Le médiatique comme stratégie scripturale dans *Verre cassé, Les petits-fils nègres de Vercingétorix et African psycho* d'Alain Mabanckou

Par OLIMBA EMEDI wa KALUME Kavain
Professeur Ordinaire
E-mail : kavainolimba@gmail.com

Résumé

Dans cet article, notre préoccupation se veut notre souci d'observer une prégnance des modèles journalistiques dans le roman, pour qui la presse sert de « laboratoire » scripturaire C'est cette emprise du journal sur le littéraire qu'il convient d'interroger ici à la lumière des romans d'Alain Mabanckou. Tout au long de notre démarche analytique, nous interprétons la stratégie scripturale d'immédiateté à même de transposer le lecteur du romanesque au factuel, en lui laissant le sentiment de lire, dans sa forme « réelle », l'article de presse évoqué et retranscrit par le narrateur.

Sur le plan de la composition, l'on assiste à une reproduction en fac-similé de fragments de textes journalistiques dans le roman (le nom de la rubrique, la présentation de l'invité, le thème de l'émission, la technique de la présentation de l'émission, etc.)

Mots-clés : média, stratégie, littérature journalistique, transmédiatique, presse, intermédiatique

Abstract

In this study, we are concerned to observe the strenght of journalistic models throught the novel, for which press serv as writing "laboratory". That journal influence on the littérature is agreed on to be examined here through Alain Mabanckou's novels. Durind all our process, we are dealing with writing stratégy of immediate way up to transpose reader from novel to factual, leting him the feeling of to read, in his "real" form, recalled press article and retranscribed by the narrator.

According to the composition, we assist to a reproduction in fac-similé of sequences of journalistic texts into the novel (name of column headind, presentation of the guest, the radio programme, technic of radio presentation, etc.

Key-Words: media, strategy, journalistic literature, transmediatic, press, intermediatic

00. Introduction

La poétique journalistique s'invite et s'invente continûment dans le roman et, en revanche, le corps romanesque s'imprègne d'une forte conscience journalistique imposant un rythme particulier d'écriture et une nouvelle pragmatique. Il en résulte une hétéromorphie structurelle par laquelle le récit devient un lieu de production et de circulation d'objets hybrides communs au romanesque et au journalistique. Les frontières entre les genres étant rendues poreuses, la différence entre le fictionnel et le factuel est dès lors problématique, réduite à des questions de positionnement ou d'horizon de lecture. À croire que chez ces romanciers la matérialité de l'objet roman est rendue secondaire à l'enrichissement de son contenu, faisant du roman une sorte de « laboratoire de formes » d'où émerge un autre type d'écriture : « le roman-journal ».

Pour Marie-Ève Thérénty, presse et littérature se conditionnent mutuellement : « La poétique journalistique s'invente [...] à partir de catégories littéraires (modèle conversationnel, fiction, polyphonie narrative, feuilleté de voix) mais en retour, [...] les modèles journalistiques imprègnent et soutiennent la littérature et aussi les modes de pensée, la société. »(2007 : 66)

Ainsi, on peut observer une prégnance des modèles journalistiques dans le roman, pour qui la presse a servi de « laboratoire », comme le dit Thérénty. (Op.cit : 116). C'est cette emprise du journal sur le littéraire qu'il convient d'interroger ici à la lumière des romans d'Alain Mabanckou. Deux préoccupations nous tiennent à cœur, à propos :

En quoi le médiatique se veut-il une stratégie scriptural dans *Verre cassé*, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* et *African psycho* ? Quel est l'effet littéraire qui s'inscrit particulièrement dans la canonisation des genres chez Alain Mabanckou ?

Ce questionnement nous mène, grâce à la poétique et l'intertextualité, à envisager que la médiatisation de l'écriture est une stratégie de l'écriture en ce sens que le romanesque ne serait plus tout à fait romanesque, mais les deux textes seraient devenus des corps fondus dans/par le journal d'une part et, le mythe de la complétude et de la clôture de l'œuvre romanesque basculerait vers l'œuvre qui se construit et se rectifie jour après jour : feuillet après feuillet.

On remarque dès le 19^{ème} siècle, avec l'émergence de la société médiatique, une narrativisation de l'information ou de la « chose vue ». Ce mouvement se poursuit au 20^{ème} siècle, et différents auteurs ou théoriciens l'ont décrit à l'aide de concepts variés, qui tentent chaque fois de reconcevoir le roman en prenant en compte l'influence des flux médiatiques qui surdéterminent et transforment aujourd'hui nos modes d'expression du monde. Loin d'entrer dans des guerres de taxinomie, l'on pose, en regard de ces notions, le postulat d'une écriture factuelle marquée par une forte subjectivation, liée plutôt au sensationnel et au spectaculaire qu'à la réflexion. Inversement, le collage d'encarts de journaux dans le corps romanesque permet de parler d'un roman journalistique qui tire son originalité de ce télescopage délibéré entre imaginaire et factuel, entre littéarité (écriture) et littéralité (vécu, chose vue).

