

# De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone



**Robert Fotsing Mangoua**

Université de Dschang, Cameroun

rmfotsing@yahoo.fr

Reçu le 15-11-2013/ Évalué le 28-11-2013/Accepté le 13-03-2014

## Résumé

Après une mise au point théorique sur l'intermédialité, l'article montre comment cette dernière peut rendre compte de manière efficace du texte francophone actuel d'autant que les auteurs en usent de manière délibérée comme paradigme de création littéraire. La démarche proposée s'articule alors en 3 principaux moments dont d'abord l'inventaire et l'identification des médias en présence, ensuite l'analyse de l'impact de ces présences médiatiques sur l'esthétique et la construction textuelles et enfin l'exploration des significations rattachées à ces présences en terme d'idéologie.

**Mots-clés :** Écriture, médias, croisement, construction, signification

**Intermediality as a fruitful approach to francophone texts**

## Abstract

After defining intermediality, this paper shows how it can be used as an ideal mean of analyse for actual francophone texts as the authors themselves use intermediality as a paradigm of literary creation. Such a study could be carried out in three moments: firstly, the description of different medias encountered in the text; secondly, the analysis of the impact of those media on the construction and aesthetics of the text and thirdly, the exploration of the significations attached to their presence.

**Keywords:** Writing, medias, crossing, construction, signification

## Introduction

La littérature francophone africaine, surtout depuis les années 80, n'a pas échappé à l'éclatement des frontières consécutif à la mondialisation culturelle et artistique. Du fait de la mobilité des écrivains et de leur exposition à d'autres arts et cultures, les textes ont gagné en complexité de sorte que leur exégèse ne peut plus se conduire de l'unique point de vue des méthodes immanentistes qui proclament la clôture du texte et son autonomie. Les approches thématiques axées sur la dénonciation du néocolonialisme ou des abus divers des pouvoirs dictatoriaux, si elles restent valables, ne suffisent non plus à rendre compte d'une littérature qui se forge à l'image d'un monde où le divers a pris le pas sur l'uni. Aussi y a-t-il nécessité à rechercher de nouveaux paradigmes critiques susceptibles de prendre en charge la complexité d'écritures dont

une des caractéristiques est de s'inscrire au carrefour de plusieurs médias dont les arts, le téléphone, la télévision, l'ordinateur et l'internet.

L'intermédialité comme approche spécifique du texte francophone africain contemporain paraît répondre à ce besoin. Pour le démontrer, l'article se propose, en s'appuyant sur un corpus qui sera décliné au fur et à mesure, d'indiquer les articulations d'une telle étude. Après avoir procédé à un déblayage terminologique de l'intermédialité, le propos explorera le choix de l'écriture intermédiaire par les écrivains et les implications de ce choix sur les plans esthétiques et idéologiques. Négligeant quelque peu l'intertextualité déjà bien connue, l'étude prêterà une attention particulière aux présences musicales parce que les plus nombreuses et pour les besoins d'une démonstration concrète et complète de la démarche dans une telle recherche. L'étude s'appuiera aussi sur quelques interviews et entretiens avec des acteurs de la scène littéraire francophone africaine. On verra que si, comme l'affirment de nombreux critiques, l'hybridité constitue la caractéristique principale du texte francophone africain en particulier, alors l'intermédialité peut être un outil efficace de décryptage.

### 1. Qu'est-ce que l'intermédialité?

Il importe, avant de commencer, de faire un point terminologique sur le concept d'intermédialité. Différentes théories du texte se sont succédées depuis les orientations philologiques jusqu'au structuralisme triomphant des années 60. Ce dernier affirmait la clôture en le présentant comme un objet linguistique fini devant être étudié pour lui et en lui-même. Mais cette approche immanentiste va être très vite contestée car le texte n'est pas suspendu dans le vide. A la fin des années 60, l'intertextualité théorisée par Julia Kristeva (1967 puis 1969) à partir des travaux de Bakhtine réaffirme son ouverture. Elle définit le texte comme « un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs ou synchroniques » (Kristeva citée par Barthes, 1973 : 997-998). Par conséquent, étudier la littérature revient à mettre à jour son intertextualité, c'est-à-dire sa capacité à se référer à d'autres textes. Ainsi, « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva, 1969 : 145). A sa suite, Laurent Jenny (1976), Roland Barthes (1973), Michael Riffaterre (1979), Gérard Genette (1982) et d'autres vont développer le concept.

Dans la visée de Kristeva, l'intertextualité recouvrait déjà un champ assez vaste dans la mesure où elle la définit dans *La révolution du langage poétique* comme « le passage d'un système de signes à un autre » (1974 : 60). Mais ce terme a été utilisé plus souvent dans un sens restrictif ne désignant que des relations purement textuelles.

Dans le cadre de la littérature comparée, on étudie les relations entre la littérature et les autres arts, recherches qu'Anne Claire Gignoux propose de désigner par le terme « intersémiotique des arts » (2005 : 97). Mais là encore, il ne s'agit que d'arts et non généralement de médias.

