

Ethiopiques

REVUE NÉGRO-AFRICAINE DE LITTÉRATURE, DE PHILOSOPHIE,
DE SOCIOLOGIE, D'ANTHROPOLOGIE ET D'ART



N°108 - 1^{er} Semestre 2022



ÉTHIOPIQUES

Revue semestrielle
ISSN 0850 - 2005

Rue Alpha Hachamiyou TALL x René NDIAYE
Tél : +221 33 849 14 14 - Télécopie : +221 33 822 19 14
BP : 2035 Dakar
e-mail : senghorf@orange.sn
internet : <http://www.refer.sn/flss>
online : www.refer.sn/ethiopiennes

COMITÉ DE RÉDACTION

Directeur de Publication

A. Raphaël NDIAYE

Directeur de Rédaction

Amadou LY

Membres

Mamadou BA
Abdoulaye Élimane KANE
Ramatoulaye Diagne MBENGUE
Boubé NAMAÏWA
A. Falilou NDIAYE
Amadou Lamine SALL
Pierre SARR (Lettres)
Malick DIAGNE
Abdou SYLLA
Étienne TEIXEIRA
Ibrahima WANE
Babacar Mbaye DIOP
Alioune DIAW
Cheick SAKHO
Andrée Marie Diagne BONANE
Coudy KANE

Membres correspondants

Hélène TISSIÈRES (U.S.A.)
Eileen JULIEN (U.S.A.)
Sana CAMARA (U.S.A.)
Papa Samba DIOP (France)
Françoise UGOCHUKWU (Angleterre)
Pierre K. NDA (Côte d'Ivoire)
Guy O. MIDIOHOUAN (Bénin)
Abdelouahed MABROUR (Maroc)
Ousmane TANDINA (Niger)
Pierre NDEMBY MAMFOUBY (Gabon)
Albert OUEDRAOGO (Burkina Faso)
Mbaye DIOUF (Canada)

Ethiopiennes

Éthiopiennes

Littérature, philosophie, sociologie, anthropologie et art.

N° 108 1^{er} Semestre 2022

Illustration :

Cleansing the earth, 2020

Oil on linen

60 X 45

BAMAZI TALLE (USA-TOGO)

***Éthiopiennes* n° 108.**
Littérature, philosophie, sociologie, anthropologie et art.
1^{er} semestre 2022.

N° 108

1^{er} SEMESTRE 2022

.....

SOMMAIRE

1. Littérature

Mamadou Hady BA - <i>La plus secrète mémoire des hommes</i> : une esthétique de la déconstruction	7
Aliou SECK - Écriture romanesque et intermedialité dans <i>Cave 72</i> de Fann Attiki.	21
Denis Assane DIOUF - Le roman territorial sérère : contexte d'émergence, analyse thématique et poétique	37
Aliou SÈNE - <i>Les Écailles du ciel</i> , un roman satirique	51
Coudy KANE - Les aspects spéculaires et méta-narratifs dans l'œuvre d'Amadou Élimane Kane : une modélisation de l'esthétique du roman pour repenser le récit africain	65
Dacharly MAPANGO - Métatextualité dans <i>Le Pleurer-Rire</i> : poétique néo-romanesque et esthétique postmoderne d'Henri Lopes	77
Jean Marie YOMBO - Postcolonialisme et crise du récit en contexte francophone.....	91

2. Philosophie, sociologie, anthropologie

Ramsès NZENTI KOPA - Aimé Césaire et l'écocritique africaine : le procès écologique de la civilisation occidentale	103
Malick DIAGNE - Djibril Samb ou l'éclectisme d'un humaniste radical pour penser l'Afrique et le monde en devenir	117
Dominique SÈNE - Léopold Sédar Senghor et les théories classiques de la sociologie du développement	131

3. Notes de Lecture

Abdoulaye DIOME - Modou Fatah Thiam, <i>Lam-lam-jeeri</i> , les éditions Artige, Dakar-Sénégal, 2021, 230 Pages	145
Coudy KANE - <i>Solitudes</i> : un esthétisme romanesque essentiellement humain.....	149

***Éthiopiennes* n° 108.**
Littérature, philosophie, sociologie, anthropologie et art.
1^{er} semestre 2022.

ÉCRITURE ROMANESQUE ET INTERMÉDIALITÉ DANS *CAVE 72*
DE FANN ATTIKI.

Par Aliou SECK*

Dans une étude portant sur l'œuvre romanesque d'Emmanuel Dongala, Roger Tro Dého aboutissait à la remarque suivante :

[*Les Petits garçons naissent aussi de étoiles* et *Johnny chien méchant* sont des]
sortes de textes audio-visuels [où] l'écrit entre constamment en contact avec
d'autres médias dont, entre autres, le cinéma, la radio, la télévision, la presse
écrite, les revues et magazines, le téléphone, l'ordinateur et l'internet. Les
médias y sont non seulement l'objet d'une appropriation soutenue mais
travaillent également l'écriture au point de devenir le principe structurant du
texte romanesque (2014 : 173).

