

Conceptualisation littéraire des médias télévisuels et photographiques dans le roman subsaharien francophone des années 2000

Literary conceptualization of television and photographic media in the French-language sub-Saharan novel of the 2000

Mikelet John VERNON¹

Université Paris Est Créteil Val de Marne | France
mikeletjohn@gmail.com

Résumé : Après la présentation de l'approche de l'intermédialité littéraire selon Elisabeth Routhier, l'article rend compte de la pratique intermédiaire dans le roman francophone subsaharien. Cette écriture intermédiaire met en lumière le processus d'intégration du média télévisuel et de la photographie au sein des dystopies Africaines de langue française. Quatre textes dont *Le ventre de l'Atlantique*, *La fabrique de cérémonies*, *Remember Charles* et *Lumière de pointe-noire* ont permis l'aboutissement de cette lecture.

Mots clés : conceptualisation, littéraire, média, télévisuel, photographique

Abstract: After presentation of the approach of literary intermediality according to Elisabeth Routhier. The article reports on the intermedial practice in the French-language novel. This intermedial writing highlights the process of integration of television media and photography within French-speaking African dystopias. Four texts including *Le ventre de l'Atlantique*, *La fabrique de cérémonies*, *Remember Charles* and *lumière de pointe noire* made this reading possible.

Keywords: conceptualization, literary, media, television, photographic



Le mot « conceptualisation » désigne la représentation mentale et abstraite d'un objet, c'est-à-dire l'idée que l'on se fait de quelque chose. La présence des médias dans les textes romanesques francophones subsahariens était un domaine peu exploré dans le milieu littéraire. L'analyse des médias dans les romans se limitait à examiner la fonction

¹Auteur correspondant : MIKELET JOHN VERNON | Mikelet.mikeletjohn@gmail.com

sociale des médias et le mode d'intégration des médias était de loin le projet des critiques littéraires francophones noirs.

Devant l'invasion des médias observée dans la plupart des productions romanesques d'Afrique francophone noire, naît le projet d'une lecture intermédiaire. Ce roman se réinvente à la lumière de diverses catégories de médias qui séduisent les lecteurs.

Dans le cadre de cet article, il est question d'étudier les techniques de représentation de l'icône photographique et du medium audiovisuel. Autrement dit, comment le roman intègre-t-il la télévision et la photographie ? Cependant, comment le média électronique télévisuel et la photographie sont-ils contrefaits ou déguisés dans les dystopies subsahariennes contemporaines ? L'approche intermédiaire permet de comprendre le rapprochement entre écriture, image et télévision au sein des textes. Nous présenterons d'abord l'intermédialité littéraire selon Elisabeth Routhier. Ensuite nous examinerons l'intégration télévisuelle dans *La fabrique de cérémonies* et *Le ventre de l'Atlantique*. En fin d'analyse nous aboutirons à la mise en lumière de l'intégration de la photo dans *Lumière de pointe-noire* et de *Remember Charles*.

1. L'intermédialité littéraire selon Elisabeth Routhier.

Élisabeth Routhier révolutionne l'approche intermédiaire dans le roman. Elle fait découvrir une nouvelle face de l'intermédialité littéraire, donc une autre manière d'interroger l'intrication des médias (et arts-médias) dans l'architecture interne du roman. Cette posture de Routhier corrobore celle de Müller, lorsqu'il évoque l'ouverture des réflexions intermédiaires en ces termes : « Néanmoins, la nouvelle approche n'implique pas un programme de recherche clos et exhaustivement défini, pluridisciplinaire, dynamique, toujours en développement, elle offre plusieurs avenues à la recherche » (Müller, 2000 : 106).

Pour la critique, le cœur du roman est un vaste espace de liaison dans lequel tout se mêle. L'intérieur du roman « se présente comme un tissu compliqué d'actions entre différentes institutions » (Müller : 2000, 114) intermédiatiques. C'est-à-dire que le roman devient une plateforme complexifiée qui reçoit toutes structures médiatiques. C'est dans cet objectif qu'elle propose trois types de « remédiation » comme processus de lecture du geste intermédiaire : la remédiation transparente d'une autre modalité, la remédiation intermédiaire d'un produit médiatique fictif et la remédiation d'un produit médiatique réelle.