- A la fin des années 80, et compte tenu du contexte "multimédiatique" consécutif à la mondialisation, le terme intermédialité prend son essor sous la plume de Jürgen Erich Müller (2000). Selon lui, l'intermédialité c'est le « fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités d'un ou de plusieurs autres médias et qu'il intègre à son propre contexte des questions, des concepts et des principes qui se sont développés au cours de l'histoire sociale et technologique des médias » (Müller, 2000 : 105). Les contours de ce nouveau concept seront définis plus précisément lors d'un colloque sur « La nouvelle sphère intermédia-tique » à l'Université d'Amsterdam en octobre 2003.
- Selon lui, la notion est complémentaire de l'intertextualité et vise essentiellement « la fonction des interactions médiatiques dans la production du sens <sup>1</sup>».
- Il s'agit, pour reprendre Silvestra Mariniello (2003 : 48), « de la pluralité des médias, de leur coexistence, de leurs croisements, de la synchronie implicite dans la médiatisation des événements ». Trois principaux domaines sont alors envisagés : les processus intermédiatiques dans certaines productions médiatiques ; les interactions entre différents dispositifs ; une réécriture intermédia-tique des histoires des médias.

L'étude de l'intermédialité en littérature se situe dans le premier domaine. Il s'agit en effet d'observer les processus intermédiatiques à l'intérieur des textes. Et, comme on le voit, le passage de l'intertextualité à l'intermédialité a élargi la base des relations médiatiques étudiées du texte écrit à tous les autres supports de l'expression comme les autres arts, la télévision, la radio, la presse, l'internet, l'ordinateur... Finalement l'étude des relations entre les arts, pour lesquelles Walter Moser propose le terme « interartialité » font partie du plus grand ensemble qu'est l'intermédialité. L'importance de cette dernière est notoire aussi bien dans la production du sens que dans son décryptage, dans son émission que dans sa réception. D'où la pertinence définitoire et opératoire de l'intermédialité. Définitoire, elle considère tout processus de production de sens comme système d'emprunts infinis à d'autres médias. Sous ce rapport, l'écriture littéraire consiste en une mise en relation, à l'intérieur du texte, de médias antérieurs et/ou contemporains. La lecture pour sa part consiste au repérage par le lecteur de ces présences médiatiques et en l'analyse des dynamiques à partir desquelles le sens est généré. Opératoire, l'intermédialité permet d'identifier et de décrire l'ensemble des éléments intermédiatiques qui composent le texte observé. Ici,

les catégories empruntées à l'intertextualité restent très utiles pour analyser les modes de présence et le fonctionnement des éléments intermédiaires : citation, référence, allusion, parodie, pastiche.

Venant aux productions littéraires africaines francophones contemporaines, qui, nous l'avons dit, reflètent autant la diversité que la complexité du monde et des identités composites des auteurs, l'intermédialité peut offrir un mode d'interrogation fécond d'autant que le choix esthétique des auteurs semble l'exiger.

## 2. Le choix délibéré de l'intermédialité par les auteurs

L'utilisation de l'intermédialité comme outil de production du texte ne relève pas du hasard chez les auteurs francophones africains contemporains. Il s'agit de choix esthétique conscient pouvant se voir au niveau du paratexte notamment dans les titres et les écrits ou déclaration des auteurs hors de la fiction.

Une rapide analyse des titres révèlent des liens affirmés et assumés avec l'intermédialité musicale. Citons-en quelques uns sans remonter aux années 50 car la pratique date : *Transatlantic Blues* de Valère Epée, *Jazz et vin de palme* (1982) de Dongala, *Indépendance cha cha sur fond de blues* (1992) et *La Polka* (1998) de Kossi Efoui, *Balafon* (1998) d'Engelbert Mveng, *Cola Cola Jazz* (2002) de Kangni Alem, *Blues pour Elise* (2010) de Léonora Miano.

D'autres sont moins explicites et il faut rechercher pour établir le lien. *Silikani* (2006) d'Eugène Ebode est le titre d'une chanson du célèbre musicien congolais Tabu Ley. *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti est une reprise d'un standard de Louis Armstrong. L'auteur raconte :

Il (son éditeur) m'avait dit : puisque vous avez une culture jazzistique, cherchez donc dans ce domaine-là. Je lui ai envoyé un lot de titres parmi lesquels celui-ci, qui l'a enthousiasmé. Il s'agit d'un standard de jazz très connu. On The Sunny Side Of The Street (Sur le côté ensoleillé de la rue). Le vers tout entier est Life Can Be So Sweet (la vie peut être si belle (...)). Je contredis un peu en (...) disant que la vie n'est pas aussi belle que ça. La vie n'est pas si belle sur le côté ensoleillé du monde. En Afrique par exemple (le côté ensoleillé du monde), la vie est féroce, c'est la jungle. J'ai dû tripoter le titre pour en arriver là<sup>2</sup>.

Il est évident qu'on ne peut construire d'hypothèses de lectures à partir de ces titres sans prendre en considération leur résonance musicale. Surtout si en plus les auteurs affirment par ailleurs leur intérêt pour la musique ou d'autres médias.

