



Le « nouveau roman » ivoirien et liaisons médiatiques : une implication narratologique à l'ère du temps

Céline Omo KOFFI

Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

celinekoffi2011@gmail.com

Résumé : L'analyse s'est attachée dans une perspective essentiellement narratologique, à montrer que le roman ivoirien s'est renouvelé. L'un des linéaments de "la nouveauté" du roman ivoirien est à chercher en plus de l'intertextualité et de l'intergénéricité, au niveau de l'intermédialité qui transforment et renouvellent la structure narrative des romans.

Mots clés : « nouveau roman » ivoirien, intermédialité, esthétique romanesque.

Abstract : The analysis focused essentially on an narratological perspective, to show that the Ivorian novel is to be sought in addition to intertextuality and inter-generativity, at the level of intermediality that transform and renew novels narrative structure

Keywords : Ivorian <new novel>, intermediality, romantic aesthetic.

Introduction

L'expression « Nouveau Roman », selon Elizaveta BELOZEROVA est : « due à Émile Henriot qui l'emploie dans un article du Monde, du 22 mai 1957, pour juger *La Jalousie de Robbe-Grillet et les Tropismes de Sarraute* (qui sont republiés en 1957) (...)il se présente comme la conséquence d'une évolution du roman qui rompt avec l'ordre balzacien » (E. BELOZEROVA : 2012, p.7). Pour rejoindre Jacques CHEVRIER, le roman : « cesse donc de se couler dans le moule du récit balzacien pour suivre des cheminements infiniment moins rassurants, mais sans doute beaucoup plus conforme à une réalité anarchique » (J. CHEVRIER : 1999, p.109). Dans le cadre de la présente étude, l'expression, le « Nouveau Roman » désigne la génération de roman ivoirien qui, depuis *Les soleils des indépendances* se caractérise par la recherche formelle, la tendance à renouveler l'écriture romanesque. Le roman devient dans ce cas un genre ouvert. Il est alors d'après Roger Tro Dého : « à la croisée des genres, des formes et des discours littéraires s'interpénétrant, interférents et fusionnant dans une sorte de mixage (sens culinaire du terme) textuel » (R. Tro Dého : 2015, p.28). Cette étrangeté scripturale est perceptible dans le roman quand il allie littérature et média. Philip Amangoua ATCHA (2014, p.157) le confirme en écrivant: « Dans leur quête d'une nouvelle esthétique, les romanciers africains explorent le monde des médias. Par la pratique intermédiaire, ils offrent au monde littéraire des productions inédites, grâce à l'union contre-nature, média-roman ». Ces différentes formes de médias insérées dans le roman se présentent comme des dispositifs de représentation. Cette réflexion de Gervais-Xavier Kouadio (2014, p.206) est très révélatrice quand elle vient comme pour attester nos remarques : L'espace du texte devient un terrain de jeu, (...). Texte littéraire et langage médiatique

s'amalgament ainsi sans antagonisme dans une hybridation active pour dépasser la frontière radicale entre littérature et média. Les liens qui se tissent entre roman et média créent donc des formes hybrides du roman. De cette union roman-médiat, les nouveaux romanciers ivoiriens expérimentent et promeuvent une esthétique romanesque en passe de devenir une identité remarquable du roman ivoirien. L'on comprend aisément pourquoi les auteurs comme Tiburce Koffi, Diégou Bailly, Bandaman Maurice et Jean Marie Adiaffi insèrent les médias dans leurs œuvres. En s'inscrivant dans cette étude, nous voulons vérifier l'hypothèse selon laquelle le roman ivoirien expérimente des techniques narratives dont l'hybridité et l'audace l'affranchisse des habitudes. A l'intérieur de la problématique que peut sous-tendre une telle hypothèse, se dégagent les questions suivantes : Quels sont, au niveau des différentes catégories romanesques, les liens par lesquels les nouveaux romanciers ivoiriens renouvellent le genre ? Quels peuvent être, pour les nouveaux romanciers ivoiriens, les enjeux à la fois littéraires et esthétiques de ces techniques narratives ? Pour répondre à ces questions, il importe d'établir les liens, les ressources avec lesquels le genre romanesque entre en relation et à démontrer par ailleurs que ces techniques narratives, telles qu'expérimentées par les nouveaux romanciers ivoiriens, loin d'être gratuites, servent des enjeux esthétiques.

1-La coprésence roman-médias imprimés dans le « nouveau roman ivoirien » : une "intimité" narrative flagrante

Le roman francophone en général et le « nouveau roman » ivoirien en particulier en s'ouvrant à l'univers médiatique donne à lire des œuvres où foisonnent les médias imprimés et audiovisuels. Cette complicité média-roman affecte la structure narrative des romans et lui donne une implication narratologique très intéressante comme dans *Mémoire d'une tombe* de Tiburce Koffi.