Tout d'abord, Routhier emprunte la notion de remédiation à Bolter et Grusin qui l'abordent comme la « *representation of one medium in another* » (Bolter et Grusin, 1999 :45). D'où elle estime « qu'il y a remédiation, au sein d'un texte romanesque, lorsque ce dernier modélise des traits et des caractéristiques appartenant à un autre média » (Routhier, 2012 :35).

Ainsi, la remédiation transparente d'une médialité est par excellence l'acte de représentation d'un média au sein du texte, par l'usage des expressions nominatives d'un média quelconque. À cet effet, elle l'exprime en ces termes : « Je pense ici au moment où un roman remédie les modes et aspects d'une autre médialité, en n'en gardant que la structure, les principes de fonctionnement ou le mode d'apparaître ». Cette approche est confirmée en reprenant Werner Wolf qui présente l'acte de remédiation en expliquant que : « the signifier of the dominant medium are used in the way customary and typical of it

and only serves as a basis of this signification without being iconically related to the other medium »² (Werner Wolf, 1999 : 44). Ensuite, elle explique qu'il y a remédiation intermédiaire d'un produit médiatique fictif quand

Il arrive également que le roman fasse une remédiation un peu plus concrète en actualisant un produit médiatique fictif (un produit médiatique créé par et dans le texte, dans une relation d'enchâssement). Ce produit médiatique est le plus souvent réalisé par une instance intradiégétique identifiable et introduit dans un dialogue entre l'auteur du roman et le personnage producteur [...] (Routhier, 2012 :5)

L'auteure montre entre ces lignes qu'il y a phénomène de remédiation d'un média fictif, lorsque le média représenté dans un roman ne relève pas du travail de l'auteur, mais passe plutôt par un acteur intradiégétique. C'est-à-dire que le média est introduit dans le texte par un personnage et non par le narrateur principal du texte. *De facto*, la critique qualifie le fait de déplacer dans une œuvre de fiction littéraire, un vrai média avec toute sa sensibilité matérielle, d'origine hors texte comme une remédiation opaque d'un produit médiatique réel. D'où elle affirme que

Ce type de remédiation est obtenu par la modélisation d'un produit médiatique réel, c'est-à-dire un produit médiatique antérieur et extérieur au roman et de sa médialité. On peut concevoir ce phénomène comme une sorte de prolongement de l'intertextualité ou « il y a la présence effective d'un texte dans un autre » ou ce texte (ou produit médiatique) est accompagné par la remédiation de sa médialité d'origine. Le média remédié est plus « opaque » (n'est pas transparent) que dans les phénomènes décrits plus haut, puisqu'il est rattaché à un produit médiatique qui existe réellement (qui n'est pas créé par le roman). (Routhier, 2013 : 5)

Le produit médiatique doit physiquement être manifesté dans le roman pour parler de remédiation d'un produit médiatique réel. Ces types de lectures intermédiaires éloignent le lecteur de la pureté des études médiatiques, en favorisant l'autonomie du discours sur l'approche littéraire de l'intermédialité. Puisque les médias et les dispositifs médiatiques sont « médiatisés par une esthétique littéraire » (Vouilloux, 1994 : 115). Bien que la remédiation reste une méthode efficace pour évaluer l'esthétique intermédiaire dans le roman. Mais qu'en est-il de l'intégration de la télévision dans *La fabrique de cérémonies* ?

2. L'intégration télévisuelle dans *La fabrique de cérémonies*

En lisant *La Fabrique de cérémonies*, le lecteur est comme figé devant un écran télé, le texte est construit sous un calque télévisuel par endroit. Donc, la Fabrique est composée d'une empreinte intermédiaire qui se justifie par l'intégration du média télé par invocation d'une phraséologie orientée tel que l'indique le passage ci-après : « J'imagine un écran que fixerait son regard à travers moi, et ce que je prends pour conversation ne serait que la bande-son d'un film, provenant de haut-parleurs dissimulés au plafond. Et ses lèvres à lui, Urbain Mango, le bougeant en play-back sur des images sous-titrées pour malentendant qu'il serait seul à voir. » (Kossi : 2001, 33)