Pour Lutter Pierre (2010 :21), le terme de « Littérature Journalistique » renvoie à une écriture de l'instantanéité axée sur des techniques fictionnelles.

Dans la formulation apparemment antithétique de cette notion, nous reprenons les termes de l'expression "Littérature Journalistique" au sens littéral pour rendre compte des effets du journal sur la littérature. Nous postulons l'émergence d'une écriture africaine qui fusionne les deux types d'écriture – journalistique et littéraire –, traduisant la capacité du langage à coller au quotidien, et la force d'une culture médiatique qui affecte nos modes de pensée et d'interrogation du monde.

L'émergence de la post-modernité du roman africain, depuis le tournant des années 1980, s'accompagne d'une nouvelle donne scripturale qui incorpore bien des dispositifs de la narration journalistique. Avec *Verre cassé*, par exemple, le projet romanesque repose sur une farce : ce qui se joue dans ce texte, c'est moins l'écriture d'un roman, à proprement parler, qu'une tentative de littéarisation d'articles de presse échappant eux-mêmes au schéma classique de l'écriture journalistique. Travestissant les codes du journalisme, l'écriture se dissout dans une fausse prose et un espace médian entre littérature et journalisme où le texte journalistique veut se donner à voir et à lire comme un roman. Le récit se dérobe ainsi à un type d'écriture où une certaine mention épigraphique tente de le « confiner » pour se donner comme une écriture polymorphe et transversale dont la matrice s'inscrit dans ce que Olimba E. Kavain appelle « texte-diptyque».(2011 : 302) Ce récit est étiqueté « roman », mais au fond, il apparaît bien comme un corps pluriel, une confiture textuelle.

Cette lecture est encore plus valable pour *African psycho*. Entre journal et roman, cette œuvre fait éclater, de façon délibérée, le cloisonnement générique et ouvre une possibilité de réinterroger le discours de « genres littéraires », et particulièrement les canons romanesques en vigueur. La narration oublie même souvent l'histoire pour se réduire à de simples « métatextes » (au sens de Genette, c'est-à-dire de commentaires de structures spéculaires sur un récit ou un discours) servant à commenter les articles de presse que le narrateur lit ou encore ses réactions devant les actualités qu'il y découvre. Non seulement la fiction est subordonnée au factuel, mais encore le roman qui veut coller à la réalité devient un lieu fécond où le média déploie sa capacité de fascination, entraînant une crise de légitimation par laquelle le roman perd sa valeur d'unification et entre dans un régime inter/transmédiatique.

I. Aperçu définitionnel

L'éclosion des médias en Afrique, comme ailleurs, a fortement affecté la production et l'organisation des savoirs et des arts. La société contemporaine fait le constat d'une nouvelle épistémè fondée sur une sur-présence de médias qui absorbent ou altèrent tout ce qu'ils touchent. On assiste à la mise en place d'un savoir proprement hétérogène, tel qu'a pu l'écrire Jean-François Lyotard (1982 :357-367). Le roman, qui fait aussi l'expérience de cet imaginaire fortement imprégné et transformé par la culture médiatique, instaure, par le jeu de l'écriture, une hybridation scripturale visible au plan de la narration. Entre croisement et mélange avec les médias, le roman devient un « corps » indécis, hétérogène et hybride, appartenant à la fois au genre romanesque et à la médiasphère.

C'est cette rencontre débridée et libérée du littéraire et du média que Boucharenc Myriam (2016 :221-234) appelle « intermédialité », fondant une approche interdisciplinaire basée sur le processus de production de sens lié à des interactions médiatiques (un complément de l'intertextualité kristevienne). Pour sa part, Silvestra Mariniello définit le phénomène en ces termes :

On entend l'intermédialité comme *hétérogénéité, [...] recyclage dans une pratique médiatique [...] convergence de plusieurs médias ; comme interaction entre médias ; comme emprunt ; comme interaction de différents médias ; comme intégration d'une pratique avec d'autres ; comme adaptation ; comme assimilation progressive de procédés variés ; comme flux d'expériences sensorielles et esthétiques plutôt qu'interaction entre textes clos ; comme*

faisceau de liens entre médias ; comme l'événement des relations médiatiques variables entre les médias.(1999 :55)