L'intérêt de la remarque réside dans le fait qu'elle peut, à maints
égards, s'étendre à l'essentiel de la production romanesque africaine
contemporaine dont les auteurs semblent avoir définitivement adopté
l'intermédialité comme mécanisme d'élaboration de leurs textes.
Conséquemment, leur choix scriptural mène à l'avènement d'œuvres
littéraires à minima globalement marquées par une intrication des
médias qui s'agrègent dans l'espace textuel rendant compte de la
complexité et, surtout, de la capacité du genre romanesque à s'ouvrir,
dans un mouvement intégrateur, à d'autres systèmes sémiotiques, pas
forcément littéraires, qui le mutent en un corps impur et proprement
hétérogène. L'on assiste vraisemblablement, en Afrique noire
francophone, à la constitution d'un nouvel ordre scriptural auquel
souscrit la plupart des prosateurs dont le jeune Congolais Fann Attiki.

* Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal

Son premier roman, *Cave 72* (2021)¹, qui lui a valu le *Prix Voix d'Afrique*, est le modèle achevé de ce nouveau rapport à la pratique textuelle faisant de l'œuvre littéraire un réceptacle des médias. La lecture de ce roman révèle, de fait, une intermédialité si outrancière qu'il ne serait pas vain d'interroger la relation qui se tisse entre le romanesque et le médiatique pour mettre en lumière son rendement sur le double plan esthétique et sémantique. L'étude envisagée dans une perspective intermédiaire part de l'hypothèse que le jeu intermédiatique à l'œuvre dans *C.72*, loin d'être le fruit du hasard, relève d'un choix esthétique conscient qui subsume une volonté d'inscription de l'esthétique romanesque dans un processus dynamique apparaissant à terme comme un « véritable défi à la littérature » (Barthes cité par Braud, 2012 : 27).

Subsidiairement, l'ouvrage en question semble être le résultat d'une « stratégie idéologique » (Larange, 2012 : 36) faisant de l'intermédialité un tremplin à la distillation d'une vision du monde guidée par la représentation d'une Afrique postcoloniale marquée par la résurgence du pouvoir totalitaire. Vue comme telle, la pratique intermédiaire, au-delà des enjeux esthétiques dont elle est nécessairement porteuse, apparaît, singulièrement dans le roman de Fann Attiki, comme un moyen de représentation d'une réalité chaotique imposée par un pouvoir politique dont l'auteur tente de fustiger, dans un langage nouveau, le mode de fonctionnement.

1. La compromission de l'écriture romanesque par le fait médiatique

Le travail de médiatisation du roman se pose ces dernières décennies comme un nouveau paradigme de l'écriture littéraire. Les textes, manifestation du flux médiatique qui caractérise notre ère, sont des lieux de déploiement et d'entrelacement des médias qui ont fini d'envahir, ainsi que le notait Alain Philippe Durand, « le monde écrit et parlé » (cité par Atcha, 2009 : 51). C'est cette réalité d'un système-monde, dominé par les médias, qui s'invite dans les pratiques significatives contraignant la littérature à changer de visage et à se

¹ Pour les références à cet ouvrage, nous mettrons désormais *C. 72* suivi des numéros de page.

concevoir suivant une dynamique d'aspiration, de convocation ou de recyclage des médias. La nouvelle donne entraîne, conséquemment, un élargissement des frontières du littéraire et une diversification des moyens narratifs dont dispose l'écrivain qui, dans son travail créateur, tend désormais à doter les médias, comme le téléphone, la radio ou la musique, de propriétés narratives qui placent l'écriture sous le signe d'une intermédialité saillante et voyante remettant en cause l'identité générique des textes. Ainsi, aboutit-on à des formes hybrides telles que le roman-téléphone, le roman-radio ou le roman-cinéma qui sont la manifestation « somatique » d'une volonté d'oralisation et/ou de visualisation de l'univers romanesque par l'entremise des médias sonores et audiovisuels.

Le « turbulent mariage » (Monga, 1990 : 11) entre le romanesque et le médiatique s'observe à l'analyse de *C.72* dans la place dévolue au téléphone. Son usage récurrent dans les lettres africaines, que l'on note par ailleurs chez Fatou Diome dans *Le Ventre de l'Atlantique* (2003) ou encore chez Eugène Ébodé dans *Silikani* (2006), semble procéder d'un désir « d'oralisation de l'écriture » (Diagne, 2020 : 172) qui l'inscrit dans un domaine interstitiel fait d'un amalgame de codes graphiques et phoniques. L'oralisation du récit d'Attiki intègre le constat d'un univers diégétique sonorisé en ce sens que l'essentiel des personnages dispose de cet outil technologique, qui préfigure un cadre romanesque médialisé où la relation dialogique est cultivée et entretenue par le téléphone. Les personnages se spécifient, en effet, par leur « médiaphilie » (Tro Dého, 2014 : 177)² dans le sens où ils affichent, dans leurs commerces, leur préférence et leur amour pour ce média. De plus, au-delà de l'évocation de l'objet sur un mode citationnel, Fann Attiki s'offre la liberté de restituer dans l'espace du texte les conversations téléphoniques des

² Pour Roger Tro Dého, la « médiaphilie » traduit l'amour des médias et des produits médiatiques. Quant à la « médiomania », elle renvoie à « une obsession pathologique pour les médias ». Voir son article « Écriture et médias chez Emmanuel B. Dongala : entre intermédialité et médialiture », dans Philip Amangoua Atcha, Roger Tro Dého et Adama Coulibaly (dir.), *Médias et littératures, Formes, pratiques et postures*, L'Harmattan, 2014, p. 177.

protagonistes. Ainsi, apparaît-il à la suite du collage du récit téléphonique, sans marque typographique, une impression d'homogénéité ou d'uniformité scripturale assez vite rattrapée par l'hétérogénéité discursive qui résulte du télescopage dans l'espace textuel de deux repères médiatiques.