L'auteur utilise des tournures métaphoriques renvoyant à la médiatisation de l'image et du son par la télévision. Cet extrait permet au narrateur de se décrire en situation de

² Les signifiants du médium dominant sont utilisés de la manière la plus personnalisée et la plus typique de celui-ci et ne servent que de base à cette signification sans être liés de manière iconique à l'autre médium.

télespectateur du média intradiégétique. En d'autres termes, le narrateur par la médiation de l'auteur tente de concentrer le lecteur devant une télévision d'imagination littéraire. Cette représentation de la télévision dans la *fabrique de cérémonies* rend plausible l'affirmation de Farah Gharbi : « Certaines stratégies d'écriture favorisent la création d'effets « audio-visuels » dont la perception sensible convainc le lecteur que ce qui est de l'ordre de l'auditif et du visuel peut parfois habiter de manière indicible (virtuellement) la scripturalité » (Gharbi, 2009 :90). Ceci étant, la fiction romanesque est la seule réalisation littéraire, capable de donner à un objet quelconque une autre existence perceptible par le sens. De plus, l'auteur invite le récepteur du texte à lire un univers de paysage filmé et diffusé :

Les cameramen en chasse dans la ville pour transmettre en direct l'émotion des télespectateurs des télespectateurs ont fait irruption dans le bar et ont pris en otage les lèvres tremblantes du vieil homme dont l'image vient de s'incruster en médaillon à l'écran, la voix soudaine amplifiée, susurrant à travers le filtre d'un microphone : o.o . (Kossi Efoui, 2001:176).

Le passage ci-dessus présente une perception sous deux angles. Le premier angle de compréhension montre que le narrataire fait une exposition des images rapportées par l'œil de la caméra au profit de l'écran télévisuel. Le second axe de résonance montre que Kossi Efoui remémore, réactive la mémoire des lecteurs et lectrices de son texte par la double fiction. En conséquence, l'auteur Togolais choisit de témoigner des événements survenus dans le Togo post-indépendance, par le biais de la narration romanesque et le média électronique audiovisuel. Cette technique signale le caractère intermédial de *La Fabrique de Cérémonies* qui ne perd aucune seconde à braver la loi de l'écriture traditionnelle, homologuée par ses pères. Au-dessus de tout, les événements historiques sont l'objet de la rencontre du média satellitaire et du format roman chez Kossi Efoui. De plus, Efoui construit son intrigue autour d'un narrateur câblé sur le média audiovisuel :

Les monuments de l'An de paix auxquels se heurtent nos regards sont à l'écran. A nouveau une scène de reconstitution finissant dans le braillement de quatre, de quatre, six, sept gaillards en uniforme : alors on va éteindre sous le lapin ? Alors, on va éteindre sous le lapin ? Au braillement de l'appareil se mêle le bruit de marché de la clientèle du soir venue apprécier le tarif de la nuit et le décorum, moins concentré sur les images que la clientèle de la journée, tout à fait disposée à se divertir avec les récits de Wang Lee [...]. À l'écran l'homme en uniforme s'avance, poussant devant lui un acteur dans le rôle de la victime, avec les jambes qui vous manquent et tout et tout : Oyoyoie ! La caméra recule et change d'échelle. (Kossi Efoui:2001:166).

Ce paragraphe montre que la télévision est jumelée au roman par *ekphrasis* télévisuelle. Le narrateur personnage actif dans la société romancée raconte des scènes qu'il regarde à travers la caméra. Il fait donc la remédiation par effet direct des images capturées par la caméra et transmises au lecteur de manière instantanée. L'auteur met le narrateur en situation de *live* au contact du texte. Autrement dit, le lecteur est soumis à un environnement où le média fixe les règles de la narration. Que ce soit l'auteur interne ou l'auteur social, tous s'éclipsent pour sacraliser le média de propagande audiovisuel.