Notre contribution s'intéresse particulièrement au rapport entre journal (média imprimé) et écriture romanesque, en insistant sur la complexité et les modalités d'inscription d'une esthétique qui brouille et élargit constamment les formes narratives. Dans ce sens, l'on pose le postulat d'une intermédiatisation du roman d'Afrique noire qui épouse de plus en plus la macrostructure du journal. *Verre cassé* et *African psycho* d'Alain Mabanckou peuvent nourrir une telle étude : il s'agit de reconnaître et d'analyser dans ces textes les stratégies narratives, discursives et représentatives qui les apparentent au journalisme ou, à tout le moins, y insère des « techniques journalistiques ». Le travail vise ainsi la mise au jour de fondements cognitifs et pragmatiques qui instituent, au sein de ces deux œuvres en étude une poétique pseudo-médiatique et une esthétique de la contagion. Celles-ci sont fondées sur un projet de délégitimation du principe de canonisme générique, c'est-à-dire sur une volonté de rompre le confinement et la limitation qui distinguent les genres littéraires les uns des autres.

II. Stratégies d'écriture : dialogue, collage et adaptation

La composition des romans de Mabanckou mobilise des modes d'exposition et de représentation qui relèvent du collage, de l'hybridation et de l'adaptation. Elle annonce le formatage d'un nouveau corps scriptural polymorphe allant à l'encontre de la structure dite classique du roman. L'écriture de ce romancier est peuplée de clichés journalistiques et la structure romanesque de son œuvre tend à épouser et à adapter le schéma de l'écriture de presse.

Verre cassé met en scène un narrateur-écrivain chargé d'immortaliser l'histoire du Crédit à voyagé (un bar sordide où se déroule l'action du roman) à travers un livre-mémoire intitulé *Le cahier*. Le titre de ce récit intégré n'est pas anodin, *Le cahier* désignant dans le monde de la presse une publication périodique. Ainsi, par cette allusion motivée, émerge dans le roman de Mabanckou, en même temps qu'il s'écrit, un journal fictif dont la trame repose sur des reportages de faits insolites, des interviews travesties. La disposition en « feuillets » (« Premiers feuillets » [VC : 11-109] et « Derniers feuillets » [VC : 113-248]) renforce cette « stratégie du journal » au cœur du romanesque. Le lecteur se trouve à lire concomitamment deux récits en un : le roman de Mabanckou et la revue de presse de Verre Cassé, personnage éponyme du roman, érigé en écrivain-reporter. L'effet de mise en abyme est saisissant.

Dans son fonctionnement diégétique, le texte de *Verre Cassé*, un reportage, s'analyse comme un récit intégré qui constitue en même temps la trame du roman de Mabanckou. On remarque que le roman se réfléchit dans l'écriture du reportage et, à l'inverse, que le reportage imprime sa forme véritable au récit.

Marie-Ève Thérénty soulignait déjà la présence, dans le roman du 21^{ème} siècle, (2007 : 43) d'une même démarche dialectique, qui permet d'aborder la littérature comme pratique journalistique et, inversement, la presse comme pratique littéraire.

L'écriture procède par une réappropriation motivée de stratégies propres à l'écriture de presse. Le texte exemplifie bien cette composition qui calque le « modèle journalistique ». Mabanckou reprend la structure du reportage qu'il remodèle, redynamise et redéfinit à souhait pour la plier à son écriture-hybride. Il ne fait pas qu'intégrer des éléments de reportage dans sa narration. Il façonne un narrateur-reporter qui théâtralise la posture du reporter réel, chasseur de faits sensationnels – la séduction étant le moteur de l'information médiatique. Il s'agit de Verre Cassé, placé en situation d'écriture et dans la peau d'un attaché de presse, qui interroge les clients du bar (tels que l'Imprimeur et le type aux Pampers) pour recueillir des témoignages à publier dans son Cahier. Cette démarche introduit une transitivité scripturale en ce sens que Verre Cassé passe successivement de romancier à un reporter et inversement en faisant émerger une poétique et un texte-confiture. Le journal entre dans le roman et lui communique ses propriétés scripturales.

Sur un autre plan, les témoignages de vies brisées que Verre Cassé recense dans son Cahier, journal intradiégétique, consacrent une littérisation ou une sorte de parodie du reportage, en tant que genre journalistique. (Boucharenc, M., 2016 :221-234). Le récit feint la structure du reportage en disposant dans la narration des indices de référentialité qui, à l'analyse, ne révèlent pas l'authenticité du témoignage, mais au contraire, renforcent l'énigme de l'histoire. On dirait que la structure du roman est transformée ou altérée par un journalisme exubérant qui impose un nouveau code d'écriture et de lecture. Dans ce sens, la formule « *je m'arrête pour aujourd'hui [...], je continuerai alors plus tard* » qui clôt les « Premiers feuillets » du récit s'interprète comme une forme narrativisée de la fameuse mention « À suivre », propre aux écritures de presse soumises à des impératifs d'espace textuel (pages, feuillets, lignes ou signes) et de périodicité.