Tiburce emprunte un style qui s'apparente à des S.M.S¹, un texte réduit à l'essentiel que seuls les initiés peuvent décrypter, un peu comme les maximes africaines, réservées à une élite. C'est par ailleurs le style des messages que les généraux de l'armée de guerres envoient au chef d'équipe pendant les combats sur les fronts militaires. C'est en outre la vulgarisation des échanges sur les réseaux sociaux communément appelé "chat" qui est mise en évidence. Généralement, ceux qui pratiquent ce style d'écriture sont au travail, ils profitent, en effet, des heures creuses pour échanger avec des collègues. La pause étant de courte durée, il faut réduire l'orthographe des mots à leur strict minimum pour gagner du temps et faire vite passer son message. Quand on essaie de parcourir

¹Les opérateurs de téléphonie mobile proposent un service d'échanges de messages alphanumériques courts baptisé **SMS** (Short Message Services).

l'œuvre *Mémoire d'une tombe* de l'auteur à travers le titre qui donne à ces "étrangetés" contenus dans le texte : « kouman », d'origine malinké, langue parlée dans la partie nord de la Côte d'Ivoire « kouman » signifie « parole ». Selon les nombreuses expansions de ce mot et en se référant aux textes support, « kouman » renvoie aussi en nouchi (argot ivoirien) à « la parole » mais cette fois-ci à une parole dite secrète. Généralement, on emploie « kouman » quand on veut confier un secret à quelqu'un. On pourrait alors lui dire : "je veux te kouman". Rappelons que le terme « kouman », est employé quatre-vingt-trois fois en note de bas de page, Tiburce KOFFI (2009). Ce sont des paroles fortes offertes dans une mouture intermédiaire que Tiburce KOFFI (2009, p. 439.) laisse perceptible dans ce fragment :

1-« Mimira observa les reliures intitulés Kouman (...) c'étaient les agendas de sa vie, des sortes de premiers jets de ce qui pourrait être un jour, ses mémoires (...). L'écriture était parfaitement lisible, malgré les nombreuses abréviations et ratures (...) Sur la couverture, il écrit Kouman. »

On le comprend très rapidement que ce style d'écriture n'est pas fortuit, car il cache l'agenda intime de Kansar. Cet agenda retrace en effet toute la vie du personnage :

2-« Fin **nvb**, le mois prochain, M...accouche. **Ds** 1 de ses courriers, m'a demandé si je voulais une fille ou un garçon. En ai parlé à Kansar. **M'**répondu : "Bof, ce **st** les même crétins (...) 01 **déc**. Mon esprit à **Bké**. je pense à **l'EFA**, aux compagnons. Je pense aussi à Mimi, à Abidjan... (...)06 **déc**. Courier de M...A eu enfin un apport. Deux-plateaux. **F3**. A fait venir une couze du pays pour s'**oqp** de la maison et du **bb** qui va naitre. **M'**informé aussi qu'elle a sollicité du Ministre de **l'Educ.nat**. **De RCI** et de l'ambassade de **Frc**, **1bourse** de 3e cycle pour faire un doctorat à l'université de Lyon-comptons de **nbreux cpatriotes ds** 7 ville, il paraît... » Tiburce KOFFI (2009, p. 111).

Ces textes se présentent comme une écriture du style télégraphique où les abréviations sont courantes, mais expriment de même l'idée et lui donne sens. Avec une telle manière de présenter leurs œuvres, les romanciers africains de nouvelles générations sont expressément dans une logique de redéfinition. Cette attitude justifie non seulement une émancipation certaine, mais assure de la volonté de présenter, dans l'économie de la création romanesque, leur génie créateur. Les motifs d'une telle conception se trouvent à travers l'ardeur à rechercher dans l'œuvre entière les divers modes d'expression thématique et structurel. En plus, Tiburce Koffi n'hésite pas à user d'une profusion d'autres intertextes : lettres, articles de journaux, flashes radiophoniques et télévisés. Pratiquement, Tiburce fait de la dynamique intertextuelle un indice prégnant de la poésie romanesque postmoderne :

L'hybridité textuelle et générique est l'une des identités remarquables qui s'affichent dès l'abord de la plupart des romans africains contemporains (...) à l'instar des

romans postmodernes, québécois notamment, le « nouveau roman » africain exploite toutes les modalités et les possibilités de l'intertextualité, dont l'intergénéricité et l'interdiscursivité qui, dans le contexte africain, ont partie liée avec les pratiques littéraires orales.

Roger TRO DÉHO (2011, p.169).

2-Roman et journal : cas des faits divers ou anecdotes dans le « nouveau roman ivoirien »

Le fait divers ou anecdote est une rubrique qu'on retrouve dans les journaux, les revues, dans les quotidiens et qui traite d'événements insolites. C'est une histoire concise, brève mais aussi exhaustive.

La traversée du guerrier par les fragments d'article de presse qui la structurent, emprunterait des stigmates au fait divers. Diégou Bailly n'hésite pas à citer des articles de fait divers. Cette stratégie narrative, outre le fait qu'elle donne au roman une présomption de vérité, lui impute par ailleurs une dimension réaliste. Dans *La traversée du guerrier*, l'on enregistre trois articles de presse qui y sont insérés. D'abord au chapitre III :

3-« Arrêtez, les filles, je raconte mon histoire. Dans un train qui va du Foni au Nikla, des bandits ont tué deux hommes avec des pistolets. (...) » (Diégou BAILLY : 2004, p.19.)

Ici, le narrateur raconte l'histoire d'un meurtre. Ensuite, au même chapitre, une seconde histoire, qui, celle-ci relate l'histoire de l'obus d'Einstein :

4-« Je raconte la seconde histoire. Elle concerne l'histoire de l'obus d'Einstein (...) un homme est assis sur un obus au moment où son ami le lance... » Diégou BAILLY (2004, p.20).