Il renseigne la mémoire contemporaine à l'aide de la mémoire électronique. L'auteur semble ne pas se défaire du compte-rendu télévisuel, c'est-à-dire de l'*ekphrasis*. On peut le constater avec l'extrait que voici : « Vous vous souvenez de cette image que l'on a montrée partout, l'arrivée de la malheureuse Marie Ngandu, la dernière des dernières qu'on a dû attendre pour fermer le stade, la dernière « aux chaussures de pauvre », comme disait le

commentateur »(Kossi Efoui, 2001 : 175).À cet effet, Fatou Diome nemanque pas defeindre la télévision dans son intrigue.

3. Dissimulation de la télévision dans *Le ventre de l'Atlantique*

Il est sans nul doute remarquable que *Le ventre de l'Atlantique* soit signé d'une empreinte médiatique dominée par le média télévisuel. L'intégration de la télévision s'est faite par convocation du journal télévisé, donc le bulletin d'information : « Enfin, pour terminer ce journal, sachez que nos braves Sénéfs (Sportifs nationaux évoluant en France) s'illustrent de plus en plus dans le tournoi des clubs français, comme le démontrent ces quelques images de nos confrères de France 2 » (Diome, 2011 : 50). L'instance narrative, (narratrice) interne à la diégèse crée le média télé qu'il transmet à l'auteur social. En d'autres termes, le média est parvenu au roman par la créativité de l'instance interne au récit en révélant la justesse intermédiatique du *Ventre de l'Atlantique*.

À vrai dire, l'auteur a fait une remédiation du discours d'un journaliste qui s'approche comme un dispositif représentatif du média audiovisuel au sein du texte. Vraisemblablement ce passage montre la rencontre de l'image et du son qui créent une sensation télévisuelle mimée au sein du roman. L'arrivée de la télévision au sein de *Le Ventre de l'Atlantique* reste appuyée par la remédiation d'un produit médiatique fictif. Ensuite, la télé s'illustre par la description des actions d'un footballeur pendant un match télévisé :

Il court, 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 [...] Maldini ! Oh, oui ! Très bonne défense de Maldini qui passe à son gardien ! Toldo dégage ! Mais quel talent, ce Maldini, voilà un grand joueur ! Il est pourtant resté fidèle au Milan AC. Une centaine de sélections dans l'équipe d'Italie ! C'est fabuleux ! Son père César était lui aussi un très grand footballeur ; décidément, cette famille a du talent. (Diome, 2011 :111- 112)

Par ce bout de texte, l'auteur nous fait suivre un match de football par un effet d'*ekphrasis* télévisuelle. Elle fait la description minutieuse de la performance de Paolo Maldini joueur italien. Elle reconstitue geste après geste, exploite après exploit lors d'un match télévisé de coupe Europe. C'est-à-dire que Fatou Diome crée un direct (par reproduction) littéraire, en substituant l'écran télé à la page du roman. Elle procède par schématisation verbale d'une scène retransmise à la télé par l'esthétique littéraire.

En plus de ce qui précède, pour combiner la télévision au roman, Fatou Diome part de la description des actions des personnages téléspectateurs. À l'image de la narratrice qui s'invite comme référent télévisuel : « Le 29 juin 2000, je regarde la coupe d'Europe de football. L'Italie affronte les Pays-Bas en demi-finale. Mais yeux fixent la télévision, mon cœur contemple d'autres horizons ». (Diome, 2011,12). À travers le « je », la narratrice de *Le Ventre de l'Atlantique* s'identifie comme un personnage téléspectateur.

À elle, est associé son frère Madické qu'elle imagine à des kilomètres devant un poste téléviseur : « 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 » (Diome, 2011,15). Elle invite dans sa poétique romanesque le petit écran avec sa corporation³.Les personnages-téléspectateurs permettent de considérer autrement

³Au sens strict, c'est l'ensemble des personnes considérées comme formant un tout au sens où elles partagent une caractéristique commune, précisément un métier, une fonction. Suivant le rapprochement que nous faisons

l'intégration de la télévision dans *Le ventre de l'Atlantique*. Étant donné que l'un n'existe pas sans l'autre et l'autre n'a d'importance que par le regard de l'autre. Autrement véhiculé, sans télé, il n'y a pas de téléspectateur bien que le média puisse exister sans les yeux regardant du téléspectateur. La machine électrique visuelle ne trouve son utilité qu'à travers l'homme. Suivant la même logique, elle s'appuie sur les émotions des téléspectateurs pour intégrer la télé dans son écriture ou intrigue.