Comme dans le journal, cette formule induit ici une segmentation du corps romanesque, le soumettant à la « rubricité » et à la périodicité qui gouvernent l'écriture journalistique. Ainsi, conformément au modèle du périodique, *Verre cassé* « ne se conçoit plus comme un tout livré dans un “ici et maintenant”, mais s'inscrit dans de nouveaux rythmes d'écriture et même de lecture. Le mythe de la complétude et de la clôture de l'œuvre [propre au romanesque] s'atténue avec la naissance d'une œuvre qui se construit et se rectifie jour après jour », (Thérenty, M-E., 2003 :272-296) feuillet après feuillet.

La textualisation journalistique, sous la forme de stratégies d'écriture chez Mabanckou, indique une structure fongible qui se déploie non pas selon un principe palimpsestique (GENETTE,G.,1992 :105),(c'est-à-dire de transtextualité, de relation de coprésence entre plusieurs textes), mais selon une ramification narrative née de la fusion d'éléments différents). De ce fait, le romanesque n'est plus tout à fait romanesque, mais est devenu un corps fondu dans/par le journal, qui lui donne sa forme véritable. Au-delà du motif postmoderne du jeu des formes et des genres, l'insertion du journal dans le romanesque favorise une déformation structurelle qui fait éclater le récit, le fait osciller entre deux formes différentes, donnant lieu à une écriture de l'impur, c'est-à-dire, au sens esthétique d'une textualité dérivée d'un métissage lié au contact de différents corps médiatiques (Scarpetta, 1985 :82.).

L'inscription de « moments journalistiques » dans l'espace romanesque intervient aussi dans des séquences de relais, quand le narrateur ou un protagoniste quelconque entreprend la lecture de fragments de journaux dans la trame narrative. Dans *Verre cassé*, l'Imprimeur, un mari cocufié, rapatrié de France et reconverti en « clochard de bars », lit à haute voix, devant la foule alcoolisée du Crédit à voyagé, un numéro de Paris-Match, périodique pour lequel il aurait travaillé comme imprimeur. Verre Cassé, à qui il vient de remettre le journal, le feuillette sous l'œil vigilant de l'Imprimeur qui ne manque pas d'indiquer les pages à sensation et de glisser des commentaires :

Tu vois, c'est des journalistes sérieux qui écrivent dedans, tu vois ces fesses-là, c'est des vraies fesses qui font rêver le Français moyen [...] écoute, Verre Cassé, d'abord ce magazine, c'est pas un canard, ça c'est quelque chose de sérieux [...] et je peux te le jurer puisque c'est nous-mêmes qui l'imprimions en France [...] regarde donc à la page vingt-sept (VC : 146-147).

Ainsi, Verre Cassé déroule, sous la forme d'un compte rendu de lecture, le contenu du magazine. On apprend successivement les mésaventures d'un couple français, le décès d'un « peintre des rues de Paris », Joseph le Van Gogh nègre, qui, avant sa mort, aurait été interviewé par une « journaliste de Paris-Match, une certaine Pépita Dupont » (VC : 142). Verre Cassé retranscrit et commente des segments de cette interview :

*[Q]uand il parle de Chateaubriand, Joseph dit que c'est grandiose et il ajoute « il écrit avec un fouet, il vous apostrophe, j'ai dévoré **Atala**, [...] » et moi, en lisant ça dans Paris-Match, ce qui me touche le plus c'est surtout son courage face à la maladie qui allait l'emporter, [...] et pendant que je tente de finir la lecture de cet article émouvant sur Joseph le Van Gogh nègre, l'Imprimeur me secoue, me menace et tente même de m'arracher le magazine (VC :145).*

Journal dans un journal, la lecture du Paris-Match par Verre Cassé crée un effet de double insertion qui complexifie davantage la structure du roman. Le narrateur-journaliste insère des bouts du magazine français dans son journal fictif, lui-même intégré dans le roman de Mabanckou. Un problème de frontières se pose entre ces textes enchâssés. Tirant profit du jeu intertextuel, la narration met en évidence et redynamise un questionnement sur la genericité, dans la mesure où tous ces textes s'interpénètrent et se chevauchent dans un tourniquet sans fin.

