

De la « médialisation » de l'écriture dans les romans de Mohamed Mbougar Sarr. Pour une représentation efficiente des réalités sociopolitiques africaines

Aliou Seck

Résumé

Les lecteurs fidèles de l'écrivain sénégalais Mohamed Mbougar Sarr ne manqueront pas de relever la singularité de son écriture qui, dans son déploiement, laisse peser le soupçon d'une volonté de renouvellement esthétique du roman africain contemporain d'expression française par le biais d'une « médialisation » outrancière faisant de l'univers de l'œuvre ainsi produite un espace de cohabitation entre différents codes sémiotiques. C'est cette tendance scripturale (post-)moderne, qui s'inscrit dans le sillage de l'hybridité (générique) caractéristique de notre ère, que nous envisageons d'étudier dans le cadre de la présente contribution. Adossée à une approche intermédiaire de l'écriture littéraire, notre analyse part de l'hypothèse que le jeu intermédiatique à l'œuvre – dans *Terre ceinte* et *De purs hommes* – relève d'un choix scripturaire novateur qui subsume des motivations esthétiques et surtout idéologiques dans le sens où les nombreux médias, mis à contribution dans la composition des textes de Mohamed Mbougar Sarr, dépassent leurs fonctions habituelles pour devenir les vecteurs de la vision critique d'une société africaine engluée dans des crises sociopolitiques de tous ordres. Nous assistons, par ce biais, à l'avènement d'une esthétique romanesque nouvelle qui consacre le détournement des médias de leurs fonctionnalités reconnues pour servir le projet de l'écrivain.

Mots-clés

Mohamed Mbougar Sarr – *Terre ceinte* – *De purs hommes* – roman – intermédialité – médias – esthétique – idéologie

1 Introduction

Le constat de Mikhaïl Bakhtine selon lequel les textes littéraires se donnent à lire comme des discours hybrides à organisation complexe et intérieurement dialogisés¹ est d'une remarquable actualité au regard de la production littéraire francophone contemporaine. S'il est un fait que c'est le rapport à la tradition esthétique qui est (re)questionné par la plupart des écrivains de notre temps – inscrivant leurs œuvres dans le courant d'une (post)modernité en faisant d'elles le réceptacle d'une vision décloisonnée de la *praxis* artistique – cela paraît plus nettement chez les prosateurs africains subsahariens dont le travail d'écriture rend compte d'un véritable désir d'infléchir les codes du roman. Cette reconfiguration de la matérialité du genre romanesque ouvre la voie à des pratiques novatrices s'appuyant sur des expériences contemporaines, en particulier le bouillonnement médiatique qui régit les rapports sociaux. Le roman africain, ayant fait sa mue, se décline plus que jamais sous l'angle de l'hétérogénéité, signe de la porosité de ses frontières et de sa capacité à se laisser féconder par d'autres territoires génériques ou médiatiques.

S'inscrivant désormais dans « un régime de tissage et d'impureté »², l'art du roman – du moins tel qu'il se laisse saisir dans sa version actuelle – pose à la fois un défi herméneutique et heuristique, et impose à l'exégète la nécessité d'une réadaptation des concepts et des grilles de lecture à même de le saisir dans toute sa complexité. En cela, la théorie intermédiaire s'impose plus que jamais comme une approche féconde du texte littéraire africain³. Abondant dans le même sens, Sylvère Mbondobari soutient que

[l]'intermédialité peut devenir un des concepts-clés dans l'approche du texte littéraire africain contemporain. Aussi, la littérature africaine ne saurait faire l'économie d'une réflexion sur les conditions de réception des différents médias et le fonctionnement à l'intérieur même de l'œuvre littéraire⁴.

1 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, 102.

2 Damo Junior Vianney Koffi, « Jeux et enjeux de l'intermédialité dans 53 cm de Sandrine Bessora », dans François Guiyoba (ed.), *Littérature médiagénique, écriture, musique et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2015, 223.

3 Voir Robert Fotsing Mangoua, « De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone », *Synergies, Afrique des Grands Lacs* 3 (2014), 127-141.

4 Sylvère Mbondobari, « Dialogue des arts dans le roman africain. La fiction cinématographique dans *Rêves portatifs* de Sylvain Bemba », *Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien* 17,9 (2009), 58.