Enfin, au chapitre V :

5-« Hé les filles je vous raconte l'histoire du cellulaire. (...) un monsieur va à l'hôtel avec son deuxième bureau (...) » (Diégou BAILLY : 2004, pp.29-30 ; 31-32).

Diégou Bailly a recours à cette technique de collage dans la mesure où ces articles de faits divers jouent un rôle structurant dans l'intrigue de son roman. L'auteur, soulignons-le, est un journaliste. C'est sûrement ce qui a influencé ce recours aux fragments des journaux (les faits divers).

Jean Marie Adiaffi n'est pas en marge quand dans *Les naufragés de l'intelligence* le narrateur parle d'information donnée par la presse écrite, il crée une illusion réaliste. On peut le remarquer dans les extraits suivants :

6-« nom de l'organe de presse, date, chapeau, article présenté en double colonne pour donner l'impression au lecteur de lire effectivement le journal en question : MAMBO'SOIR du 11 Mars 1998, MAMBO, L'EDORADOS DES ESCROS. L'affaire Citiword, la dernière d'une série d'escroqueries ? Peut-être est-il temps que chacun s'interroge : pourquoi est-ce Précisément à Mambo que les escrocs opèrent sans être jamais inquiétés ? (...) Guégon lit sans surprise l'explication du psychologue A.Z : Le contexte est favorable. L'escroc joue sur les besoins

fondamentaux des populations. Nous sommes dans une société qui ne favorise que la richesse. Les escrocs utilisent donc la cupidité des individus (...) MAMBO'SOIR du 17 Mars 1998. Le véhicule braqué du ministre retrouvé (...) MAMBO INFO du 17 Avril 1998. Pris pour un voleur, un marin sauvagement battu et jeté dans un caniveau, un autre, un autre pris pour un coupeur de tête, est battu et enterré vivant (...) MAMBO'SOIR du 24 Avril 1998. Soupçonnant sa femme de le tromper avec un pasteur, il la bat à mort (...) » (Jean-Marie ADIAFFI : 2000, pp.170-173).

Par la présentation matérielle, le lecteur lit, en même temps que Guégon, les mémoires imprimées, miroir de la société. Il y a le titre du journal et la date sont très évocateurs (Mambo 'soir du 11 Mars 1998), ensuite le titre de l'article (Mambo l'Eldorado des escrocs) en caractère d'imprimerie ; enfin, l'article de journal en double colonne. À travers une telle reproduction dans le roman, par la présentation formelle et la mise en page ainsi que par la typographie, il y a chez Jean-Marie Adiaffi le souci de retenir l'action du lecteur et de créer l'illusion réaliste.

3-Roman, actualité et les références historiques

Maurice Bandaman est un écrivain de son temps, sensible à l'histoire de l'Afrique et de l'humanité. Il a été de même marqué d'une manière ou d'une autre par des événements qui ont ponctué l'actualité ivoirienne. A ce titre, l'histoire et l'actualité seront pour lui une source d'inspiration. Il va alors s'en servir pour étoffer l'aspect événementiel de ses récits. Les personnages historiques sont très souvent intégrés au récit.

La première référence faite à l'actualité et à l'histoire est l'évocation du chef charismatique de l'African National Congrès (ANC), Nelson Mandela. Alors qu'Awlimba 2 est incarcéré dans île-prison, comme par enchantement, apparaît Bla Yassoua venue le libérer et lui donner une invitation à participer à une conférence à Paris. Grâce aux immenses pouvoirs de sa naïade d'épouse transformée en colombe migratrice, Awlimba se retrouve s'envolant avec son épouse jusqu'en Afrique du Sud, l'équipage de l'avion qu'ils avaient emprunté en direction de Paris les ayant reconnus et arrêtés comme de vulgaires gangsters. En Afrique du Sud, ils font la connaissance de Nelson Mandela alors prisonnier. L'illustre prisonnier reste admiratif devant ses hôtes pour le combat qu'ils sont en train de mener contre le racisme, les injustices, les guerres, etc. Et l'occasion est propice pour des reconnaissances réciproques :(...)

7-« Je m'appelle Nelson, Nelson Mandela. Je suis content moi aussi de vous connaître et de savoir qu'un couple de votre âge combat pour la liberté, l'amour, la justice et la paix. Dieu nous aidera et nous vaincrons. [...] Votre femme est merveilleuse. Moi aussi, j'ai une merveilleuse épouse. Elle s'appelle Winnie.

Nous rêvons de nous retrouver, libres et de manger le reste de notre gâteau de mariage ». (Maurice BANDAMAN : 1993, pp.136-137).

On voit là, en effet, tout l'art de Bandaman qui réussit à faire progresser son récit vers cet espace qu'est l'Afrique du Sud et à intégrer le personnage de Mandela dans son conte romanesque.