Un autre exemple d'interaction médiatique se retrouve dans *African psycho*. Dans ce roman, pendant près de neuf pages, le journaliste dont l'émission a comme générique "La parole aux auditeurs" s'entretient avec Angoualima, le Grand Maître adulé par Nakobomayo. Nous lisons à propos ces données par la presse :

« Un jour, c'était un dimanche soir, mais peu importe, je suivais "La Parole aux auditeurs", une émission radiophonique très populaire qui était écoutée même dans le pays d'en face. L'invité du jour, de passage dans la ville,...Quand le générique de fin de "La Parole aux auditeurs" s'enchaîna, je ne pus contenir un cri de victoire... Toute la presse nationale, même celle du pays d'en face, parla de mon coup de téléphone, mais c'est le vrai Angoualima qui en tira profit » (A.P., 2003 : 81-89).

La stratégie scripturale d'immédiateté transpose le lecteur du romanesque au factuel en lui laissant le sentiment de lire, dans sa forme « réelle », l'article de presse évoqué et retranscrit.

Sur le plan de la composition, l'on assiste à une reproduction en fac-similé de fragments de textes journalistiques dans le roman (le nom de la rubrique, la présentation de l'invité, le thème de l'émission, la technique de la présentation de l'émission, etc.) :

« À cette époque où la télévision était en noir blanc, au cours d'une émission qui est restée jusqu'alors parmi l'un des moments les plus intenses du petit écran dans notre pays, un homme prétendit, à visage découvert, avoir croisé le Grand Maître Angoualima à une heure du matin vers le ruisseau qui coupe la ville en deux... L'interview, qu'il accorda en exclusivité au journaliste, est gravée dans nos mémoires.

- *Et alors, commença le journaliste avec un fort accent du nord du pays, quel âge a-t-il, vous qui l'avez vu, vu de vos propres yeux ?*
- *Il a deux visages, répondit l'interviewé. Oui j'ai vu deux visages comme si je vous voyais, vous, deux fils, croyez-moi ! » (A.P., 2003 : 69).*

Cette démarche incarne, dans le roman, une forme de textualité journalistique, c'est-à-dire un corps textuel qui substitue le journalistique au romanesque. Par cette coïncidence de niveau narratif ou ce « scandaleux télescopage de textes », la narration actualise la fiction et transpose le journal au sein de celle-ci (Lutter, P., 2010 : 81).

Ces stratégies de collage et de « truquage-narratif » font de *Verre cassé* et *African psycho* une écriture de l'immédiateté, une écriture construite autour de sujets tirés du journal du matin. On est, de plain-pied, dans « le degré zéro de l'écriture de presse » (Chambost, Ch., 2018) Le phénomène médiatique dépasse le simple fait narratif pour s'imposer comme forme, cadre et ressort de représentation et comme enjeu de restructuration du genre romanesque. Cette incursion flagrante de la presse dans le corps romanesque induit certes une déstructuration du genre, mais elle actualise aussi une nouvelle expression et une nouvelle forme d'interrogation du monde, surtout dans un contexte global de circulation médiatique à outrance.

On pourrait croire que les écrivains ne veulent plus se cacher des altérations ou des « impuretés » observées dans leurs écrits ; plus encore, ils en parlent comme le fondement de leur projet romanesque. Plutôt que de craindre l'iconoclastie, ils la suscitent, la théorisent, la défendent et tentent de l'imposer comme nouveau code d'écriture en réaction aux anciennes « législations », « *qui embouteillent les autoroutes des lettres [et] polluent la vraie littérature* » (VC : 200). C'est vers une telle interprétation que s'oriente le projet scriptural de Verre Cassé, narrateur et écrivain fictif du roman de Mabanckou. Avant d'entamer son cahier, il émet un avertissement :

Je m'en foutrais de la raison pure, de la méthode, de la phonétique, de la prose [...]. J'écrirais comme les mots me viendraient [...]. [J]e note mes histoires, mes impressions en vrac, et parfois aussi je le fais pour mon propre plaisir, et c'est quand je m'abandonne, [...] que je me sens vraiment dans mon assiette puisque je peux sauter, cabrioler (VC : 198-201).

Cette mise au point pourrait s'analyser comme un pacte d'écriture et de lecture qui avoue la désinvolture d'une création et d'une esthétique en rejetant la codification qui régit l'écriture. Certes, le narrateur ne parle pas encore (ou pas spécifiquement) d'hybridation générique, mais il revendique un « libre-dire » et un « libre-écrire » qui pourraient bien justifier « sa volonté d'infléchir le roman dans le sens du composite, de l'hybridation sous le coup d'une réalité fortement assujettie au désordre de tous genres », y compris la « dialogisation » / confrontation délibérées et débridées du romanesque et du journalisme jusqu'à l'atteinte d'une forme textuelle délirée. Un tel projet induit dans le corps scriptural une complexité et une réinvention qui permettent d'incorporer les modes de communication d'un monde non médiatique.