Du paratexte, l'intermédialité gagne souvent le cœur des textes. Dans une notice introductive à *Fragments d'un crépuscule blessé* (1990) Célestin Monga écrit, justifiant la rencontre de la poésie et de la photographie qu'il désigne par image et verbe, « l'image impose au verbe la tyrannie de son talent. Qu'on me pardonne donc l'audace de ce turbulent mariage » (1990 : 11). A la fin de l'opuscule, au moment de remercier les personnes et institutions qui lui ont prêté les photos, il en affirme encore le caractère inhabituel : « *L'idée saugrenue* de réaliser un livre de poèmes et de photos sur l'Afrique du Sud n'aurait jamais pu être mené à son terme sans le soutien désintéressé de ... » (162 ; je souligne).

Autant dire qu'il a conscience de la nouveauté de son initiative qui se situe en marge des stéréotypes. Pour cette raison, il demande l'indulgence des amoureux des belles lettres autant que celle des amoureux de la belle image : « Aux puristes de l'iconographie, je confesse de n'avoir pas fait de l'esthétique une obsession » (Ibid.). La sélection des photos n'était donc pas guidée par leur beauté au sens classique mais par leur place dans ce que l'auteur voulait exprimer. Et au nombre de ces choses à exprimer, celles vues, entendues, senties, ressenties, espérées, souhaitées... qui résultent en un tout complexe difficile à communiquer. L'expérimentation semble donc correspondre à une volonté de trouver un langage, une forme qui puisse rendre cette complexité dans un même volume. Il faut d'ailleurs préciser qu'outre photos et poèmes, musique et cinéma sont également convoqués mais verbalement.

Finalement, l'intermédialité est cette forme qui débouche sur ce que l'auteur appelle lui-même un « turbulent mariage » parce que tous seuls, ni les mots, ni les photos, ni le cinéma ou la musique ne peuvent rendre compte des impressions de l'auteur. C'est la rencontre voulue de ces différents médias, de ces différents systèmes de signes à l'intérieur du texte littéraire, qui peut offrir une perspective différente sur ce que ces éléments disent individuellement mais partiellement. Le choix de l'intermédialité trahit ici une tentative d'expression totale du réel incluant les images, les mots, les sons, le mouvement, en un mot la vie. C'est l'aveu que le texte ne suffit plus et qu'il doit se muer en un hypertexte au sens moderne et actuel du terme.

### 3. La description du texte comme hypermédia

Au-delà de sa surface et de ses abords, le texte apparaît lui-même comme un véritable hypermédia, c'est-à-dire un agrégat de médias, leur lieu de rencontre et de croisement. La tâche du chercheur est donc, avant tout, d'identifier ces médias, de décrire leurs modes de présence. Quels sont-ils et comment s'insèrent-ils dans la trame du texte ?

Au commencement donc un inventaire qui va identifier et classer les médias présents dans tous les compartiments du texte. Epigraphes, corps du texte, bas de pages, notes

de fin. S'agit-il de musique, de cinéma, de peinture ou d'un autre art ? S'agit-il de téléphone portable, d'ordinateur, d'internet ? Où les trouve-t-on et sous quelle forme ? Citation, référence, allusion, collage, parodie, pastiche ?

Pour les lieux, on explorera les exergues où les épigraphes réfèrent à d'autres arts ou médias. Plus souvent on y trouve des citations d'autres écrivains. Mais pas uniquement. Kangni Alem reprend en épigraphe de *Cola Cola jazz* « Now Into The Jungle », du titre d'un album du musicien de jazz Duke Ellington. En épigraphe de la nouvelle éponyme *Jazz et vin de palme*, Dongala place une phrase de LeRoi Jones, écrivain et critique de jazz noir américain : « The next day the spaceships landed. Art Blakey records was what they were looking for... »<sup>3</sup>. Art Blakey est un batteur de jazz noir américain, fondateur du groupe 'Jazz Messengers' dans lequel de nombreux jeunes noirs se sont formés. L'épigraphe de « A love supreme » cite également un critique musical, Bob Kaufman : « Jazz- Listen to it at your own risk <sup>4</sup>».

On distinguera les cas ordinaires des cas extrêmes comme celui de *Fragments d'un crépuscule blessé* évoqué ci-dessus, véritable ovni dans la production littéraire camerounaise. Il s'agit en effet d'un volume de 74 photos et 74 poèmes consacrés à l'Afrique du Sud de la période de l'apartheid, encadrés par deux textes d'ouverture et de clôture qui évoquent au début l'opéra (Opus d'ouverture) et à la fin le jazz (Swing final). L'ensemble du volume mériterait une plus longue description mais qu'il nous suffise ici de prendre conscience de sa complexité.

Les cas ordinaires sont plus simples à décrypter. On veillera ainsi à identifier tous les éléments relatifs à d'autres médias : instruments ou airs de musique, tableaux ou outils du peintre, du sculpteur, téléphone, ordinateur, internet, appareil photo, personnages d'artiste... et déterminer leur mode de présence.

Pour les instruments de musique, on peut citer les exemples musicaux suivants : Emmanuel Dongala qui évoque dans *Jazz et vin de palme* le saxophone du musicien de jazz John Coltrane (1982 : 145-146, 152-153), le piano de Duke Ellington, (Ibid. : 146) ; de Mongo Beti qui évoque la trompette de Miles Davis (1999 : 139), de Célestin Monga le piano de Dollar Brand (1990 : 161), de Sami Tchak qui met en scène dans *Al Capone le malien* un Français qui va en reportage en Guinée, à la recherche d'un « balafon sacré » (2011 : 14-15).