Le meilleur exemple de cette intrusion médiatique apparaît au chapitre trois qui se ferme sur une longue conversation téléphonique entre les amants Didier Elombo et Esther. La restitution du dialogue fait corps avec la reprise des propriétés techniques du média, donnant aux lecteurs l'illusion d'assister à une communication orale que porte bien la syntaxe heurtée d'une écriture qui tente, dans un élan mimétique, de simuler l'échange direct. Cela est bien rendu, en dehors de la configuration *sui generis* de la syntaxe, par le recours à tout un réseau lexical spécifique au média (*bip, écran, fil*) conjugué à une profusion de répliques qui mettent en suspens le cours du romanesque sous la forme d'une pause narrative pour laisser libre cours à l'expression médiatique. Structurellement, l'on assiste à l'élaboration d'une écriture qui semble, au vu de l'abondance des séquences téléphoniques répercutées dans la textualité, destinée prioritairement à l'oreille. Incidemment, « le roman n'est plus tout à fait un corps médiatiquement homogène [...] mais un tissu de l'écriture et [de la parole] » (Damo, 2015 : 234).

Restant avec ce média, il importerait de souligner qu'au-delà de son incidence sur le système d'écriture, le téléphone est un relais de narration dans la mesure où il prend en charge des pans entiers du récit cadre, brisant ainsi la linéarité et inscrivant la polyphonie au sein du roman. Au plan de la progression diégétique, nous noterons que ce média, faisant office d'actant, est le principal adjuvant qui aura permis aux jeunes, accusés d'être les complices de l'opposant Arland, d'établir la preuve de leur innocence. Son importance dans la manifestation de la vérité est perceptible à travers le commentaire suivant du narrateur :

Esther prenait conscience que ses doigts enserraient bien plus qu'un téléphone. Dans sa paume se trouvait une note vocale adressée à un nommé Jonas. Dans sa paume se trouvait l'aveu d'un complot contre Arland Akoly, par conséquent, de quoi prouver l'homicide involontaire de Black Mic-Mac » (C.72 : 173).

Il y a, comme le laissent transparaître les propos, une surdétermination du média qui quitte, pour ainsi dire, son rôle de médium afin d'intégrer le système actantiel du récit. La preuve se manifeste dans les dernières pages du roman où la culpabilité des assassins est révélée grâce à l'audition d'une note vocale, WhatsApp, contenue dans le téléphone qu'ont utilisé successivement Olonga, Jonas et Philipo pour commettre leur forfait. L'accès à cette note permettra au Guide Providentiel de procéder à une reconstitution des faits qui se traduit, au niveau diégétique, par une transitivité narrative résultant de la mise en abyme du média. Le récit s'éclaire et s'hybride par la présence de l'objet et de la parole téléphonique qui, *in fine*, permet de penser la posture scripturale de Fann Attiki comme une esthétique de recherche.

La volonté d'oraliser l'écriture romanesque par le biais des médias se manifeste aussi à travers le recours à la radio qui fait partie des motifs scripturaux traversant ce roman. Sa convocation reste dans la continuité du processus d'oralisation et semble s'inscrire « dans la visée globale du projet d'écriture et des stratégies pour conférer une identité spécifique au roman africain, sur le plan narratif et générique » (Ba, 2020 : 235). À l'image de Ken Bugul, dans *La Folie et la Mort* (2000), Attiki réussit la prouesse de bâtir une œuvre marquée par l'absorption et la transformation du média radiophonique qui dépasse, toutefois par endroits, le niveau de la simple figuration pour se voir attribué un rôle primordial dans la macrostructure du récit. Les personnages témoignent à leur tour un fort penchant pour ce média et s'appréhendent comme de parfaits radiophiles. Il importe sous ce rapport de préciser qu'il y a une forme de hiérarchisation par laquelle le narrateur établit un degré de considération du média en fonction du statut et des motivations des personnages. Il en ressort un détournement, par le Guide Providentiel, véritable radiophile, des fonctions structurelles de la radio à des fins politiques pendant que les administrés, tels Esther et Didi, en font, à leur corps défendant, un moyen de « s'inform[er] de l'actualité du pays » (C.72 : 216).

Sur le plan de l'organisation du récit, l'on constate régulièrement des bifurcations/parenthèses médiatiques qui sont surtout le fait d'un

Guide verbeux qui ne communique à son peuple que par ce canal. Le texte romanesque est alors (sur)chargé de collages de discours radiophoniques se présentant comme le résultat de l'entretien et de la combinaison de plusieurs axes médiatiques à la surface du même texte. Cette collision intermédiatique est visible dans les précautions oratoires introductives propres à l'univers de la radiodiffusion qui jalonnent le récit. Ainsi, voit-on une panoplie d'expressions qui présagent ou préfigurent une faille/cassure dans le discours *narratorial* dans laquelle s'insère le script radiophonique.³

La juxtaposition texte-radio, qui spécifie et alambique davantage l'œuvre, laisse affleurer « le sentiment que l'on a affaire à une double textualité ou [à] une double narration » (Lattro, 2015 : 147). Le passage ci-après, qui résume l'intervention du guide à la radio, est la preuve d'un corps romanesque rendu flexible et ouvert à l'altérité médiatique :

Maman national est une femme forte et honnête à l'image de mon épouse ou à mon image. C'est pourquoi je n'ai pas hésité à me mettre du côté du peuple lorsqu'il m'a demandé de rendre justice à cette femme. J'ai très vite ordonné qu'on la libère parce que je ne cautionnerai jamais que les droits d'un honnête citoyen soient foulés aux pieds par une personne voulant abuser du peu de pouvoir dont je lui ai fait grâce... (C.72 : 216-217).