Dans ces conditions, la mention épigraphique « roman » donnée comme identité du texte ne suffit plus à qualifier un récit qui déborde visiblement la nomenclature et les modes d'expression traditionnels pour se structurer autour d'un compte rendu factuel construit sur le mode de l'intergénéricité ou précisément de l'intermédialité. Le romancier théorise une nouvelle identité générique, sans la nommer cependant, s'exclame Komlan Selom (2004 : 83-85).

Dans *African psycho*, nous lisons l'intention de Grégoire Nakobomayo, à la page 12 : « *l'idéal pour moi serait de bénéficier d'une couverture médiatique aussi large que celle qu'avait eue mon idole Angoualima, le plus célèbre des assassins de notre pays* ».

En fait, ce qui rend le souci de redéfinition générique évident. Dans la préface, Mabanckou définit sa trouvaille et dévoile du même coup les implications structurelles de sa création qui décline un renouvellement d'identités générique et pragmatique, genre sans genre qui rompt sans regret avec la classification classique, artificielle de genres. Ce pacte d'écriture devient le manifeste d'un genre nouveau-né de la classification des genres codifiés et établis. Ce pacte d'écriture, qui affecte la macrostructure du récit, intègre aussi les codes du journalisme.

L'inquiétude de Grégoire Nakobomayo confirme cette nouveauté dans les canons du récit romanesque :

« Je ne comprends toujours pas que le dernier de mes actes, qui date pourtant d'il y a trois mois seulement, n'ait pas eu d'écho dans la presse nationale et celle du pays d'en face, juste quatre lignes insuffisantes dans La rue meurt, un petit hebdomadaire du quartier. Les quelques lignes consacrées à mon forfait étaient noyées entre publicités de savons monganga et des chaussures Sans-Confiance. Et, comme j'ai gardé le bout de ce journal, je ne peux m'abstenir d'en rire quand je le relis :

“ Une infirmière de l'hôpital Adolphe-Cissé, revenant de son travail, a été victime d'une agression par un maniaque sexuel. Une plainte contre X a été déposée au commissariat de police du quartier Celui-qui-boit-de-l'eau-est-un-idiot”. » (Mabanckou, Op.cit : 16)

On fait alors coïncider, au plan de la représentation, le fictionnel et le factuel, ou encore l'esthétique et l'éthique. Dans *Verre cassé*, par exemple, chaque article de journal (reportages intégrés) est un chapitre du roman. Cette transitivity déplace l'intérêt de l'œuvre des aléas sociétaux vers la technicité d'une écriture qui revendique une nouvelle posture générique fondée sur « l'hétérogénéité » ou « l'impureté ».

Dans *African psycho*, le collage d'encarts de journaux et l'insertion de dispositifs énonciatifs inspirés du journal n'induisent pas seulement une interaction médiatique dont la stratégie serait à rechercher sur la structure textuelle. Ces stratégies conduisent à une textualité articulée aux techniques journalistiques. La narration s'installe ainsi dans un régime d'impureté, c'est-à-dire un mélange débridé et motivé de genres et de registres, qu'annonce la mention générique, programmatique, du texte.

L'écriture de Mabanckou s'inscrit, de ce fait, dans une logique d'hétérogénéité, d'inventivité et dans une esthétique de réception motivée, à croire que pour celui-ci, il n'y a plus aucune frontière entre les genres. L'auteur rejette ainsi de fausses idées de pureté générique rendues quasi impossibles dans ce nouveau rapport au monde marqué par les transferts médiatiques et culturels de tous genres. Poésie, interview, nouvelle, épopée, théâtre, essai... tous les genres sont convoqués, même si une place de choix est dévolue à l'écriture de presse. Une telle démarche semble motivée par un souci de convergence et par la mise en place d'une nouvelle identité textuelle.

Verre cassé et *African psycho* subissent la tentation et la fascination de la forme journalistique. La référence à ce média et à ses procédés d'écriture, même subvertis, est si importante qu'on dirait que la presse est « le cœur absent » autour duquel leurs œuvres se construisent. Le lecteur est continûment dans un univers où les sujets et les objets prennent forme à partir du spectaculaire et planifient une réception intermédiatique. L'écriture journalistique se reconnaît dans ces textes qui se présentent en un sens comme des reportages sur la société africaine postcoloniale, ce qui les inscrit à un carrefour stylistique entre journalisme et littérature. L'on parle ici d'une structure romanesque proprement plastique et ambiguë, fondée sur une hybridité flagrante qui instaure, par là même, une autre approche du réel et de la fiction romanesque chez Mabanckou.