L'allusion consistera à évoquer sans précision un média ou un art comme le fait Marcel Kemadjou Djanke au sujet du cinéma dans la nouvelle *Dieu n'a pas besoin de ce mensonge* tiré du recueil du même nom : « ce siècle est le siècle du paraître. Chacun s'applique à montrer ce qu'il n'est pas, à vivre selon les règles du jeu de Hollywood. C'est Hollywood qui gère nos vies » (2009 : 22) ou, dans le même texte : « Ce ne fut que tard dans la nuit que je fus réveillé par le bip message de mon téléphone » (2009 : 43).

Un personnage de Sami Tchak s'exclame à la rencontre d'un autre : « tu t'es si bien décrit dans tes courriers électroniques que je t'ai reconnu tout de suite » (2011 : 15), évoquant ainsi la messagerie de l'internet.

Lorsque Leonora Miano (2010 : 13) écrit : « Akasha s'était levée du bon pied : le plus résolu. Elle avait allumé son ordinateur, ouvert la liste de lecture compilant les plus belles chansons de Millie Jackson. C'était sa *soul therapy*. Une musique chaude. Sensuelle. Tout allait changer », les médias musique et ordinateur sont évoqués sur le mode de la référence simple, aucune chanson précise n'étant indiquée même si l'artiste est citée nommément. C'est encore le cas dans cet extrait de Dongala : « La musique de John Coltrane les jetait dans un état catatonique d'abord, puis dans une sorte de nirvâna » (1982 : 122). Le mode de présence par contre dans cette conversation qu'on trouve dans *Voici le dernier jour du monde* de Gaston Paul Effa insère la peinture par l'évocation avec références complètes d'un tableau, le peintre et son œuvre étant cités :

- Vous savez, quand les Africains s'y mettent... Et tout ça sur une carte représentant le Radeau de la Méduse...

- Le Radeau de la Méduse ? Cela me dit quelque chose... Ah oui, c'est un tableau de Géricault (2005 : 103).

Les éléments musicaux suivants de *Trop de soleil tue l'amour* obéissent au même mode d'insertion. Zamakwe qui vient d'être cambriolé évalue de mémoire les musiques qu'il a perdues dans un long passage dont nous ne retenons ici que le début :

Attends un peu, attends que je me rappelle...

Il y avait là, je cite au hasard et en vrac, Charlie Christian dans *From Swing to Bop* - quand on n'a pas entendu ça dans sa vie, mon petit père, comme a coutume de dire Eddie, c'est comme si on n'avait pas vécu. Il y avait Armstrong dans son plus génial *On The Sunny Side Of The Street*, Illinois Jacquet dans son légendaire solo de *Flying Home*, le Duke dans un historique *It Don't Mean a Thing* avec Ivy Anderson, bien sûr Parker dans *Parker's Mood* et *A night in Tunisia* notamment, le Count au moins dans trois *Tickle Toe* différents... (Mongo Beti, 1999 : 8-9).

Dans certains cas, on a affaire à de véritables citations musicales. Non seulement des extraits de chansons sont insérés dans le texte littéraire mais aussi des partitions comme c'est le cas, du déjà très ancien *Le Chant du lac* de Bhêly-Quenum. A ce propos Daniel-Henri Pageaux (2009 : 88) écrit :

La présence, en lieu et place de conclusion, de la musique sous sa forme la plus simple, la transcription, le passage du signe verbal au graphisme musical. Encore faut-il

ajouter que les notes et les portées qui remplacent les lettres en caractères d'imprimerie ne sont peut-être que l'expression la plus simple, la plus directe et concrète de la tonalité générale d'une œuvre, essentiellement lyrique, plus théâtrale que narrative. On voit et l'on entend *Le Chant du lac* tout autant qu'on le lit.

#### 4. Intermédialité et construction textuelle

Le chercheur analyse ici l'implication de ces médias dans la construction textuelle. Comment la présence d'un autre art ou de quelque autre média contribue-t-elle au tissage du texte ? Les trois niveaux à analyser sont les suivants : personnages, intrigue et esthétique.

Sur le plan du système des personnages, on pourra analyser leurs fonctions dans la construction des personnages. Les médias peuvent fournir le statut même des personnages. Dans *Al Capone le malien* Félix Bernard est photographe et René Cherin journaliste comme Eddie de *Trop de soleil tue l'amour* dont l'ami Zamakwe est un amoureux de jazz.