Dans la même optique, la naissance d'Awlimba 3, *Le fils de la femme-mâle* est par ailleurs un prétexte pour passer en revue toutes les figures de la lutte émancipatrice de l'Afrique. En effet, *Le fils-de-la-femme-mâle* se présente ainsi au monde entier dans ces termes :

8-« Je suis à la fois mon père et ma mère ! Je suis Samory ! Je suis Soundjata ! Je suis Chaka ! Je suis Abla Pokou ! Je suis Lumumba ! Je suis Kwame² ! Je suis Cents-Carats³ ! Je suis l'espoir ! Je suis la vie ! Je suis l'unité de tous les contraires » (Maurice BANDAMAN : 1993, p.154).

L'histoire de l'Afrique et ses héros trop tôt disparus, qui incarnaient la renaissance, l'espérance de l'Afrique et sa récupération par Bandaman en disent long sur la volonté de ce dernier de les célébrer en tant que héros et martyrs. Awlimba 3 serait ainsi un avatar de tous ces personnages ayant marqué de leur sceau la mémoire collective africaine, que ce soit Chaka Zulu, le symbole de la résistance sud-africaine devant l'envahisseur anglais, Samory et les autres. On remarque que c'est l'histoire de l'Afrique du 18^{ème} siècle (Chaka) jusqu'au 20^{ème} siècle (Sankara pour ne citer que le cas le plus ou moins récent). Mais que dire de cette autre scène où l'on voit Bla Yassoua condamnée au bûcher par les soldats du dictateur Aganimo ? (Maurice BANDAMAN : 1993, pp.148-150). Elle rappelle en bien des points le bûcher de Béatrice du Congo condamnée par le colon belge pour pratiques occultes alors qu'elle incarnait une résistance politique et spirituelle à l'ordre colonial belge. L'image, le symbole rappelle par ailleurs Jeanne d'Arc condamnée au bûcher par l'Eglise au 15^{ème} siècle.

En marge de l'histoire africaine et de cette intertextualité explicite, c'est-à-dire qui ne requiert pas du lecteur un certain effort de lisibilité, l'auteur de *Le Fils de-la-femme- mâle*, puise aussi dans l'actualité et dans l'histoire de son pays d'origine, la Côte d'Ivoire.

Au chapitre 1 de la troisième partie, l'auteur évoque l'actualité ivoirienne des années 1990. En effet, il semblerait que Bandaman ait voulu parler de cette répression militaire perpétrée par le Général Guéi, alors chef des Forces Armées Nationales de Côte d'Ivoire, sous l'instigation d'Houphouët-Boigny contre la cité universitaire de Yopougon soldée par un lourd bilan avec plusieurs blessés et tués. Dans ce chapitre, un homme considéré par tous les habitants d'Awuinklo comme ivrogne fou ressasse ces paroles :

²Il s'agit de Kwame N'krumah.

³Il s'agit d'une homophonie qui renvoie à Sankara, ex-président de la république du Burkina Faso.

9-« Ah ! Les cons, je les aurai un jour ! Ces tas de cons enfumés, je les aurai tous un jour ! » (Maurice BANDAMAN : 1993, pp. 103-104).

Devant cette indifférence populaire, un personnage tient l'explication suivante : 10-« Mais tout le monde sait contre qui et pourquoi il se plaint, dit un homme. Sa fille unique est morte lors d'une grève d'étudiants réprimée par la police et l'armée. Depuis il est devenu fou, il boit et attend un bon matin pour se venger » (Maurice BANDAMAN : 1993, p.104.).

L'auteur, dans un registre moins dramatique, met en scène l'histoire de la résistance ivoirienne face au colonisateur français. Une résistance fut incarnée par les femmes ivoiriennes qui, en 1949, avaient organisé une marche sur Grand-Bassam pour demander la libération de leurs époux emprisonnés par le colonisateur français. Dans le récit de Bandaman, les hommes en âge de combattre avaient été faits prisonniers sur une île par les autorités d'Awuinklo. Sous l'instigation de Bla Yassoua, toutes les femmes d'Awuinklo décident d'affronter les mains nues les éléments de l'armée du roi Aganimio.

En plus de Maurice BANDAMAN, chez Tiburce Koffi, chaque Moment convoque une citation, aspect intertextuel qui donne l'orientation et rythme le récit. Aux citations de Jean-Marie Adiaffi Adé au Moment I, Le temps des chrysalides, de Le Clézio au Moment II, Pro patria ! d'Aimé Césaire au Moment III, Le temps des abeilles et de Che Guevara au Moment IV, In memorium ! il y a toutes les autres références par convocation onomastique, celle des noms de personnalités ayant animé l'actualité internationale et qui influencent les perspectives idéologiques révolutionnaires, littéraires, politiques et sociales. Les pages 55, 230, 233, 234, 241, 375, 385 (Tiburce Koffi : 2009) font bonnes références intertextuelles :

11-« Une visite du musée de la résistance qu'ils avaient fait édifier, avait clos cette « historique rencontre des maîtres de la pensée, à Sran-ouflè-dougou » c'est Le Citoyen qui avait écrit cela. Des bustes de Chaka, Kwame Nkrumah, Che Guevara, Sékou Touré, Amilcar Cabral, Mao, Lénine, Toussaint Louverture, Danton, Frantz Fanon, Aimé Césaire, Alioune Diop, Nelson Mandela... ornaient les étagères et supports de réalisations plastiques, du musée ». (Tiburce Koffi : 2009, p.385).