C'est donc reconnaître la capacité de l'intermédialité – en tant que dispositif théorique et outil analytique – à saisir les jeux et les enjeux intermédiatiques à l'œuvre dans les productions romanesques contemporaines. Cela, d'autant plus que la nouvelle génération des romanciers africains semble avoir fait de l'intrication des médias un nouveau paradigme d'élaboration de leurs textes. Ceux-ci, fortement investis par toute une panoplie de médias (sonores, visuels, audiovisuels ...), deviennent des lieux de rencontre et d'influence entre différents arts et médias qui contribuent à la refonte en profondeur de l'esthétique du roman, volontairement soumis à la fantaisie des écrivains.

Représentatifs de cette tendance scripturale, les romans de Mohamed Mbougar Sarr, généralement abordés sous des angles thématique, sociocritique, narratologique, intertextuel, méritent d'être passés au crible de l'intermédialité afin de mettre en lumière la spécificité de leur composition, tant du point de vue esthétique que sémantique. Nous voulons analyser le parti pris de « médialisation » de l'écriture dans deux de ses romans, en l'occurrence *De purs hommes*⁵ et *Terre ceinte*⁶ ; laquelle « médialisation » nous semble motivée, en dehors de la dimension esthétique qui lui est consubstantielle, par un désir de représentation des réalités sociopolitiques africaines actuelles. Nous postulons que le jeu intermédiatique, dans les romans choisis, relève d'un choix esthétique conscient qui subsume des motivations idéologiques dans le sens où les médias en question dépassent leur fonction apparente de médium pour être le vecteur de la vision critique d'une société engluée dans des crises sociopolitiques de tous ordres. Nous assistons, par ce biais, à l'avènement d'une esthétique romanesque nouvelle qui consacre le détournement des médias de leurs fonctionnalités usuelles pour servir le projet esthétique et idéologique de l'écrivain.

2 Au cœur d'un projet esthétique de « médialisation » : une écriture romanesque à la croisée des médias

Dans un article où il aborde la relation entre jeux et enjeux de l'intermédialité dans l'écriture romanesque de Bessora, Damo Junior Vianney Koffi soutient que

[l]a société actuelle vit sous la domination des mass-médias qui influencent considérablement nos visions et expression du monde [...]. Cette mass-médiatisation s'observe aussi dans l'écriture romanesque. En

5 Mohamed Mbougar Sarr, *De purs hommes*, Dakar/Paris, Jimsaan/Philippe Rey, 2018.

6 Mohamed Mbougar Sarr, *Terre ceinte*, Paris, Présence Africaine, 2017.

effet, la tendance semble s'orienter de plus en plus vers une convocation et une narrativisation systématique des ressources des technologies de l'information et de la communication⁷.

Si cette observation critique touche à l'architecture globale du roman africain, en particulier son inclination à s'ouvrir et à intégrer dans sa texture diverses formes d'expressions culturelles ou artistiques apparentées à d'autres pratiques signifiantes, elle sonne avec une remarquable pertinence lorsqu'elle est rapportée à l'œuvre du romancier Mohamed Mbougar Sarr. À l'analyse, son travail créateur se résume en une activité de butinage où la mise en relation de différents médias à la surface du texte devient le principe structurant de l'écriture. Au fond, l'originalité de sa démarche se situe dans le fait que les médias, qui infiltrent le tissu romanesque, ne sont pas seulement convoqués sous un mode citationnel ; mieux, en investissant le texte, l'on arrive à une forme d'hybridation où, suivant un jeu subtil de « remédiatisation »⁸, le romanesque perd son statut générique classique en raison de sa contamination par le médiatique. Son unité et sa pureté étant obérées par la coexistence médiatique, le roman se transmute en un texte multiforme inscrit à la jonction de plusieurs arts et médias.

Cette impression naît justement de la lecture de *De purs hommes* où l'élan de contamination du romanesque par le cinématographique ne souffre d'aucune ambiguïté. Le lecteur y assiste, dès l'incipit, à une collusion de deux codes sémiotiques installés non pas dans un rapport concurrentiel mais davantage dans une fructueuse relation osmotique qui, contribuant à l'oblitération des frontières artistiques, installe la narration dans un régime de composition et de maillage intermédiatique.

3 De la cinématisation de la trame ou la narration par média interposé

Il importe, de prime abord, de partir de l'hypothèse d'une forme de cinématisation outrancière du récit romanesque de Mohamed Mbougar Sarr eu égard à la présence trop voyante de l'audiovisuel dans l'univers textuel de *De purs hommes*. Cela se ressent dès les premières lignes puisque le texte s'ouvre sur

⁷ Koffi, « Jeux et enjeux », 221.