On peut le constater à travers les lignes suivantes : « Au premier tacle de Maldini, spontanément, son pied soulève l'arrière-train du garçon accroupi de lui [...], car le match ne faisait que commencer, et des actions existantes il y en aura encore » (Diome, 2011 :16).

Cet état d'esprit hante Madické comme un fantôme lorsque le gardien italien met le ballon en touche : « Ah ! Toldo, le gardien italien, sort le ballon. Madické lance un violent coup de pied qui cette fois ne dérange personne ouf ! On a évité le pire. Une longue inspiration soulève la poitrine. » (Diome, 2011 ,17). Ce type d'attitude est récurrent chez des personnes regardant des sports collectifs, individuels ou des films d'action à la télévision. Ils manifestent le besoin d'accomplir une action qu'un acteur n'a pas pu réaliser soit par maladresse ou délibérément.

Ils expriment souvent une frustration produite par un désir inassouvi. Tel est le cas de Salimata narratrice dans *Le Ventre de l'Atlantique* : « 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 récupérer, l'escorter, lui permettre de traverser la moitié du terrain afin d'aller la loger au fond des buts adverses. » (Diome, 2011 :11). La télévision est donc, ici, intégrée par description émotionnelle des personnages téléspectateurs. Chez Fatou, le personnage social du récit est considéré au-delà de sa fonction sociale. Il s'inscrit parmi les dispositifs médiatiques pris en considération par le lecteur, à même de désigner le média audiovisuel. Alors le personnage de fiction subsaharien contemporain se conçoit comme multifonctionnel, c'est un sujet redéfini en fonction de l'enjeu littéraire de l'auteur. Selon Bouchra Rajidy « lorsqu'un personnage accède à un statut de type, le rôle diégétique qu'il assure n'est plus aussi important que la signification que porte ce personnage en lui » (Rajidy, 1998,333) et complexifie son statut. La télévision reste un dispositif créatif de l'esthétique intermédiaire chez Kossi et Diome. Qu'en est-il de la représentation de la photographie dans les romans contemporains subsahariens ?

4. La double représentation de la mémoire : entre écriture et photographie

L'histoire d'un peuple est généralement garantie par la mémoire orale, la mémoire écrite, la mémoire imagée, y compris celle des vestiges et des monuments.

C'est à travers ces éléments que les expériences culturelles antérieures d'un peuple, les actes héroïques d'un homme ou d'un sujet quelconque sont restitués à la mémoire collective. Bien des figures héroïques africaines ont disparu de la conscience des générations actuelles, faute de représentativité. Les domaines de créations artistiques tels que la musique, la peinture, la sculpture, le graphisme, voire la littérature... peinent à valoriser les héros qui ont marqué l'histoire de l'humanité noire d'Afrique.

C'est sans doute pour cette raison que la littérature sous le régime postmoderne brise le silence par l'entremise du roman. Fiction qui étend son centre d'intérêt sur la médiation

après notre analyse, il s'agit de l'ensemble des personnes qui valorisent, regardent et accordent un intérêt particulier à l'écran électrique.

des compétences artistiques en imposant son régime de cohabitation. Autrement dit, les récits francophones subsahariens contemporains intègrent dans leurs structures des dispositifs non littéraires comme la musique, la télévision, le téléphone et l'icône photographique. À travers ce couloir de possibilités intégratives Steeve Robert Renombo convoque la photographie dans *Remember Charles* (Renombo, 2019), pour révéler le passé militaire français de N'Tchoréré :



(Renombo, 2019 :146)