Et ce n'est tout. C'est en outre un mariage que les auteurs contractent avec l'écriture filmique (les médias audiovisuels).

4- La coprésence roman-média audiovisuel dans le « nouveau roman ivoirien » : du texte au film

Il y a également dans le « nouveau roman » ivoirien un aspect filmique relatif au cinéma. Comment cette écriture cinématographique est-elle visible ? Autrement dit, quels sont les traits caractéristiques de l'écriture filmique dans le roman ?

A travers une définition terminologique, on montrera la différence entre texte romanesque et texte filmique puis les différents aspects qui permettent de qualifier le texte de l'écrivain de texte filmique. Cette analyse se fera autour de deux points essentiels à savoir : Écriture romanesque et modalisation du récit filmique qui aboutira sur l'analyse du texte filmique.

4-1-Écriture romanesque et modalisation du récit filmique

Selon Jean Châteauevert :

Lorsqu'on lit des articles et des livres qui abordent le texte scénarique ou filmique problématisant la question de la narration, on s'étonne de voir à quel point les textes filmiques sont empreints de modèles d'analyses littéraires. En fait, ils empruntent des modèles théoriques et des grilles d'analyse à la narratologie littéraire et abordent le texte scénarique comme s'il s'agissait d'un texte romanesque, c'est-à-dire qu'on repère des modalités de focalisation liées à la perception et à la cognition dans les indications de régie ou de didascalies du scénario comme on le fait dans le roman.

Jean Châteauevert (1993, p. 20)

Etudier le cinéma narratif ou le texte filmique demande alors que l'on fasse d'abord clairement la différence entre les deux termes de façon à ne pas prendre l'un pour l'autre : le narratif n'est pas le cinématographique (Jacques AUMONT, p.67.), et inversement. C'est pour cela, l'on définira le cinématographique, à la suite de Christian Metz :

non pas comme tout ce qui apparaît dans les films, mais comme ce qui n'est susceptible d'apparaître qu'au cinéma, et qui constitue donc de façon spécifique le langage cinématographique au sens étroit du mot.

Christian Metz (1971, p. 95.)

Quant au narratif, il renvoie à ce qui est extra-cinématographique puisqu'il concerne aussi bien le théâtre, le roman ou simplement la conversation de tous les jours. Ainsi, il s'agit ici de mettre en exergue tous les éléments, tous les outils ou matériaux filmiques dont se servent dans la composition de leurs œuvres notamment Diégou Bailly dans *La traversée du guerrier* et Jean Marie Adiaffi dans *Les naufragés de l'intelligence*.

Selon Christian Metz (1971, p. 95), il s'agit ici d' : « étudier l'agencement et le fonctionnement des principales structures signifiantes en usage dans le message filmique ». En clair, c'est le lieu de mettre en exergue tous les éléments qui, dans *La traversée du guerrier* de Diégou Bailly, rentrent en ligne de compte dans la création d'un récit filmique. Il s'agit sans aucun doute de l'ensemble des mots ou expressions que Diégou Bailly utilise pour faire passer *La traversée du guerrier*, du récit romanesque au récit filmique. Cette transformation générique se laisse entrevoir à travers l'usage des mots ou expressions qui ont attiré à la cinématographie. Il s'agit en outre des éléments qui montrent la différence entre les deux approches (roman versus cinéma). Le narrateur pouvait dire à cet effet : 12-« ...bien que le cinéma et le roman fassent, tous les deux parties de ce qu'on

pourrait appeler les arts du récit, ils n'ont pas la même approche narrative ». (Diégou BAILLY : 2004, p.6).

Dans *La traversée du guerrier*, l'on découvre une occurrence remarquable du mot « film » qui apparaît presque à toutes les pages de l'œuvre. Nous n'allons pas les citer tous, mais nous donnerons deux exemples :

13-« Film là va parler gros français... » (Diégou BAILLY : 2004, p.5.)

14-« Paul tu te prends pour qui ? Je te donne un rôle dans mon film, cela ne suffit pas ». (Diégou BAILLY : 2004, p.145).

En outre le terme « scénario » et son dérivé substantival « scénariste » ne peuvent passer sous silence tant leur emploi est récurrent. En effet, le scénario désigne la rédaction détaillée des diverses scènes dont un film sera composé :

15-« J'ai des appréhensions pour la suite du scénario » (Diégou BAILLY: 2004, p.187.)

Quant au substantif « scénariste », il désigne l'auteur du scénario, c'est-à-dire le personnage qui écrit le texte support : le film. A cela, il faut ajouter l'usage récurrent des termes spécifiques tels que :

16- « éditeur » (Diégou BAILLY: 2004, p.9) ; « casting »(Diégou BAILLY: 2004, p.112) ; « régisseur »(Diégou BAILLY: 2004, p.87) ; « tournage »(Diégou BAILLY: 2004, p.87) ; « pc ou plan de coupe »(Diégou BAILLY: 2004, p.101) ; « manivelle »(Diégou BAILLY: 2004, p.187), tout le long du récit.

Comme, il est donné de constater, tous ces outils terminologiques participent de la détermination du récit filmique. Comment se présente-t-il ? Autrement dit, quel est le modèle du texte filmique ?