Pour camper certains personnages, les auteurs recourent aux médias dans leurs portraits. Le média peut alors fournir le nom du personnage comme on le voit dans *Les Arbres en parlent encore* de Calixte Beyala avec « Michel Ange de Montparnasse » qui fait penser au peintre, sculpteur, architecte et poète de la Renaissance italienne. Voici le portrait de Muriel, une des amies avec qui le narrateur de « A Love Supreme » de Dongala écoute le jazz : « Muriel était très belle, vraiment ce qu'on appelait la beauté noire ; je l'avais d'ailleurs surnommée Angelica - petit ange - à cause d'un morceau du même nom qu'elle aimait beaucoup dans l'interprétation de J.C. avec Duke au piano » (1982 : 145). Le narrateur de *Trop de soleil tue l'amour* recourt au même procédé pour présenter Eddie :

Comme beaucoup de jeunes paumés africains immigrés en Europe à l'époque, Eddie avait un moment tâté de la musique de jazz à Saint-Germain-des-Prés (...). D'échec en échec, il s'était retrouvé aux Etats-Unis, où il s'était découvert une idole en la personne du saxophoniste ténor de Harlem Eddie « Lockjaw » Davis (...). Il s'était tellement identifié à son héros qu'il en avait pris le nom, le sobriquet et même le patronyme, faute de pouvoir acquérir son génie (1999 : 42-43).

Eddie a échoué dans ses études bien qu'installé maintenant comme avocat dans son pays. Mais pour donner le change et montrer la variété des compétences dont peut disposer le personnage, le narrateur, poursuivant son portrait écrit : « D'ailleurs Eddie ne connaît-il pas mieux que personne au monde le jazz, son histoire, ses acteurs ? Dans cette spécialité, il aurait pu passer un doctorat les doigts dans le nez » (Ibid. : 43-44). Et le nombre de titres, d'auteurs, de détails historiques, d'anecdotes qui fourmillent



dans le texte en attestent largement.

Il importe maintenant de noter que ce statut n'est pas sans conséquence sur les rapports avec les autres personnages. L'amitié d'Eddie et Zamakwé date du jour où ils ont découvert leur passion commune pour le jazz. Plus, dit le narrateur, « un autre jour, ils se surprisent même à verser des larmes à l'évocation de la mort solitaire de leur idole commune, le Prez, vieilli avant l'âge, dans une sordide chambre d'hôtel » (Beti, 1999 : 45). Ces rapports peuvent être houleux ou harmonieux selon le cas. Ainsi, lorsque le photographe Bernard et le journaliste Cherin débarquent à Niagassola en quête d'information, ils doivent négocier avec un certain Dramane qui leur parle sans ménagement :

*je vous dis tout de suite : fini le temps où les blancs venaient prendre à nos vieux les paroles les plus précieuses, s'en allaient après avoir pris des photos et promis la lune en signe de gratitude à leurs informateurs (...) Si vous voulez des informations, vous devez les acheter parce que vous faites du commerce avec ça. C'est une matière première* (2011 : 62).

Comme on le pressent à partir de cet exemple, toute l'intrigue peut être marquée du sceau d'un média lorsqu'il caractérise les personnages. La quête des deux Français de Sami Tchak porte, nous l'avons dit, sur un vieil instrument de musique mais aussi de communication, un balafon vieux de huit siècles. Et le fait qu'ils soient journaliste et photographe influence forcément le cours des choses.

On a un exemple frappant avec deux nouvelles de Dongala construites autour de la musique. « A Love Supreme » s'organise autour de la mort de J.C. et du souvenir de sa rencontre avec le narrateur. « Jazz et vin de palme » est un récit de science fiction qui montre la planète terre sous la menace d'envahisseurs venus de l'espace. Les terriens triompheront des extraterrestres par l'usage intensif du vin de palme et du jazz lors des négociations : « La musique de John Coltrane les jetait dans un état catatonique d'abord, puis dans une sorte de nirvâna » (122). Les terriens voyant cela, « des millions de disques de John Coltrane furent gravés en secret » (123) et l'offensive fut victorieuse :

*Tout d'un coup, de partout, des maisons, de l'intérieur de la terre, de l'Espace, éclatèrent les sonorités envoûtantes du saxophone de John Coltrane. Et les créatures de balancer la tête, les yeux comme figés ; bientôt, sur des centaines de kilomètres carrés, il n'y avait que des corps en tranes pris dans une gigantesque danse de possession (...). Alors, Sun Râ mit sa fusée-orchestre en marche. Lorsqu'il atteignit la vitesse de la lumière, tout ce qui n'était pas humain se volatilisa et disparut dans l'Espace* (124-125).

Dans *Trop de soleil tue l'amour*, l'amour entre Zamakwe, féru de jazz, et Elisabeth, indifférente à cette musique, connaît des hauts et bas en fonction du jazz. S'étant fait voler une centaine de cd et malheureux « privé de [sa] drogue (...) privé de [sa] dose » (10) Zamakwe devient extatique quand, par un heureux hasard, il entend plus tard et chez Elisabeth la profane « *Deeper Mouth Blues*, par Joe King Oliver, égaré là on ne sait par quel miracle » (13). Cette découverte influence l'intrigue amoureuse en cours entre les deux. En effet leur relation, mise à mal par l'ivrognerie de Zamakwé (dipsomane de jazz et whisky), va connaître une amélioration si on en juge par sa réaction à la fin du disque : « Quelle bonne surprise quand même, pour une fois, dit-il en se jetant à son cou pour couvrir son front de baisers » (14). La soirée se termine dans un restaurant où il l'invite « pour fêter ça » (15).