Cette illustration photographique met en lumière le vécu militaire du capitaine Charles N'tchoréré de souche gabonaise et français d'adoption. Il a servi en 1940 au sein de l'armée française. L'auteur choisit comme supplément narratif l'icône photographique pour délier les langues muettes au sujet de l'enterrement et du déni précoce du service rendu du Capitaine N'Tchoréré à la France. Ni l'autorité française ni l'autorité gabonaise n'ont daigné historiciser, pérenniser le passé du capitaine Charles La conscience contemporaine par le biais de l'imaginaire littéraire se charge de réhabiliter le vaillant soldat qu'on peut observer en tête du défilé de la 7^e compagnie, le 2 mai 1940. (Renombo, 2019 : 146). La photographie apparaît ici comme un vestige de résonance reconstituant une vie mise en poussière. Okambi, narrateur de *Remember Charles* fouille dans les débris de l'histoire militaire française, pour retrouver les traces d'un homme dans une histoire muette. Le média ci-après révèle mieux les faits :



(Renombo, 2019 :108)

L'auteur procède par collage photographique, pour annuler le doute autour de la coloration de l'armée française. Mais surtout de montrer la présence du militaire gabonais dans les rangs des nommés « tirailleurs sénégalais ». C'est dans ce sens que l'auteur gabonais s'appuie sur les propos de Jean-Paul Sartre pour affirmer la présence du capitaine Charles comme combattant français : « Un Juif jeté parmi les Blancs peut encore nier qu'il est Juif, se déclarer homme parmi les hommes. Le nègre ne peut nier qu'il est nègre et réclamer pour lui cette abstraite humanité incolore : il est noir. Ainsi est-il acculé à l'authenticité. » (Renombo, 2019 : 73-74). Autrement dit, les propos de Sartre montrent que l'on ne peut guère remettre en cause l'implication ou l'intégration de Charles N'tchoréré dans l'armée française vers 1940. Puisqu'il apparaît dans le groupe sur la photo comme un intrus, en raison de sa couleur ébène et de sa petite taille. De plus, l'esprit de Charles n'a pas traversé silencieusement l'ère actuelle, c'est-à-dire celle des héritiers de l'Histoire. En revanche, l'incantation iconique dans le texte de Renombo n'est pas que restauratrice de la mémoire. La photo participe également de l'inauguration de l'écriture intermédiaire qui imprime ses marques dans le nouveau roman subsaharien. Le roman à l'étude se alors « définit par sa capacité d'établir des liens actifs avec autres choses que la littérature. » (Volta, 2003 : 198)

À cet effet, le roman subsaharien francophone peut être considéré comme un produit littéraire qui « s'adapte à la nouvelle situation tout en maintenant une spécificité de discours spécialisé et en acquérant de nouvelles fonctions » (Volta, 2003 : 207). L'image photo fait office de belle preuve, de dissolution du mensonge entretenu par l'endurcissement du silence. La photo rencontre l'écriture dans ce roman pour valider et fixer la mémoire privée vers un intérêt général (c'est-à-dire de reconnaissance publique). L'effet magique de l'image et des lettres (mots) dans *Remember Charles* renforcent l'objectivité du roman et confirment « l'autonomie intermédiaire du littéraire » selon Jean-Christophe Valtat. La médiation écriture et image photographique se lit ou s'observe dorénavant sans discontinuité dans les fictions subsahariennes. Ainsidans le roman en tant qu'œuvre ouverte : « [...] des rapports dialogiques, au sens large, sont possibles entre d'autres phénomènes de signification, dès lors que ceux-ci sont produits par une matière sémiotique. Les rapports dialogiques peuvent exister, par exemple, avec des images prises dans d'autres arts. » (Bakhtine, 1970 : 242)

L'image est une preuve qui renforce l'argumentaire, elle renforce ce que disent les mots avec réalisme dans un contexte de démonstration. Renombo inscrit le Capitaine Charles

N'Tchoréré dans la mémoire historique des héros africains, par le canal du roman, en constituant des pièces commémoratives. Ces indices reconstruisent les séquences de son vécu jusqu'à sa mort. L'élément textuel ci-contre le présente clairement :



(Renombo, 2019 :148)