La voix narrative nous introduit, formellement, dans un jeu de balancement entre « sonorité et scripturalité » (Lattro, 2015 : 144) par le fait même que le narrateur perd, par intermittence, son statut d'énonciateur au premier degré au profit de la voix radiophonique qui, régulièrement, lui dispute l'exclusivité de la conduite du récit. Corrélativement, l'espace textuel, en raison de l'utilisation de l'italique pour marquer typographiquement le discours radiophonique, se mue en un lieu d'expérimentation d'une esthétique nouvelle qui annonce la nécessaire reconfiguration du romanesque. Ce projet scriptural novateur, qui gouverne la production littéraire de Fann Attiki, se poursuit notamment avec l'intrusion du média musical qui décore son texte et enrichit le sens.

³ Voir, entre autres, les pages 164, 216, 168, 217, 225...

À bien regarder, *C.72* illustre cette tendance contemporaine de la littérature qui, dans sa nouvelle déclinaison, prend l'option de voguer à contre-courant de la « conception essentialiste des arts » (Engelberts, 2011 : 224). Elle promeut le choix d'une langue intermédiaire où les différences entre la littérature, les arts ou les médias s'annulent pour favoriser l'émergence de productions mixtes sur le modèle de l'œuvre totale wagnérienne. C'est bien le constat de l'hybridation des pratiques signifiantes qui pousse Silvestra Mariniello à émettre l'hypothèse d'une littérature qui serait entrée « dans sa phase critique de transformation » (citée par Moser, 2001 : 197). Celle-ci se traduit dans *C.72*, en dehors du recours au téléphone et à la radio, par l'usage de la musique qui imprègne le récit en en faisant un corps fondamentalement hybride qui prospère sur le recyclage d'éléments musicaux.

Il est possible de postuler un jeu d'influences entre la personnalité de l'auteur et l'abondance des références intermédiales apparentées à l'art acoustique, surtout lorsque l'on sait que Fann Attiki mène, conjointement à son parcours de romancier, une carrière de slameur. L'écriture se ressent d'ailleurs de ce côté artistique vu l'importance des allusions à la culture urbaine qui affluent au fil des pages. La citation, en épigraphe du chapitre premier, du rappeur français Lino⁴, membre du groupe Ärsenik, n'est-elle pas une façon de marquer une filiation avec l'univers des cultures urbaines et d'annoncer, dès le paratexte, l'empreinte musicale de l'œuvre ? Du paratexte, lieu d'un véritable « encadrement sonore » (Fotsing, 2011 : 50), la musique gagne le corps du texte. Elle se manifeste aussi bien dans les allusions aux variétés musicales africaines, (le Ndombolo, la Rumba, le Coupé Décalé), que dans les citations des noms des grands artistes ayant marqué l'histoire du mouvement *Hip-hop* aux États-Unis tels Tupac, Biggie Small aka Notorius, associés à d'autres chanteurs comme Kratos et Paméla Munka qui illustrent, par ailleurs, la culture musicale de l'auteur. Il reste à préciser que la musique joue aussi un rôle essentiel dans l'édification du

⁴ « J'suis des coins où/ Les anges disparaissent/ Sous des linceuls ». *C.72*, p. 17.

système des personnages et va de son influence sur l'évolution de l'intrigue.

Pris individuellement, la plupart d'entre eux sont des mélomanes et leurs liens d'affinité ou de distance sont globalement dépendants du regard qu'ils portent sur la musique. Didi, Verdass et Ferdinand constituent, en raison de leur passion commune pour les prestations de Slam chez Maman Nationale, une sorte de communauté artistique à laquelle ne tardent pas à se joindre les mécènes Arland et son frère Black Mic-Mac. Si ce dernier est estimé par les jeunes slameurs, c'est en partie grâce à son projet de mettre sur pied un label de production en vue de promouvoir « la musique [et] les arts de la scène » (C.72 : 106).

Nous retrouvons par ailleurs un exemple de mise en abyme du média musical à travers le cas de Jonas qui, en proie à une crise de jalousie, déclame « Il y a quelque chose » (C.72 : 90) du slameur Capitaine Alexandre. Au-delà de sa fonction d'antalgique pour le personnage, cette chanson fait appel à la mémoire médiatique du lecteur, invité à adopter la démarche d'un « sémionaute » (Bourriaud, 2009 : 118)⁵ dans une posture renouvelée des pratiques lectoriales. En jouant sur la combinaison des médias, qui infiltrent le tissu romanesque tout en lui transférant leur technicité, Fann Attiki fait de son œuvre un espace ouvert dans lequel l'écrit et le son s'agrègent pour générer une forme inédite qui porte aussi une empreinte cinématographique.