Sur le plan esthétique, il sera question d'analyser les reconfigurations mutuelles nées de la rencontre des médias. Ainsi, la rencontre de photos et poèmes chez Monga provoque un regard nouveau sur les deux. *Fragments d'un crépuscule blessé* met en scène la photographie et la poésie dès la couverture du livre qui annonce en sous-titre *Poèmes et photos* alors qu'à l'intérieur on lira plutôt *Poèmes sur photos d'Afrique du Sud* à la page de faux titre. Alors que la première, par la conjonction *et*, suggère une addition égalitaire de photos et poésie, la seconde, par la préposition *sur*, marque la situation des deux en laissant entendre l'antériorité des premières. A l'origine de cette hésitation, certainement « le couple texte-image [qui], avec ses ambiguïtés, ses réciprocités et ses complémentarités, constitue une alchimie singulière et complexe » (Maja, 2003 : 9). Finalement, l'expérimentation débouche sur un ouvrage, tout en même temps recueil de poèmes et album photographique. Pour les besoins de la cause, l'éditeur utilise du papier sensible réservé à la photographie. Chaque poème tente de reprendre, d'amplifier ou d'interpréter ce que montre la photo correspondante, et le tout acquiert une grande puissance sémantique par le jeu des réciprocités qui oblige le lecteur à aller et revenir de l'un à l'autre et vice versa.

En général, l'insertion de photos dans le texte relève du collage, une technique empruntée à la peinture : « le collage est la reconnaissance par le peintre de l'imitable, et le point de départ d'une organisation de la peinture à partir de ce que le peintre renonce à imiter » (Aragon, 1965 : 112). Monga renonce à imiter les photos et les prend comme point de départ de sa propre composition. Mais dans ce cas où il est postérieur, le texte vient s'insérer entre les photos, brisant ainsi une des idées reçues qui veut que toujours l'image illustre le texte :

Le texte est premier ; il est l'origine, le tremplin à partir duquel l'imaginaire va prendre son essor ; l'image procède du texte, le texte conçu comme point d'appui, un guide, un garde-fou, une lampe d'Aladin... L'illustration est une autre lecture, une lecture possible, personnelle du texte (Maja, *Ibid.* : 9).

« Poèmes sur photos » implique une inversion de cette relation traditionnelle car les poèmes, inspirés des photos, en sont les illustrations. C'est ce qu'affirme Michel Butor à Ménaché quand il lui dit : « *Nous étions dans une situation marquée par la primauté du texte par rapport à l'illustration (...)* De plus en plus, les images vont donner naissance à des textes de toute sorte » (2003 : 285). Ce que l'expérience de Monga apporte, c'est la modification de nos habitudes de lecture qui vont en général du texte vers l'image. Ici, il faut aller de l'image vers le texte.

De plus, un média peut devenir un modèle d'écriture. On parle d'écriture cinématographique, d'écriture musicale pour signaler que le style d'un auteur emprunte à ces deux médias. Dans d'autres cas, le texte réfère à un média métaphoriquement, par l'emprunt de ses structures, de sa composition, de son esthétique. De ce point de vue et au regard de ses références à la musique, on pourrait considérer que *Cola Cola jazz* se structure, du point de vue de la voix narrative, à la manière du type d'orchestre de jazz qu'on nomme trio, composé de trois personnes et de trois instruments. En effet y prennent la parole le narrateur, Héloïse et Parisette les deux sœurs. La prise de parole n'est pas ordonnée. Le narrateur, très discret, laisse et sans prévenir le lecteur, chacune des filles ou les deux à la fois conduire le récit. D'où les variations de la voix et du point de vue. Sur le plan de la composition, on peut dégager trois solos et des duos, improvisés car non préparés, que le lecteur doit reconstruire en un tout signifiant. De même que l'improvisation qui est l'essence du jazz donne au non initié l'impression d'une cacophonie, cette esthétique, que nous avons baptisée ailleurs « écriture jazz » (Fotsing Mangoua, 2009 : 131), débouche sur des textes apparemment illisibles au lecteur qui ne veut pas coopérer.

## 5. Intermédialité et idéologie

L'analyse sera attentive au fait que les présences médiatiques peuvent véhiculer un regard de l'auteur sur lui-même dans une sorte de biographie oblique ou une vision particulière du monde. En effet, l'intermédialité peut révéler, que l'auteur en ait conscience ou pas, des informations très personnelles sur ses préférences ou ses aversions littéraires ou artistiques, en tout cas pour tels ou tels médias plus généralement. Francis Bebey, musicologue, musicien et écrivain affirme :

Chaque fois que je prends une feuille blanche devant moi, j'essaie de lui dire : écoute, je n'aime pas que tu prennes les mots couchés comme ça ; j'aimerais bien que les mots se lèvent, qu'ils dansent, qu'ils chantent, qu'ils vivent. Tel est mon propos dans la vie en tant qu'écrivain ou musicien, mais surtout en tant qu'homme<sup>5</sup>.

Même son de cloche chez Olympe Bhêly Quenum qui écrit : « la musique depuis mon enfance occupe une place importante dans ma vie (...) Quand je travaille, il est rare qu'il n'y ait pas en sourdine une musique qui m'éloigne de l'environnement de ma création ».