Ceci n'est pas un paysage ou un objet d'art, mais plutôt une pierre tombale. Cette image est collée au roman pour justifier que le capitaine a existé. Le roman ne se conçoit plus qu'avec l'écriture, l'image photographique participe aussi à la modernisation de ce dernier. Elle participe au rendu du récit, c'est-à-dire que la photo intègre la structure du roman en tant que dispositif de la narration. Cela donne raison à une considération intermédiaire, bien présente au cœur de l'imaginaire romanesque contemporaine négro-africaine de langue française. Cette fusion de nature opposée entre l'image et l'écriture change la manière de lire ce type de roman. C'est dans cette perspective que « la représentation littéraire nous amène à nous questionner sur la nature du savoir et de ses influences sur l'imaginaire et la lecture et, de toute évidence, sur le discours littéraire et la réflexion qui en découlent. » (Meadwell, 2013 : 27). Alain Mabanckou s'y prête également cet exercice dans *Lumière de pointe noire*⁴ en juxtaposant la photo de sa mère au discours des lettres :

⁴Roman autobiographique publié en 2010. Dans ce texte, Mabanckou présente les membres de sa famille. Il raconte en quelque sorte son vécu familial à travers un adolescent nommé petit Michel qui apparaît également dans *Demain j'aurai vingt ans*, un de ses textes phares.



(Mabanckou, 2010 : 22)

L'icône photogénique est très souvent imbriquée dans la graphie romanesque pour approfondir la description d'un objet, d'un paysage ou d'une personne. La photo ci-dessus est extraite de la deuxième séquence de *Lumière de pointe noire* intitulée «La femme de nulle part». Elle est invitée à l'écriture dans le but de portraiturer, de symboliser et d'authentifier la beauté antérieure de la mère du narrateur. Le discours photographique vient (compléter) ou en addition aux détails qui échappent aux mots. La photo ici présentée est la médiatrice entre deux époques, c'est-à-dire le passé et le présent du narrateur.

La photo ci-dessus présente l'image antérieure de Maman Pauline sans ride, et sans amollissement corporel. Elle immortalise et gèle le corps de Maman Pauline, le garde intact dans son époque. C'est dans cette logique que Gunthert affirme : «le portrait d'une personne connue et animée est l'outil privilégié de la démonstration de la présence du passé» (Gunthert : 2016, 4). On comprend que le média photo ne vient pas créer un impact polémique, mais plutôt une cohabitation harmonieuse et relationnelle. Ainsi, de cette rencontre de l'écrit et du visuel, *Lumière de pointe noire* témoigne de l'intermédialité manifestée dans les dystopies subsahariennes francophones. Selon Johanne Villeneuve : « L'intermédialité se laisse concevoir comme interaction entre différents médias » (Villeneuve : 2003, 55).

L'écriture romanesque *ade facto* trouve un compagnon compatible pour objectiver la réalité littéraire. À consulter le texte de Mabanckou « L'Évidence photographique » (Wedekind : 2009) est un phénomène répété. Il colle à la suite d'un paragraphe, un paysage photographique :



(Mabanckou, 2013 : 264)

Ce paysage n'est pas greffé au texte pour sa beauté. Alain Mabanckou l'intègre entre les allées des phrases, entre les lignes blanches de son autobiographie, pour interpeller le lecteur sur le rôle historique de l'océan au Congo. La photo vient en appui à l'écriture pour présenter cet espace naturel comme un cimetière silencieux : « c'est albinos n'étaient pas nés ainsi par hasard, ils étaient des blancs ratés qui, par malchance, avaient échoué chez nous et, de toute façon en les jetant à la mer ils retourneraient chez eux en Europe ou ils retrouveraient la vraie couleur de leur peau » (Mabanckou, 2013 : 262). La photo authentifie la virtualité des mots, donc le côté illusoire de la fiction littéraire. Le collage dans l'œuvre de Mabanckou et Renombo permet au lecteur de valider méthodiquement, l'aspect intermédial de ces textes qui cumulent l'image et l'écriture. Ce déchiffrement du code esthétique intermédiatique, valide l'autorité scientifique du lecteur qui déconstruit et reconstruit le texte, en mettant en lumière le non-dit. Les œuvres de fiction franco-subsahariennes contemporaines se lisent comme des «œuvres ouvertes», notamment *Lumière de pointe noire* et *Remember Charles* qui capitalisent l'image et les mots. Ces œuvres méritent, à cet égard «une approche en miroir ou lire et voir sont permutés, employés l'un pour l'autre et saisis lorsqu'ils se présentent l'un pour l'autre» (Decary, Trudel : 2006, 5-6) comme des marqueurs de l'esthétique l'intermédiaire.