4-2-Analyse du texte filmique

Dans *La traversée du guerrier*, le lecteur non initié est dépaycé dès la lecture de l'œuvre puisque le spectacle que l'auteur lui donne de voir est différent du communément perçu. Il est en effet à cheval sur deux genres littéraires.

D'une part, il se trouve dans un récit romanesque et brusquement, il entre en contact avec un autre genre : le cinéma. Cela s'observe dès l'entame de l'œuvre. En effet, à la page 5 du chapitre 1, on est devant un tableau dans lequel l'auteur distribue des rôles à des personnages :

17-« Puisque vous êtes à vos premiers rôles au cinéma je vais vous dire comment les choses vont se passer » (Diégou BAILLY : 2004, p.5).

Comme on peut le constater, dans un tel cas de figure, le lecteur se croirait au cinéma. Mais grande sera sa surprise lorsqu'à la page 5, le narrateur change de décor. Il est en plein dans une description spatiale comme dans un récit romanesque :

18-« Dès cinq heures ce matin, le jour a jeté son voile fétide et noirâtre sur Gouagor-Sud (...) à Gouagor-Nord, le jour d'une blancheur laiteuse, fouetté par

la brise matinale, charrie le parfum des frangipaniers... » (Diégou BAILLY : 2004, p.17).

Le lecteur est par ailleurs confronté à plusieurs termes techniques cinématographiques que nous avons traités plus haut. En clair dans *La traversée du guerrier*, le spectacle est donné de sorte que le lecteur se trouve dans une position paradoxale. Il ne peut ni prévoir la suite ni la fin du récit, puisque les techniques narratives que l'auteur utilise ne tombent pas facilement sous ses sens. A cet effet, le narrateur pouvait dire :

19-« J'adore faire travailler l'esprit du lecteur : je mets à sa disposition quelques tessons ; à lui de les coller pour en façonner un vase » (Diégou BAILLY : 2004, p.9)

Mais au-delà de cette observation, il apparaît un énonciateur filmique, c'est-à-dire une instance impersonnelle responsable de l'énonciation. L'énonciateur filmique est généralement effacé de sorte que le récit filmique semble se raconter de lui-même pour le lecteur.

Mais dans le récit de Diégou Bailly, l'énonciateur filmique marque sa présence et oriente la réception du film. Il se présente en quelque sorte comme un narrateur modalisateur. Contrairement à la tendance générale du narrateur extra-hétérodiégétique classique, l'auteur de *La traversée du guerrier* met en scène un autre type de narrateur. Il s'agit en effet d'un narrateur intra-hétérodiégétique ; une conscience transcendante qui voit et apprécie les actions des personnages de l'extérieur un peu comme une âme regarderait son corps de façon extérieure : 20-« Ecoutez ! Arrêtez-moi vos jérémiades. Chacun a son destin et doit l'assumer sans rechigner. » (Diégou BAILLY : 2004, p.12)

Le lecteur se voit en face d'un narrateur qui emprunte les attributs du narrateur principal dans les récits oraux et principalement dans le conte oral traditionnel. Le récit porté à l'écran (le récit filmique) connaît donc des métamorphoses comme on vient de s'en rendre compte. Mais les modalités de cette métamorphose varient avec les projets personnels et les positions idéales des réalisateurs. S'il est vrai que toute technique suppose une métaphase physique, on peut remarquer que le récit en tant qu'art n'est pas immuable. Il est le lieu de conditionnement culturel et idéologique. C'est ce qui apparaît remarquable dans l'œuvre de Diégou Bailly à travers l'usage des stratégies ou outils ou encore les termes techniques filmiques.

En mettant les images et le verbe en contre-point, selon l'auteur, il sortira sans aucun doute de ce mariage un élément qui permettra une meilleure éducation des masses africaines. Par son mode particulièrement descriptif, le cinéma réintroduira l'œuvre littéraire à fond africain et à forme occidentale dans l'univers spirituel. C'est pourquoi Sembène Ousmane et Assia DJEBAR pouvaient affirmer à cet effet :

Le cinéma est un moyen de communication plus efficace (...), plus représentatif des modes d'interactions des publics africains (...). Il permet de mettre en jeu à la fois les langues et les formes textuelles les plus fonctionnelles dans la société africaine, (...) une occasion de se décrire et de s'observer selon des critères qu'il aura lui-même définis.

(Sembène Ousmane et Assia DJEBAR : 1997, p.144)

On comprend dès lors pourquoi les romans repris à l'écran, pour la plupart, restent dans le registre du discours militant malgré quelques innovations esthétiques. Le cinéma reste donc un outil de compréhension et de transformation sociale. En un mot, il se veut selon Pierre Haffner: « *Une arme aussi puissante dans les mains de la révolution que dans celle de la réaction* ».

En somme, Diégou Bailly veut amener le lecteur-spectateur à situer son œuvre dans l'évolution des textes littéraires afin de rendre compte des mouvements qui en découlent. Jean Marie Adiaffi l'a bien compris en situant *Les Naufragés de l'intelligence* dans le même contexte. En parcourant le roman en effet, l'on remarque qu'il a trait à d'une série policière.