C.72 est, en réalité, le genre de roman où l'on entre par la voie de la vue, montrant du coup l'influence patente que le septième art exerce sur l'écriture romanesque. L'auteur se situe, de ce fait, dans la lignée des écrivains convaincus que la représentation du réel, dans sa complexité, ne peut se faire que dans « une parole pleine, entière, libre et libérée »

⁵ Nicolas Bourriaud précise à ce propos : « Pour désigner cette nouvelle figure de l'artiste, j'ai forgé le terme de sémionaute : le créateur de parcours à l'intérieur d'un paysage de signes. Habitants d'un monde fragmenté, dans lequel les objets et les formes sortent du lit de leur culture originelle pour se disséminer dans l'espace global, ils ou elles errent à la recherche de connexions à établir ». Voir son ouvrage *Radicant : pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.

(Fall, 2022 : 10). La démarche postule alors une rupture — en tout cas un « refus d'emprisonner le verbe dans un corset esthétique » (*ibid.* p.11) —, qui seule permet le basculement de l'écriture dans le « faire-voir » conçu par Blanche Cerquiligni (2004 : 488) comme le défi actuel de la littérature. L'écriture romanesque trouve ainsi dans le cinéma, qui est synthèse des médias, un allié l'inscrivant désormais dans un mouvement cinétique et dynamique. C'est ce constat du renouvellement en cours de la pratique scripturale par les ressources du cinéma que montre d'ailleurs le témoignage de l'écrivain catalan Monserrat Roig :

Nous sommes des fils de l'image, on ne peut pas écrire aujourd'hui comme on écrivait au XIX^{ème} siècle. Maintenant, quand on écrit, il nous faut imaginer le jeu de lumières, les travellings, tout ça. Auparavant, je pensais que la littérature était en train de disparaître, mais non, le cinéma nous a rendu la littérature, il nous ramène à l'essence de la parole » (cité par Tojal, 2011 : 204).

Il y a chez Fann Attiki une véritable obsession du cinéma qui imprègne la totalité de l'œuvre de son esprit et oriente l'écriture du côté de la monstration. Une telle démarche, adoptée par une bonne frange d'écrivains africains francophones contemporains, fait du roman un média-synthèse qui problématise son statut générique. Le penchant pour ce que nous appelons, à la suite de Valéry Berty et Marc Cerisuelo, un « cinéma-littéraire » (2012) se lit dans la mise en place de stratégies discursives placées sur un axe allant des « références singulières » aux « références systémiques » (Rajewsky, 2002 : 48). Les premières qui concernent la convocation d'un code sémiotique autre à l'image du cinéma sont légion dans le roman. Nous y retrouvons de nombreuses allusions à cet art à travers l'évocation de titres ou de noms de héros de films comme « Jacques Bauer » (201), « Marvel » (226), « Simpson » (52) ou encore « Esprit criminel » (199). De surcroît, certains personnages affichent une grande culture cinématographique dans le sens où leurs discussions sont émaillées d'allusions à ce média qui les posent en de parfaits cinéphiles. C'est fort de leur culture médiatique que Didi, Verdass et Ferdinand collent le sobriquet de « King Yellow » (52) à l'homme de main du directeur de la sécurité territoriale qui les

espionnait chez Maman Nationale, cela en référence à un personnage de BD figurant dans les Simpson.

L'univers de la prison est par ailleurs le théâtre d'un long entretien entre Didi et le Duc qui étale à son interlocuteur toute sa cinéphilie : « J'ai beaucoup regardé *Esprit criminel* », lui affirme-t-il (C.72 : 199). Son discours est dans le même cadre truffé de références à la CIA, un des motifs des films hollywoodiens, qui finalement l'inscrivent dans un jeu de simulation par lequel il se métamorphose, figurément, en agent de police faisant de Didi un accusé sommé d'éclairer des meurtres célèbres ayant fait l'objet de film. Ainsi, évoque-t-il la mort de « Tupac, Biggie Small aka Notorius, Martin Luther, Malcom X, Franklin Boukaka, Kennedy, Lincoln » (C.72 : 202).

Quant aux « références systémiques », elles renvoient ici au caractère d'une écriture qui, en raison d'une influence trop marquée, adopte les structures et les propriétés du média. Le jeu d'influence se traduit justement dans C.72 par une transposition médiatique à travers laquelle le romanesque se plie aux exigences du cinématographique. Motivé par la volonté de « pass[er] d'un mode de narration fondé sur le verbal à un mode de narration filmique » (Gardies, 1993 : 10), ce basculement scriptural est perceptible, à première vue, dans le caractère sériel de l'écriture. L'on est, à la lecture, frappé par la fragmentation du récit en plusieurs séquences emboîtées. Une telle remarque laisse poindre l'idée d'un narrateur-scénariste dont le discours renvoie métaphoriquement à une succession de plans présentés à un lecteur-spectateur. On pourrait s'en convaincre dès les premières lignes incipitales qui s'offrent comme un « plan d'ensemble » (Gardies, 1993 : 137)⁶ du décor et du premier personnage qui nous sont donné à voir :

Timides néons. Éclairage discret. Obscurité à moitié apprivoisée. Un calme aigu emplissait le salon du Secrétaire National de Sécurité. Là, jambes croisées, le cul caressant le cuir d'un sofa, patientait un homme grand et grassouillet. Son apparence le situait à mi-parcours entre la jeunesse et la sénilité. Le col de sa

⁶ Pour Gardies, le plan d'ensemble montre la totalité du décor, la taille des personnages y est encore réduite mais des détails commencent à apparaître. Dans *Le récit filmique*, Hachette Livre, Paris, 1993. Voir « Échelle des plans », p. 137.

chemise se rassasiait de la sueur de son cou. Grincement de la poignée couinement appuyé de la porte (C.72 : 9).