III. Récurrences des faits journalistiques

Entendons par faits journalistiques ceux qui, par leur grande diffusion au sein de cet hypermédia, sont les plus influents dans le champ inter médiatique et dans la construction d'une signification du corpus. Cette catégorie regroupe les médias de la presse écrite et ceux de la presse orale.

Les récits sont récurrents, dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou, sous la forme des références incomplètes telles que «Paris Match» (V.C : 14), «Gao Infos», (V.C :23), «Journaux», «France soir» (V.C :103) et prend également parfois la forme des citations directes ou indirectes : le narrateur fait directement parler la presse, la laisse paraître aux yeux de son lecteur tel qu'elle est écrite. C'est ce qui apparaît notamment dans ces extraits de PNV en rapport avec la presse tant orale qu'écrite:

«Vous voilà donc revenus au pouvoir, comme d'habitude, par la mitraille !

Là, je restais coite. Je ne lui laissais pas l'occasion d'entamer un échange à ce propos. Ayant raté l'opportunité de me désarçonner, le voici qui tournait en rond, s'affalait dans le canapé et compulsait le journal de propagande du Sud que publiaient bénévolement les Petits-fils nègres à Batalébé »

(P.N.V.:192-193 ;

«Pourtant La Voix de la Révolution viétocongolaise rapporte que le général était en situation de légitime défense et qu'il n'a fait que répondre à une attaque des partisans du ministre de l'Intérieur ! »

(P.N.V :179).

«Là encore, ajoutais-je, La Voix de la Révolution viétocongolaise rapporte que le carnage d'Okonongo n'a rien à voir avec les affrontements de Mapapouville !... »
(P.N.V:180).

Les citations indirectes, par contre, sont celles où le narrateur se livre à une sorte de revue de la presse ou de compte rendu. On en observe, par exemple, entre les pages 189 et 190, où le narrateur, faisant allusion à *La Voix de la Révolution viétocongolaise, la Radio-Internationale*, détaille les informations diffusées au sujet de la guerre au Viétocongolais :

« [...] Ici à Louboulou, je peux suivre sans crainte La Voix de la Révolution viétocongolaise J'ai eu raison d'écouter Christiane qui m'avait conseillé de ne pas oublier la radio. Je suis aussi intéressé par les commentaires des ondes étrangères que je capte désormais. Je sais qu'à l'heure actuelle les autorités ne diront pas tout. Je les vois mal dévoiler leurs intentions et préciser le jour et l'heure où surviendra l'assaut final. Alors, j'écoute Radio-Internationale. Elle est facile à capter, même dans cette brousse. Il arrive qu'il y ait quelques interférences. Elles sont d'ordinaire de courte durée. La liaison finit par être acceptable.

Selon les dernières nouvelles diffusées par Radio-Internationale, la situation s'aggrave. D'après cette radio, les opérations de nettoyage se poursuivent dans les banlieues de Mapapouville et il faut s'attendre, dans les semaines qui vont venir, à l'extension des actions, avec un ratissage intensif des localités du Sud par les Romains et les unités venues des pays voisins, en renfort aux côtés du général, le nouvel homme fort du pays.

Les informations de la Voix de la Révolution vietnongolaise semblent corroborer, malgré elles, cette radio étrangère. Avant, les journalistes s'exprimaient dans plusieurs langues. De sorte que les Sudistes saisissaient les messages du général. Maintenant, ils ne parlent plus que les langues du Nord.» (189-190).

Citation directe ou indirecte, le narrateur n'intègre pas les images de télévision par un simple recours à ses souvenirs, mais par un arrêt sur ces images en direct, au moment même où ils se produisent. Ce procédé d'intégration d'images en direct et le recours aux mass-médias en général apportent par leurs actualités une animation certaine à la narration dont ils enrichissent par ailleurs la thématique. Avec ces mass-médias, en effet, l'auteur convoque en direct dans son espace narratif des faits d'un autre espace qui viennent modifier le sens de la narration en cours soit en l'éclatant, soit en l'amplifiant ou en la réorientant. Dans cette écriture télévisuelle, le tourneur se greffe au narrateur et le récit en acquiert un regain de vraisemblance dans la mesure où l'image et le son sollicitent davantage de sens que la lettre seule. La télévision s'allie chez Mabankou au cinéma sous la forme de feuilleton : c'est le cas avec l'allusion à *Santa Barbara* (VC : 2) ou *taxi- brousse* (VC :3), des programmes diffusés sur des chaînes reçues sur satellite en Afrique.