Les traits empruntés au roman policier sont, outre l'atmosphère trouble et tendue, le suspense, la quête de quelque chose ou de quelqu'un, généralement le criminel, la résolution « d'une énigme minutieusement ficelée »⁴ Le roman policier se présente donc comme une grande énigme. Roland Barthes (1994, p.61) affirme alors :

La proposition de vérité est une phrase « bien faite » ; elle comporte un sujet (le thème de l'énigme), l'énoncé de la question (la formulation de l'énigme), sa marque interrogative (la position de l'énigme), les différentes subordonnées, incises et catalyses (les détails de la réponse), qui précèdent le prédicat final (le dévoilement).

(Roland Barthes : 1994, p.61)

A cet effet, Tzvetan Todorov fait observer que l'atmosphère générale du roman policier, est marquée justement par la tension et le trouble. Dans cette optique, le roman policier pourrait être qualifié par certains comme un roman « noir » mettant en scène meurtres, pègre urbaine, drogue, bref un certain milieu peu recommandable. Cette réputation du « roman noir » obéit à un moment précis de l'aventure du genre à travers l'histoire.

Les crimes de N'da Tê et de sa bande (Les justiciers de l'enfer) loin de relever des faits divers banals ou de vulgaires règlements de compte, se présentent comme de savantes mises en scène. Déjà en ces premières pages comme dans un réel film policier, une scène de crime, un double meurtre. Celui de la mère de N'da Tê et d'un prêtre. Meurtre crapuleux, odieux. Si le lecteur est

⁴ Sur le roman policier à énigme, voir Gaston Leroux, *Le mystère de la chambre jaune* (1907) et *Le parfum de la dame en noir*, (1909). Mais il est aussi possible de voir dans l'œuvre d'Edgar Poe un exemple de roman noir à l'américaine. Voir sur <http://www.acreims.fr/datice/lettres/cinema/Polar.doc>, dernière visite 05 Mars 2015.

le seul à connaître l'identité du meurtrier, il n'en est pas de même des personnages du roman qui s'interrogent et qui cherchent celui qui a pu commanditer ou accomplir un tel crime. Première énigme qui autorise à penser à l'enquête policière.

Le même N'da Tê, chef d'un gang redoutable ne s'arrête pas là. Comme dans un thriller ou un polar mettant en scène un serial killer, il commet d'autres crimes. Afin de manifester sa révolte devant certaines pratiques sociales qu'il trouve inadmissibles comme le mariage forcé, il décide, avec son gang, d'opérer un braquage dit « le braquage du siècle ». C'est lors de ce braquage qu'a lieu le massacre de tout un cortège de mariage, ce que les enquêteurs appelleront « les noces du sang ».

Le vieil illettré mais richissime commerçant Daouda qui vient, en grande pompe, de convoler en noces avec une jeune étudiante, décide de se rendre dans son village Daoudadougou pour fêter l'heureux événement. Le cortège qui part de la capitale de Mambo, N'guèlè Ahué Manou, à son village est arrêté par le gang des « Justiciers de l'Enfer ». Après avoir dépouillé tout le cortège, « Les justiciers de l'Enfer » massacrent sans aucune pitié les membres du cortège. C'est le deuxième meurtre du genre et par conséquent le deuxième casse-tête auquel aura à faire face le commissaire chargé de l'enquête. Succèdent à ces deux crimes, d'autres notamment des viols, des vols à main armée et bien d'autres forfaits. Ainsi, le narrateur, comme mû par un souci de réalisme, va jusqu'à nous présenter des titres d'articles de journaux tirés certainement de la rubrique des faits divers :

21-« Par un crime crapuleux les bandits ont assassiné un prophète. La mort énigmatique d'un prophète voue aux pauvres et à la misère humaine. Pourquoi faut-il que dans ce monde maudit de sacrifices et de bouc émissaire les meilleurs soient toujours ceux qu'on sacrifie sans explication ? » (Jean-Marie ADIAFFI : 2000, p.23).

Un peu comme dans un film policier, le mystère restera entier durant tout le roman, même si l'enquêteur, le commissaire Guégon trouve, au fil des pages et des péripéties, des pistes susceptibles de faire avancer ses investigations. Cela n'est guère facile d'autant plus que selon le narrateur, même Sherlock Holmes, Columbo et Arsène Lupin réunis n'auraient pas réussi à trouver la solution de l'énigme. Cependant, avec son collègue Blézoua, il tente de glaner des indices. Ce n'est guère facile quand on sait que les « Justiciers de l'Enfer » sont un groupe qui a des appuis non négligeables dans l'administration et des personnes ayant le pouvoir économique comme le richissime Kalifa Dollar. Pour preuve, l'enquête sur le « double meurtre » et les « noces de sang » sera retirée à Guégon à cause de son intégrité et de sa conscience professionnelle dérangeantes puis confiée à un autre commissaire Namala Namala, lui, à la solde de ses chefs et des autorités de la ville. C'est ce que le plus proche collaborateur de Guégon, Blézoua vient lui

annoncer, visiblement très retourné par la décision du directeur général de la police :

22-« En vil collaborateur, oui ! J'ai été désigné comme collaborateur de Namala Namala. Mais je me rends compte qu'il s'agit là d'une enquête sur notre enquête [...]. Namala Namala a vite compris mes réticences. N'arrivant pas à les briser, il m'a entraîné à « Sathanasse », dans le bureau de Kalifa CFA. A ma grande surprise, j'ai trouvé là-bas, à table avec lui, certains de nos patrons de la police et d'autres personnalités importantes. De loin, on entendait leurs éclats de rire qui venaient me fouetter comme autant de vagues de boue ». (Jean-Marie ADIAFFI : 2000, p.177).