L'intention de montrer, qui oriente manifestement l'écriture, se superpose ici à celle de raconter que confirment bien le rythme saccadé des phrases nominales et la syntaxe heurtée. Ce choix scriptural s'étend à l'échelle du roman qui multiplie les techniques de cadrage et de filmage livrant le lecteur à un exercice ardu de ballotage d'un plan à un autre, d'une séquence à une autre. Cette impression est aussi renforcée par le jeu sur la focalisation qui débouche sur une forme d'« identification » (Gardies, 1993 : 138) par laquelle le regard du narrateur devient une sorte de caméra qui alterne, entre autres méthodes de filmage, le travelling, le montage parallèle ou le fondu enchaîné.

En dehors de ces accointances intermédiatiques qui reconfigurent l'écriture en profondeur, la cinématisation de la trame romanesque se lit dans la modélisation du polar dont l'essentiel des composantes sont intégrées dans le récit. La mort de Black Mic-Mac est, en effet, un élément fédérateur autour duquel convergent tous les fragments de la diégèse qui entretient l'illusion d'une unité d'action. Nœud du roman-polar, cette mort se couvre d'un halo de mystère que tentent d'élucider les jeunes Didi, Verdass et Ferdinand, devenant *de facto* acteurs-enquêteurs, soutenus par Esther qui, dans la même logique, garde les traits d'une détective privée. Dans son objectif de faire libérer ses amis arrêtés dans la cadre de cette affaire, elle établit des hypothèses, ébauche des pistes et rencontre celui qu'elle pense être le meurtrier pour le confronter aux preuves matériels dont elle dispose. En sus, l'histoire connaît des ramifications et multiplie les péripéties relançant constamment le suspens, ce qui la rapproche davantage du polar. Techniquement, l'on est témoin d'un chevauchement des genres et des médias qui se délestent de leurs spécificités, de leurs identités originelles pour créer une œuvre fondamentalement agénérique et plurimédiale.

La cinématisation, qui participe de la visualisation du romanesque, est aussi soutenue par le recours à la télévision posée par ailleurs comme un relai de narration qui se traduit par un éclatement de la voix narrative.

Le discours romanesque se voit soumis à un jeu d'alternance qui bouleverse l'architecture de l'œuvre transformée en un « récit télévisuel » (La Mothe, 1983). De nombreux passages nous rappellent la matérialité d'un texte plié aux lois de la projection filmique ou télévisuelle qui simule une impression d'immédiateté et de spontanéité. On le voit, l'univers romanesque de Fann Attiki est un cadre élastique qui, réprouvant la pureté des genres et des arts, fait de l'œuvre un lieu de rencontre et d'influence entre différents médias. Il reste à préciser que ceux-ci peuvent être mobilisés, suivant le projet de l'écrivain, dans une visée idéologique.

2. Les médias, des adjuvants pour la satire politique

Cette dernière articulation de notre étude est guidée par le postulat selon lequel la pratique intermédiaire dans *C.72* relève d'un choix scriptural conscient qui, au-delà des enjeux esthétiques, s'arrime à une dimension idéologique faisant corps avec une volonté de dénonciation d'une situation politico-sociale profondément polluée par la dictature du Guide Providentiel. Tout porte à croire que l'adoption des médias, qui contaminent le romanesque en lui transférant leur médialité, obéit à la quête d'une « écriture pleine » (Fall, 2022 : 10), coulée dans le moule d'une fiction totale, qui soit à même de traduire « l'excès de sens » (Fotsing, 2011 : 49) généré par un système politique dévoyé où tous les pouvoirs, y compris médiatiques, sont entre les mains d'un seul homme.

À ce niveau de l'analyse, il convient d'insister sur un fait essentiel relatif au mode de fonctionnement de la dictature instaurée par le Guide. Si ce motif littéraire a, pendant longtemps, constitué une des identités remarquables du roman politique africain, la nouveauté semble résider dans le fait que le jeune auteur congolais opère une sorte d'alchimie narrative instaurant le média au centre de la satire ménippéenne que constitue son œuvre. La personnalité loufoque du Guide Providentiel— qui n'est pas sans rappeler, dans un jeu intertextuel fécond, Bwakamabé Na Sakkadé dans *Le Pleurer-rire* (Lopes, 1982) — est l'objet d'un traitement la posant en une sorte d'aimant qui, par effet

magnétique et à force de manipulation, s'attire tous les médias. Il apparaît en même temps une critique implicite du pouvoir, des médias de masse et, notamment, de leur fétichisme sur le peuple. L'on pourrait, pour extrapoler, affirmer que la possession des médias, du moins tels qu'ils se présentent dans le texte, rime avec la détention du pouvoir politique. Cela est d'autant plus vrai que le Guide, s'accaparant les canaux d'information et de communication, intervient lui-même régulièrement à la radio et à la télévision pour s'adresser directement à son peuple afin de lui donner sa version personnelle, et forcément travestie, des faits en relation avec l'arrestation des jeunes, de leur mentor Arland et de Maman Nationale. Partant de là, la radio et la télévision se donnent à lire comme des « instruments de dépersonnalisation et de manipulation du peuple » (Coulibaly, 2010 : 51) soumis à un incessant matraquage médiatique.