Notre enquête auprès de Célestin Monga nous a révélé qu'il a grandi dans une famille dont le père était un mélomane et ses jeunes oreilles ont été bercées par le jazz et d'autres musiques. Le cas emblématique reste celui de Mongo Beti dont l'amour pour le jazz était de notoriété publique. Tous ceux qui ont fréquenté ou rencontré Mongo Beti dans un cadre intime témoignent son amour pour le jazz qu'il écoutait en permanence. Pas étonnant que Zamakwe parlant de *Deeper Mouth Blues*, un titre de Joe King Oliver, affirme : « Quand on n'a pas entendu ça dans sa vie mon petit père, c'est comme si on n'avait pas vécu » (44) ou, a propos d'un autre, « La première fois que j'ai entendu *These Foolish Things*, j'ai cru mourir » (44).

Ses proches que nous avons interrogés nous avaient confirmé qu'à son retour au Cameroun, il avait ramené un important stock de CD de jazz qu'un de ses neveux, analphabète musical, soutirait et vendait à prix dérisoire. Beti ne s'en serait rendu compte que quand la perte se chiffrait à plusieurs CD. La perte a dû être très douloureuse pour que l'auteur en fasse le point de départ d'un roman, *Trop de soleil tue l'amour*, transposant ainsi dans la fiction sa passion (la passion est aussi souffrance). A ses obsèques, une chanson de Lester Young, « Tickle toe », a accompagné toute la cérémonie. Son épouse nous a confié qu'elle faisait ainsi respecter scrupuleusement une de ses dernières volontés<sup>6</sup>.

Pour ce qui est de l'expression d'une vision du monde, Mongo Beti revêt le jazz de significations de liberté en tant que métaphore d'une volonté de s'en sortir malgré l'adversité. A propos d'Eddie qui a vécu longtemps dans la solitude en Europe, il écrit : « Comment d'ailleurs aurait-il pu survivre à l'exil sans cette musique sublime ? » Parlant des anciens esclaves créateurs de cette musique, Mongo Beti écrit : « Imaginer d'où ils sont partis, et contempler où ils sont arrivés ! Quelle merveilleuse aventure ! » (14) ; « Livrés sans recours à l'enfer des plantations de coton, les esclaves noirs ont inventé cette musique-là, la plus belle au monde » (14).

Monga fait le meilleur usage de cette puissance subversive et libératrice du jazz en le confrontant à l'opéra, deux formes et styles musicaux que tout oppose. Cette juxtaposition lui permet de transposer harmonieusement un drame social et politique sur le plan musical. Dans l'« opus d'ouverture » il écrit :

Par-delà les gémissements. J'ai récolté une rasade de larmes séchées, et traqué une poignée d'étoiles. Puis, j'ai entendu l'autre musique : celle des corps macérés dans la lune ; décryptée, elle éclate comme le rire chaud de la savane (...). Il [le rire] annonce

le jour où le soldat défroqué excommuniera l'ordre et brouillera le délire collectif ; comme un contrebassiste de jazz zoulou déboulant sans crier gare dans un opéra de Verdi » (11).

La référence au compositeur italien Giuseppe Verdi permet à l'auteur, dans la comparaison finale, d'opposer jazz et opéra, deux musiques représentatives de deux cultures, européenne et afro-américaine. Dans *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, Lucien Malson (1976 : 14) affirme : « Trouvera-t-on, sinon dans une opposition matérielle, du moins dans une opposition principielle, ce qui distingue la musique européenne de la musique négro-américaine ? On pourrait voir d'abord dans le jazz l'habitude de l'improvisation ». A la rigueur de la composition classique, Monga oppose la flexibilité du jazz ; l'ordre établi contre la liberté, la liberté contre l'ordre établi.

L'irruption d'un contrebassiste de jazz dans un opéra entraîne l'écroulement de la partition classique où tout est prévu d'avance, prévisible. C'est pour cela qu'il rêve d'un jour où le gardien de l'ordre établi se retournera contre lui, dans un acte imprévu que seule la liberté peut autoriser.

Dans le « swing final » qui clôt le livre, un autre nom de musicien fait écho à Verdi nommé à l'ouverture : Dollar Brand. De son vrai nom Adolph Johannes Brand qu'il changera pour Abdullah Ibrahim après sa conversion à l'islam, Dollar Brand est un pianiste sud africain dont la virtuosité est connue des amateurs de jazz. A son sujet on peut lire dans le texte final : « *Les doigts d'ébène de Dollar Brand scalpent la nuit et sondent nos regards brisés (...). Sa musique (...) dit le chant du colibri qu'on égorge* » (161). Autant dire que ses compositions témoignent de la souffrance qui emplit l'espace de son pays mais, dit l'auteur, « ses mains sont de grandes ailes noires qui égrènent le temps et dispersent la musique en une infinité fraîche et prometteuse » (Ibid.). C'est une musique qui sème l'espoir en ouvrant la possibilité de quelque chose d'inattendu comme le suggèrent les mots ci-dessus qui sont aussi les derniers du livre.

On le voit, la composition de l'ouvrage décrit un parcours musical qui va de l'opéra au jazz, de Verdi à Dollar Brand. Ce mouvement annonce symboliquement l'issue victorieuse de la lutte pour la liberté par son potentiel d'imprévisibilité, d'improvisation, propre au jazz et manquant à l'opéra, figé comme l'ordre établi. Le parcours photographique qui va d'un noir au fond de la mine au portrait de Nelson Mandela alors récemment libéré tient le même discours.