Il arrive aussi que cet art apparaisse avec des détails plus ou moins importants :

«Il ne faut jamais sous-estimer les vieux dinosaures, il ne faut jamais les renvoyer à Jurassic Park» (V.C :105-106) ; «*j'ai pris l'élan et la porte a cédé comme elle aurait cédé dans les films de Columbo et Maigret*» (Ibid. :69): ces comparaisons explicites ou suggérées rendent la narration ou le portait plus concrets; au-delà, elles se présentent comme des tics récurrents, constitutifs d'un idiolecte, d'un style : «*...on aurait cru un acteur noir américain dans ses beaux jours, du genre Sidney Poitier, c'est dire que j'étais bien, que j'étais clean*» (Ibid.,:58). Le narrateur de *Verre Cassé* confiera au lecteur le type de personnages qu'il aime :«*...ils sont comme des comparses, des silhouettes, des ombres de passage, un peu comme ce type qu'on appelait Hitchcock et qui apparaissait furtivement dans ses propres films sans que le spectateur ne s'en rende compte*» (Ibid.,:98).Le «*je l'ai secoué comme une vulgaire bouteille d'Orangina*» (Ibid.,:181),entre dans le même registre, l'audio- visuel étant ici au service de la publicité.

Conclusion

Notre étude s'est intéressée aux métamorphoses du roman d'Afrique noire à l'ère des médias de masse. Devant la prégnance d'une culture médiatique qui tend à s'imposer comme nouvelle identité remarquable des ordres de communication, l'on a voulu rechercher dans l'écriture romanesque d'Alain Mabanckou des traces de l'univers médiatique et interroger les implications narratives de celui-ci, qu'elles soient structurelles, fonctionnelles et même théoriques, dans le corps textuel.

Le recours au média ou, plus précisément, « la Littérature journalistique » est bien présente dans le roman africain contemporain et, notamment chez Mabanckou. Il s'y développe sous forme de collage, de recyclage, de mise en abyme, de transfert de propriétés textuelles, de fascination de formes, de contamination ou de réappropriation formelle du journalisme, en tant que genre typé (obligation d'actualisation, hiérarchisation de l'information, titre, chapeau, présentation en colonnes, organisation en rubriques). Le roman apparaît ainsi comme un genre plastique qui ménage des possibilités d'hybridation, d'inter/transgénéricité.

Avec l'intégration foisonnante de la presse, *Verre cassé, les petits-fils nègres de Vercingétorix* et *African psycho* se présentent comme de gigantesques « médiasphères romanesques », conjuguant avec une forte transivité par laquelle le Mabanckou porte aussi la peau du journaliste. Ces symptômes montrent, avec acuité, comment l'écriture romanesque se trouve aujourd'hui profondément modifiée par le développement d'un mode de représentation fondé sur une surprésence médiatique et le développement d'une écriture de presse qui rythme et conditionne de plus en plus la vie collective.

Bibliographie

- Boucharenc, M., et Deluche, J. (dir.), *Littérature et reportage*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2016.
- Chambost, Ch., « Journalisme et littérature : In *Cold Blood*, ou l'association paradoxale du fait divers et du "Nonfiction Novel" », dans *E-rea*, 4.1, [en ligne], erea.revues.org/263 [site consulté le 25 juillet 2018].
- Deleuze, G. et Guattari, F., *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

- Gbanou Komlan, S., « Le fragmentaire dans le roman africain », dans *Tangence*, n° 75 (2004), p. 83-105.
- Lodge, D., *The Art of Fiction*, London, Penguin, 1994.
- Lutter, P., *La presse dans l'œuvre : vers une écologie littéraire*, Paris, Presse Voltige, 2010.
- Lyotard, J-F., « Réponse à la question qu'est-ce que le postmodernisme », dans *Critique*, n° 419 (1982), p. 357-367.
- Mabanckou, A., *African psycho*, Paris, Serpent à Plumes, 2003.
- Mabanckou, A., *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, Paris, Seuil, 2006.
- Mabanckou, A., *Verre cassé*, Paris, Seuil, 2005.
- Mariniello, S., « Médiation et intermédialité », Conférence prononcée à Montréal, Musée des arts contemporains de Montréal, le 2 mars 1999.
- Olimba E.K., *L'intertexte et la condensation des savoirs dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou*, Thèse doctorale, Université Officielle de Bukavu, 2011.
- Scarpetta, G., *L'impureté*, Paris, Grasset (Figures), 1985.
- Thérenty, Marie-Ève, « Pour une histoire littéraire de la presse au XIXe siècle », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. ciii, n° 3 (2003), p. 625-635.
- Therenty, M-E., *Littérature au quotidien. Poétique journalistique au XIXe Siècle*, Paris, P.U.F., 1970.