La critique opère ainsi à deux niveaux prenant pour cible le politique et l'univers médiatique. Roger Tro Dého parle en ce sens de « médiamaïa » qui, dans sa forme exacerbée, vire à la « médiacratie » surtout lorsque le personnage, « ayant conscience du pouvoir des médias s'en inspire ou s'en sert pour rechercher à entretenir son pouvoir » (2014 : 178). C'est cette instrumentalisation des médias, par le mauvais côté des choses, que traduit la posture du Colonel Olonga qui, pour obtenir une promotion, se livre à une entreprise savamment orchestrée de falsification médiatique⁷.

Le roman ouvre par ce biais un espace de réflexion sur notre relation aux médias en ce qu'il souhaite installer chez le lecteur ou le peuple « un réflexe de distanciation par rapport à l'encratique discours médiatique, de ses préconstruits et axiologies afin de ne pas être captif de sa *doxa*, et de ne pas retisser ses évidences spécieuses » (Ba, 2020 : 236). Cette prise de conscience médiatique, semble soutenir Fann Attiki, passe par une nouvelle politique qui invite justement le peuple à se

⁷ À partir d'une clef USB que lui livre le Secrétaire au Conseil National de Sécurité, il parvient, à force de manipulation à faire passer l'ancien ministre Arland, désormais opposant, pour le cerveau d'un groupe de comploteurs.

réapproprié l'espace médiatique qu'il s'était vu contraint de déserté. C'est cela qui transparaît dans l'attitude des jeunes qui, une fois rentrés en possession du téléphone d'Olonga contenant la note vocale qui les disculpe, se lancent dans une entreprise de contre-enquête. Cette posture réactualise la nécessaire guerre des médias, caractéristique de la société contemporaine, qui seule devrait permettre au peuple dominé de se dépêtrer de la grisaille de la médiocratie. Tout bien considéré, les appareils médiatiques évoqués dans *C.72* contribuent, globalement, au « renforç[ement] de la dimension critique récit » (Mondobari, 2009 : 69) qui devient le lieu de distillation d'une pensée politique passant par le filtre des médias.

Conclusion

L'étude de la relation entre l'écriture romanesque et l'intermédialité dévoile chez Fann Attiki un projet médiascriptural qui oriente et détermine son travail de création. Les divers médias qui investissent le roman contribuent à sa « technicisation » (La Mothe, 1983 : 25) et trahissent la volonté de l'auteur de donner, par cette écriture médiatisée et déroutante, l'impulsion d'un vaste domaine intermédial où les frontières entre les médias, les arts et la littéraire se neutralisent pour favoriser l'émergence de formes hybrides ou impures. Les enjeux de la pratique intermédiale, qu'adopte le jeune romancier congolais, semblent de ce fait intégrer, prioritairement, une dimension esthétique dans le sens où les médias, influant considérablement sur l'écriture et la conception des catégories romanesques, lui permettent de diversifier les moyens narratifs. Ainsi, avons-nous vu que le téléphone et la radio dépassent parfois leur usage structurel pour être des « relais de narration » (Tro Dého, 2014 : 184). En plus d'affecter la textualité, ces médias et bien d'autres s'appréhendent comme des supports stratégiques dont se sert l'auteur à des fins de représentation et de dénonciation de la dictature ambiante instaurée, comme système de gouvernance, dans certains États africains postcoloniaux. La convocation des médias sert donc ce projet politique dans le sens où ils permettent d'« amplifi[er] le discours critique du roman (Mbondobari, 2009 : 74).

Bibliographie

ATCHA, Philip Amangoua, « Pratique intermédiaire et création romanesque chez William Sassine », in *En-Quête*, n°21, Abidjan, EDUCI, 2009, pp. 49-65.

ATTIKI, Fann, *Cave 72*, Éditions Jean-Claude Lattès, 2021.

BA, Mamadou, « Intermédialité et création esthétique dans des romans de Boubacar Boris Diop et Felwin Sarr », in Ibrahima Diagne et Hans-Jürgen Lüsebrink, *Cultures médiatiques et intermédialité dans les littératures sénégalaises, Enjeux culturels et écritures littéraires, de l'époque coloniale à la postmodernité*, L'Harmattan, 2020, pp. 233-248.

BERTY, Valéry et CERISUELO, Marc, *Quand les écrivains font du cinéma*, Paris, Archives Kereline / UNYP, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas, *Radicant : pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.

BRAUD, Michel, « Lecture et écriture du journal intime au XIX^{ème} siècle », in Mathieu Sergier et Sonia Vanderlinden (dir.), *Le journal d'écrivain. Les libertés génériques d'une pratique d'écriture. Interférences littéraires*, n° 9, 2012, pp. 27-36.

BUGUL, Ken, *La Folie et la Mort*, Paris, Éditions Présence Africaine, 2000.

CERQUILIGNI, Blanche, *La littérature française : dynamique et histoire, II*, Éditions Gallimard, Coll. Folio, Essais, 2007.

COULIBALY, Adama, *Des techniques aux stratégies d'écriture dans l'œuvre romanesque de Tierno Monémbo*, L'Harmattan, 2010.

DAMO, Junior Vianney Koffi, « Jeux et enjeux de l'intermédialité dans 53 cm de Sandrine Bessora », in François Guiyoba (éd.), *Littérature médiagénique, Écriture, musique et arts visuels*, L'Harmattan, 2015, pp. 220-236.

DIOME, Fatou, *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Anne Carrière, 2003.

ÉBODE, Eugène, *Silikani*, Paris, Gallimard, 2006.