## Conclusion

En définitive, nous pouvons affirmer que l'intermédialité, parce que processus aussi bien créatif qu'interprétatif, touche à tous les aspects des écritures africaines francophones. Pour le critique littéraire, cette démarche passe par trois phases allant du repérage et l'identification des médias à la description de leur mode d'émergence et leur influence sur le texte d'accueil puis à l'analyse de leur impact sur la signification de l'ensemble de l'œuvre. En tant que choix conscient des auteurs, elle transforme l'acte d'écrire en mise en relation des médias et l'acte de lecture en exploration de ces relations. Lire c'est écouter les musiques préférées de l'auteur disséminées dans le texte qui se mue en discothèque ; c'est regarder et reconnaître les tableaux qui font du texte une galerie ; c'est visiter une exposition photographique ; c'est se promener à travers les produits de la technologie moderne, internet, téléphone portable, Ipad... et s'interroger sur leurs effets réciproques et sur leur évolution commune. Tout ceci n'est pas sans susciter des questions sur l'avenir de la littérature et sur l'identité de l'écrivain, à l'heure de l'utilisation de programmes informatiques pour la production de textes virtuels. Par ailleurs, de nombreux auteurs poursuivent leur vie littéraire sur leurs blogs, créant hors du support papier traditionnel de nouveaux hypertextes, de nouvelles intermédialités dont la tâche d'analyse n'a pas encore commencé.

## Bibliographie

- Aragon, 1965. *Les collages*. Paris : Hermann.
- Barthes, R. 1973. « Théorie du texte », *Encyclopaedia Universalis*. p. 997-1000.
- Beyala, C. 2002. *Les Arbres en parlent encore*. Paris : Albin Michel.
- Dongala, E. 1982. *Jazz et vin de palme*. Abidjan : CEDA.
- Ebode, E. 2006. *Silikani*. Paris : Gallimard.
- Effa, G. P. 2005. *Voici le dernier jour du monde*. Monaco : Ed. du Rocher.
- Fotsing Mangoua, R. 2009. L'écriture jazz. In : Fotsing Mangoua R. (éd.), *L'Imaginaire musical dans les littératures africaines*. Paris : L'Harmattan. p. 131-146.
- Gignoux, A. C. 2005. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Ellipses.
- Müller, Jürgen E. (2000), « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », in : *Cinémas 10*, n° 2-3, printemps 2000, p. 105-134.
- Kangni, A. 2002. *Cola Cola Jazz*. Paris : Dapper.
- Kemajou Djanke, M. 2009. *Dieu n'a pas besoin de ce mensonge*. Yaoundé : Ifrikiya.
- Kristeva, J. 1969. *Semeotike. Recherche pour une sémanalyse*. Paris : Seuil.
- Kristeva, J. 1967. *La Révolution du langage poétique*. Paris : Seuil.
- Maja, D. 2003. « Qu'est-ce qu'une illustration ? ». *Notre Librairie*. Hors Série. janvier-mars 2003. p. 8-11.
- Malson, L. 1976. *Histoire du jazz et de la musique afro-américains*. Paris : UGE.
- Mariniello, S. « Commencements ». In *Intermédialités*. n° 1, 2003. p. 47-62.
- Ménaché, M. 2003. « Dires et débats. Entretien avec Michel Butor. Entrée dans le bathyscaphe. ».

*Europe*. n° 895-896, nov.-déc. 2003, p. 178-294.

Miano, L. 2010. *Blues pour Elise*. Paris : Plon

Monga, C. 1990. *Fragments d'un crépuscule blessé*. Paris : Silex.

Mongo Beti (1999), *Trop de soleil tue l'amour*. Paris : Julliard.

Pageaux, D-H. 2009. A l'écoute du *Chant du Lac*. in Fotsing Mangoua Robert (éd.), *L'Imaginaire musical dans les littératures africaines*. Paris : L'Harmattan. p. 87-100.

Tchak, S. 2011. *Al Capone le malien*. Paris : Mercure de France.

## Notes

1. « Quelques définitions de l'intermédialité » [En ligne] <<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm>>, [consulté le 18 septembre 2013].

2. Boniface Mongo-Mboussa (1999), « A propos de la sortie de *Trop de soleil tue l'amour* », Entretien avec Mongo Beti, <[http://www.edition\\_harmattazn.fr/media.asp?](http://www.edition_harmattazn.fr/media.asp?)> [consulté le 18 septembre 2013].

3. Traduction : [Le jour suivant, les engins venus de l'espace atterrirent. Ils recherchaient des disques de Art Blakey].

4. Traduction : [Jazz- Ecoutez-le à vos risques et périls].

5. Phrase relevée sur son site créé par ses enfants après sa mort, [www.bebey.com](http://www.bebey.com)

6. Répondant par courriel à la question que je lui avais posée à savoir s'il y avait un titre que son mari aimait pardessus tout et aurait voulu emporter, Mme Mongo Beti m'a répondu : « Il m'avait laissé la recommandation de faire entendre «*Tickle toe*» lors de ses obsèques, ce que nous avons fait scrupuleusement ». Courriel du 10 octobre 2011.