère et reconstruire la tangibilité de l'histoire. C'est cette transparence qui permet de lire le zoom alternatif sur « cette mémoire imprimée, quotidienne, encore palpitante, (...) de la société » (p. 170). La surimpression est cette synthèse de la camera soutenue par plusieurs titres de journaux. L'articulation de ces titres s'inscrit dans la dynamique postmoderne de fragmentation du récit qui apparaît comme un montage que le lecteur doit lire comme s'il lisait un montage de séquences de surimpressions cinématographiques telles que l'explique Moholy-Nagy (1993, p.252):

La surimpression est la meilleure de toutes les techniques visuelles pour enregistrer le rêve car elle dépasse le temps et l'espace, et permet de fondre en un ensemble cohérent des sujets hétérogènes. La surimpression transfigure les singularités insignifiantes en complexités significatives, les banalités en brillante illumination.

C'est là le ressort le plus subversif de ce procédé : l'image provoque une crédibilisation, un effet de réel plus saisissant. Nous avons besoin de la surimpression pour réfléchir le monde réel, C'est bien la force de l'art que de révéler à notre intellect ce que nous ne saisissons pas au premier coup d'œil. L'univers romanesque qui est présenté dans *Le Ventre de l'Atlantique* rappelle, à bien des égards, celui du cinéma. La peinture que Salie fait de sa vie ressemble au rêve de l'auteure F. Diome. Elle-même immigrée, prisonnière de ses fantasmes et illusions, Salie fait la douloureuse expérience de l'exil et décide de se réfugier dans la littérature :

Alors, dans le gris ou sous un soleil inattendu, j'avance sous le ciel d'Europe en comptant mes pas et mes petits mètres de rêve franchis. Mais combien de kilomètres, de journées de labeur, de nuits d'insomnie me séparent encore d'une hypothétique réussite qui, pourtant va tellement de soi pour les miens dès l'instant que je leur ai annoncé mon départ pour la Fance ? (...) L'écriture est ma marmite de sorcière, la nuit que je mijote de rêves trop durs à cuire. Le bruit de la télévision me sort de la rêverie. (F. Diome, 2003, p.14).

Salie est notamment intéressée par la littérature ; elle l'avoue à Madickè qui lui demandait avec insistance de rester en éveil pour regarder le match : « (...) j'ai écrit toute la nuit, je vais dormir » (F. Diome, 2003, p. 209). Le disant, elle plonge le lecteur dans un état de s'imaginer cette nuit de rédaction où elle réalise que l'écriture est pleinement rédemptrice, lieu d'expression des souffrances et des rêves. Le lecteur est ainsi invité à cette mise en scène de l'écriture qui se juxtapose à la narration du roman. L'écriture est désormais comme un montage particulièrement appropriée pour soutenir les représentations d'un réel éclaté. En tant que

montage, elle est le lieu de mise en mots de l'image et du son à travers la présence permanente de la télévision.

Conclusion

Au terme de cette étude, il convient de retenir que les œuvres analysées démontrent la propension des romanciers à convoquer l'environnement intermédial, par l'incorporation de ses composantes dans les récits. L'intermédialité est devenue un dispositif qui met en perspective l'idée que la fiction seule ne suffit plus à décrire le monde. Avec elle, selon R. F. Mangoua (2009, p. 145), « L'écrivain recule les bornes de son inspiration et sa pratique de l'écriture par l'exploration de territoire comme [les médias]. Ceci lui permet non seulement de partager avec jubilation un savoir et une passion mais, en outre, d'offrir à la littérature mondiale, en toute liberté, des productions inédites ». Cette contribution s'inscrit dans la perspective de montrer que les dispositifs médiatiques participent de la théorisation de l'art littéraire, de sorte que l'intérêt de la réflexion sur l'intermédialité réside dans la convergence de l'art de la narration et des techniques médiatiques vers la construction dynamique du sens du roman. Ainsi, la théorie intermédiaire appliquée aux œuvres romanesques montre que l'écriture de F. Diome et J-M Adiaffi est hautement intermédiaire.

Références bibliographiques

- ADIAFFI Jean-Marie Ade (1985). *Les Naufragés de l'intelligence*, CEDA : Abidjan.
- BARONI Raphaël (2017). « Pour une narratologie transmédiatique ». *Poétique*, n° 182, p. 155-175.
- BLANCKEMAN Bruno (2010). « Une approche située du roman français (des plis et des paillettes) ». in Rita Olivieri-Godet, *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 19-30.
- BLOCH Béatrice (2006). « Efficience temporaire de la fiction ». in *Les Enseignements de la fiction*, coll. Modernités, n° 23, P.U. Bordeaux, 2006, p. 150-162.
- BOUCHARENC Myriam (2006). « Choses vues, choses lues : le reportage à l'épreuve de l'intertexte ». *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 14 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/320> ; DOI : 10.4000/narratologie.320.
- DIOME Fatou (2003). *Le Ventre de l'Atlantique*, Editions Anne Carrière : Paris.

FOTSING MANGOUA Robert (2009). « L'écriture jazz ». *L'Imaginaire musical dans les littératures africaines*, no28, pp. 131-146.

GIRARD Stéphane (2016). *Autopsie de l'hétérogène chez Christine Montalbetti*. l'Harmattan : Paris.

KOLA Jean-François (2006). « Littérature n'zassa : une lecture postcoloniale du roman ivoirien ». In Driss Aïssaoui ed. *Identité et altérité dans les littératures francophones*, Halifax, Dalhousie French Studies, vol. 74-75, p. 27-46.

LISE Henric (2018). « Le docufiction entre création originale et documentaire ». *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [En ligne], 12 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2018, consulté le 08 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/rfsic/3537> ; DOI: 10.4000/rfsic.3537

MARINIELLO Silvestra (2000). « Présentation ». *Cinémas*, vol. 10, no 2-3, p. 7-11.

MARINIELLO Silvestra (2000). « L'intermédialité : un concept polymorphe ». In Vieira, Célia et Rio Novo, Isabel (dir.) *Intermedia. Études en intermédialité*. L'Harmattan : Paris. p11-29.

MEIZOZ Jérôme (2016). La littérature « en personne », Scène médiatique et formes d'incarnation. Slatkine : Genève.

MOHOLY-NAGY László (1993). *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*. Jacqueline Chambon : Paris.

MÜLLER Jürgen Ernest (2000). « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision ». *Cinémas*, 10(2-3), p.105–134. <https://doi.org/10.7202/024818ar>.

PRIEUR Jérôme (2006). *Roman noir*. Seuil : Paris.

SAMAKE Adama (2017). *Genèse, formes et enjeux de l'émancipation dans l'écriture de Mongo Beti*. Éditions Publibook : Paris.

SCHEFER Jean-Louis (1997). *L'Homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma, « Petite bibliothèque » : Paris.

SOULEZ Guillaume (2018). « Dispositif, médium, média. Pour une analyse scalaire du « cinéma éclaté » avec Pierre Schaeffer ». *Cinémas*, 29 (1), 67–87. <https://doi.org/10.7202/1071099ar>

THERENTY Marie-Ève (2003). « Pour une histoire littéraire de la presse au xixe siècle ». *Revue d'histoire littéraire de la France*. p. 633-634.

WAGNER Frank (2002). « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative ». in *Poétique*. n° 130, p. 235-253.