Manifestement, et au regard de ce qui vient d'être dit par Blézoua, les « Justiciers de l'Enfer » sont la continuité d'une autre délinquance qui, elle, peut être considérée comme une délinquance de luxe dont les coupables sont les cadres les plus haut placés de l'administration, les riches, les politiques. Lors de leurs virées punitives et criminelles, une part du butin est rendue à ces financiers de la pègre. Kalifa CFA ou Kalifa Dollar (peu importe son nom puisqu'il représente toujours la même personne que l'on se situe en Afrique de l'ouest (CFA) ou aux Etats unis (Dollar), l'argent étant ici en l'occurrence, un maître qui se caractérise par son don d'ubiquité est, en effet, un commerçant libanais qui, vendant ses marchandises à des clients précis, les récupère par le biais des « Justiciers de l'Enfer » qui se font le plaisir de braquer le client en question, puis de redonner le butin ainsi obtenu au dit Kalifa Dollar ou CFA. Après avoir vendu un véhicule de marque Nissan Patrol au richissime Daouda, Kalifa fournit à son gang toutes les informations sur la vie et les mouvements de ce dernier, ce qui permettra à N'da Tê et à sa bande de pouvoir le braquer et récupérer le véhicule qui sera ainsi vendu deux fois par le même vendeur.

Comme on le voit Guégon tente par tous les moyens de résoudre l'énigme. Les différentes péripéties du roman iront dans le sens de la résolution de cette énigme. L'œuvre, quoiqu'elle ait entretenu le secret autour de l'identité des coupables pendant les trois quarts du roman, se termine par la découverte et surtout par la punition du principal protagoniste, c'est-à-dire N'da Tê. Ce qu'on pourrait appeler l'apodose du roman ressemble fort étrangement à un épilogue qui a des relents de moralité. Le mal ayant instauré son règne au travers de tout le roman, le bien finit par avoir le dessus et - fait remarquable - les méchants sont punis alors que les bons sont valorisés.

Les scènes de crime, le suspense, les enquêtes minutieuses, les parutions à la une des journaux sont autant d'éléments qui laissent entrevoir l'aspect cinématographique de *Les naufragés de l'intelligence*. A tous ces détails près, on se croirait au cinéma en train de regarder un film policier mettant en scène des tueurs à gage.

Conclusion

Au-delà de l'originalité générique qui surpasse toutes les formes de narration, on peut dire que les auteurs étudiés expérimentent une nouvelle forme de récit qui devrait servir au même titre que les procédés de point de départ à la quête d'une esthétique nouvelle. Les romans analysés dans cette étude se particularisent par leur interaction avec les médias. Ce qui donne à lire des textes qui sont bâtis sur le modèle des médias imprimés et des médias audiovisuels. Hormis cet aspect de la narration, c'est aussi l'esthétique romanesque du roman ivoirien qui est mise en jeu. En faisant de la modalisation des techniques médiatiques, leur principe structurant, les romanciers ivoiriens étudiés, renouvellent le genre. La réinvention des techniques narratives par les nouveaux romanciers au-delà de son caractère audacieux et transgressif n'a rien de provocateur et de gratuit étant donné qu'elle sert à un projet esthétique visant à (re) définir l'identité du roman ivoirien.

Références bibliographiques

1-Corpus

- ADIAFFI Jean-Marie, 2000, *Les Naufragés de l'intelligence*, Abidjan, CEDA.
BAILLY Diégou, 2004, *La traversée du guerrier*, Abidjan, CEDA.
BANDAMAN Maurice, 1993, *Le fils de-la-femme-mâle*, Paris, L'Harmattan.
KOFFI Tiburce, 2009, *Mémoire d'une tombe*, Abidjan, Edition CEDA, NEL, Présence Africaine.

2-Ouvrages consultés

- AUMONT Jacques et alii, 1983, *L'Esthétique du film*, Paris, Nathan.
ATCHA Philip Amangoua, 2014, «Les tissages médiatiques dans le roman africain francophone», in *Média et littérature, Formes, pratiques et postures*, Paris, L'Harmattan, p. 157.
CHATEAUVERT Jean, 1993, *Focalisation et structure du texte scénarique*, Etudes littéraires, Vol 26, n°2.
HAFFNER Pierre, 1976, *Essai sur les fondements du cinéma africain*, London, Presses africaines.
KOUADIO Gervais-Xavier, 2014, *Roman et médias électroniques : un exemple de l'impureté des codes chez Emmanuel Boundzeki Dongala*, *Média et littérature, Formes, pratiques et postures*, Paris, L'Harmattan.
METZ Christian, 1971, *Essai sur la signification au cinéma*, tome 1, Californie, Klincksieck.
TRO DÉHO Roger, 2011, « Ressources de l'oralité et traits postmodernes du roman africain : du paradoxe à la connivence créatrice » in *Le postmodernisme dans le roman africain, Formes, enjeux et perspectives*, Sous la direction de Adama COULIBALY, Philip Amangoua ATCHA et Roger TRO DÉHO, Paris, L'Harmattan.