Conclusion

En somme, cette analyse avait trait au mode d'intégration du média télévisuel et de l'icône photographique dans les dystopies subsahariennes francophones. On retient d'une part que l'image photographique est intégrée dans le corpus par effet de collage à des fins restauratrices de la mémoire collective. D'autre part, le média télévisuel quant à lui, est représenté par *ekphrasis* télévisuelle, c'est-à-dire par description des scènes télédiffusées. Mais aussi par description des émotions des téléspectateurs-personnages dans les textes. Les médias dans leurs différences occupent désormais une place de choix dans la création romanesque d'Afrique francophone noire. Cet effet de modernité romanesque soulève la question de la forme et de la lecture des récits contemporains subsahariens de langue française.

Références bibliographiques

- BAKHTINE M. 1970. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris. Seuil.
- BOLTER J. D. et GRUSIN R. 1999. *Remédiation*. MIT Press. Cambridge.
- DIOME F. 2003. *Le ventre de l'Atlantique*. Paris. Edition Anne Carrière.
- GUNTHER A. 2016. «Une illusion essentielle. La photographie saisie par la théorie». *Etudes photographiques* (en ligne). 34, Printemps, mis en ligne le 1juin 2016, consulté le 10février2023. URL.<http://journalsopenedition.org/etudes-photographiques/3592>.
- GARBI F. A. 2009. L'intermédialité littéraire dans les récits d'Assia Djébar. Thèse de doctorat soutenue à l'université de Montréal.
- DECARY I. et ÉRIC T. 2006. « Présentation ». *Études françaises*, vol. 42, n°2, MABANCKOU Alain, (2013), *Lumière de pointe noire*, Paris, Seuil.
- KOSSI E. 2001. *La fabrique de cérémonies*. Paris. Seuil.
- MOSER W. 2001. « Pas d'Euphorie! Anatomie d'une crise » dans *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 26, n°209.
- MÜLLER J. E. 2000. « L'Intermédialité une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la télévision ». In *Cinéma* 10, n°2-3, printemps 2000.
- MEADWELL K. W. 2013. Compte rendu de [VALENTI J. (2013) *Littérature et savoir : une perspective cognitive*, Winnipeg, Presses universitaires de Saint-Boniface, 268 p. [ISBN: 978-1-895407-47-1]]. *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, 25(1-2), 207-210. <https://doi.org/10.7202/1026101a>
- RAJIDY Bouchra. 1998. Interaction entre personnages et les décors dans quelques romans de Balzac. Thèse de doctorat présentée à l'université Paris VIII.
- RENOMBO S. R. 2019. *Remember Charles*. Paris. Descartes & Scie

- ROUTHIER E. 2014. « Remédiation et interaction dans le milieu textuel » <https://doi.org/10.7202/1043650ar>
- ROUTHIER E. 2012. L'intermédialité du texte littéraire. Le cas d'océan de mer d'Alessandro Baricco. Mémoire de master, Université de Montréal.
- SARTRE J.-P. 1948. *L'Orphée noir*. Paris. Gallimard.
- VALTATJ.-Ch. 2003. « L'autonomie intermédiaire du littéraire ». In numéro spécial de la revue *L'Esprit Créateur*. « L'intermédialité littéraire », vol.43, n°2, été.
- VILLENEUVE J. 2003. Intermédialité, cinéma, musique : la symphonie-histoire d'Alfred Schnittke (raconter / Telling, n°2 automne 2003). *Intermédialités/ Intermediality*, (20), 55-
[.https://doi.org/10.7202/1023525ar](https://doi.org/10.7202/1023525ar).
- VOUILLOUX B. 1994. *La Peinture dans le texte*. Paris. CNRS.
- WEDEKIND G. et MOLDERINGS H. (dir.). 2009. *L'Évidence photographique. Le concept positif de la photographie en question*. Paris. Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- WERNER W. 1999. *Musicalization of fiction: a study in the theory and history of intemédiality*. Amsterdam/ Atlanta, Rodopi.