ENGELBERTS, Matthijs, « Convergence de la littérature et du cinéma ? Le cas d'*Il y a longtemps que je t'aime* (Claudel, 2008) », in Célia Vieira et Isabel Rio Novo (éd.), *Inter média, Littérature, cinéma et intermédialité*, L'Harmattan, 2011, pp. 223-236.

FALL, Marouba, *Faracini, Conte d'aujourd'hui pour les enfants de demain*, Ruba Éditions, 2022.

FOTSING, Mangoua Robert, « Apartheid et intermédialité chez Célestin Monga et André Brink », », in Célia Vieira et Isabel Rio Novo (éd.), *Inter média, Littérature, cinéma et intermédialité*, L'Harmattan, 2011, pp. 49-59.

GARDIES, André, *Le récit filmique*, Hachette Livre, Paris, 1993.

LA MOTHE, Jacques, « Le récit télévisuel et son écriture », *Voix et images*, Vol IX, N° 1, Automne, 1983, pp. 7-27.

LARANGE, S. Daniel, « L'écriture comme boîte de résonance chez Calixthe Béyala. De l'empreinte à l'emprunt littéraire », dans Roger Fotsing Mangoua (éd.), *Écritures camerounaises francophones et intermédialité*, Yaoundé, Ifrikiya, 2012, pp. 35-54.

LATTRO, Tite, « Preuves et épreuves d'une narration radiophonique chez Ken Bugul », in Tro Dého Roger, Konan Yao Louis (dir.), *L'(in)forme dans le roman africain, Formes, stratégies et significations*, L'Harmattan, 2015, pp. 139-167.

LOPES, Henri, *Le pleurer-rire*, Éditions Présence Africaine, 1982.

MBONDOBARI, Sylvère, « Dialogue des arts dans le roman africain. La fiction cinématographique dans *Rêves portatifs* de Sylvain Bemba », *Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien* Nr. 17 /2009, 9. pp. 57-75.

MONGA, Célestin, *Fragment d'un crépuscule blessé*, Paris, Silex, 1990.

MOSER, Walter, « Pas d'euphorie ! Anatomie d'une crise », in *Revue canadienne de littérature comparée*, n° 209, Vol. 26, 2001, pp. 191-210.

RAJEWSKY, Irina, *Intermedialität*, Tübingen/Basel, Francke Verlag, 2002.

TOJAL, Manuel, « José Régio et le cinéma de Manoel de Oliveira », in Célia Vieira et Isabel Rio Novo (éd.), *Inter média, Littérature, cinéma et intermédialité*, L'Harmattan, 2011, pp. 203-221.

TRO DÉHO, Roger, « Écriture et médias chez Emmanuel B. Dongala : entre intermédialité et médialiture », dans Philip Amangoua Atcha, Roger Tro Dého et Adama Coulibaly (dir.), *Médias et littératures, Formes, pratiques et postures*, L'Harmattan, 2014, pp. 171-197.

A NOS LECTEURS

Éthiopiennes publie des études et articles originaux se rapportant à la littérature, de philosophie, de sociologie, d'anthropologie et d'art..

Les textes proposés sont soumis à l'appréciation du Comité de Rédaction qui se réserve la possibilité de solliciter, chaque fois que de besoin, l'avis d'un lecteur extérieur..

Les manuscrits doivent être soumis en trois exemplaires accompagnés d'un résumé (de 15 lignes au maximum) en français et en anglais . Les auteurs doivent envoyer aussi une version électronique pour PC (Word)..

Le Comité de Rédaction se réserve la possibilité, sauf refus écrit de l'auteur, d'effectuer des corrections de forme, de décider du moment de la publication, d'éditer les articles soit dans les numéros ordinaires soit dans les numéros spéciaux en fonction de leur sujet..

Les auteurs sont priés de signaler la publication dans une autre revue d'articles déjà acceptés par *Éthiopiennes*. Toute publication postérieure à celle d'*Éthiopiennes* devra mentionner en référence le numéro concerné..

Chaque auteur recevra une version électronique de son tiré à part.

Achévé d'imprimer sur les presses de

 **VIRTUEL DESIGN** (+221) 77 645 94 46
Impression Numérique & Offset

2022



ÉTHIOPIQUES

Revue semestrielle

ISSN 0850 - 2005

Rue Alpha Hachamiyou TALL x René NDIAYE
Tél : +221 33 849 14 14 - Télécopie : +221 33 822 19 14
BP : 2035 Dakar
e-mail : senghorf@orange.sn
internet : <http://www.refer.sn/flss>
online : www.refer.sn/ethiopiques

AUTEURS

Mamadou Hady BA (Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal) – Aliou SECK (Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal) – Denis Assane DIOUF (Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal) – Aliou SÈNE (Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal) – Coudy KANE (Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal) – Dacharly MAPANGOU (Université Omar Bongo de Libreville, Gabon) – Jean Marie YOMBO (École Normale Supérieure de Bertoua, Cameroun) – Ramsès NZENTI KOPA (Université de Dschang, Cameroun) – Malick DIAGNE (Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal) – Dominique SÈNE (Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal) – Abdoulaye DIOME (Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal) – Coudy KANE (Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal)

Sénégal	: le n°	4.000 F CFA
	Abonnement annuel	7.000 F CFA
Afrique	: le n°	5.000 F CFA
	Abonnement annuel	9.000 F CFA
Autres pays	: le n°	30€
	Abonnement annuel	70€
	Abonnement de soutien	100€

Frais de port en sus