⁸ Jay David Bolter et Richard Grusin utilisent ce terme dans le sens de la représentation d'un médium dans un autre. Voir Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation, Understanding New Media*, Boston, MIT Press, 1999, 15.

un dialogue entre deux personnages, à la fois amants et médiaphiles, dont la discussion tourne autour d'une vidéo d'un homosexuel déterré d'un cimetière musulman par un groupe de fidèles dans une hystérie collective. Ce média constitue, en quelque sorte, le point zéro du processus d'élaboration du récit, conditionnant sa littérarité soumise aux exigences du média audiovisuel. Tout part en réalité de cette vidéo et tout revient à elle, faisant épouser, *ipso facto*, au récit une structure cyclique déterminée par la centralité du média. Se tisse alors une étroite connivence entre deux codes différents inversant par le même fait la relation intermédiatique qui les lie dans le sens où le média graphique déchoit, au fil de la trame, de son statut pour se muer en un hypermédia subordonné à l'hypomédia que constitue désormais le média audiovisuel.

La permutation introduite dans la coexistence du roman et du cinéma est rendue possible par cette forme de simulation structurelle par laquelle le romanesque se construit en se réadaptant et en se réappropriant les propriétés techniques du média cinématographique. Il en résulte un changement de paradigme dans la mesure où le narré, phagocyté par le visuel, glisse sur une pente où, à terme, il se métamorphose en une volonté de montrer. Se révèle alors un penchant au « montrage » par le biais duquel les événements, mis en récit par un personnage au statut ambigu de narrateur et de spectateur, sont moins lus que visualisés par le lecteur. Il apparaît un empiètement de la narrativité romanesque sur un régime cinématographique d'autant plus que l'on passe d'un « mode de narration fondé sur le verbal à un mode de narration filmique »⁹. André Gardies rappelle à ce propos que

[l]a fonction principale du cinéma réside [...] dans la nécessité qu'il a de montrer, de donner à voir, et au besoin de donner à entendre. En ce sens, il montre d'abord, il raconte ensuite. [Conséquemment], c'est le récit qui est subordonné à l'image et non l'inverse¹⁰.

À l'observation, *De purs hommes* est de ces romans où l'on entre par la voie de la vue. Son écriture est tellement hantée par le code sémiotique du cinéma qu'il ne serait pas exagéré de le qualifier de roman filmique. L'auteur y réussit, pourrait-on dire, la prouesse d'établir « des connexions rhizomatiques de systèmes de signes hétérogènes »¹¹, génératrices d'une nouvelle esthétique

9 André Gardies, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette Livre, 1993, 10.

10 *Ibid.*, 10.

11 Valentina Karampagia, « Corps poétique et corps dansant : une figure d'intermédiarité », dans Célia Vieira et Isabel Rio Novo (ed.), *Inter Média, littérature, cinéma et intermédiarité*, Paris, L'Harmattan, 2011, 87.

qui pose le tissage médiatique en une véritable grammaire du récit. Si ce mode opératoire est aussi perceptible chez des romanciers comme Tierno Monénembo dans *Cinéma*¹², poussant Adama Coulibaly à en parler en termes de « westernisation »¹³ du roman, la particularité de l'option scripturaire de Sarr réside dans le fait qu'il expérimente la narration d'une histoire à partir d'un contenu médiatique : la vidéo prise par un témoin des événements qui structurent le texte. Leur « mise en intrigue »¹⁴ à partir d'images brutes introduit un aspect nouveau dans la conception des catégories romanesques ainsi que dans l'échafaudage du récit. Ce d'autant plus que la vieille centralisation de la diégèse autour d'une histoire cède la place à une textualité composite imposant au narrateur l'option, peu commune, d'une narration-visualisation faite d'un mouvement itératif d'allers et de retours entre l'image filmique et le récit cadre :

[Rama] lança la vidéo, qui commença dans ce tourbillon confus de voix et d'images caractéristiques des prises d'amateurs : il n'y avait aucun élément de contexte, rien que des voix, des silhouettes, des souffles ; l'auteur de la vidéo n'était donc pas seul, il semblait être au cœur d'une forêt d'hommes ; sa main tremblait, l'image n'était pas nette, mais se stabilisait après quelques secondes ; l'individu qui filmait commençait à parler¹⁵.

Sur le plan de la construction diégétique, c'est en réalité toute la structure classique du récit qui se trouve sciemment bouleversée par Mohamed Mbougar Sarr eu égard au fait que l'image filmique, souvent convoquée dans les fictions romanesques, était pourvue d'une valeur testimoniale, dans le sens où, perçue tel un succédané du verbe, elle était chargée d'étayer, de corroborer les événements racontés. La logique étant ici inversée, le texte, subordonné à l'image, pactise et coalise avec elle, faisant passer la narration pour le retraçage d'une succession de plans que tente de réunir en un tout perceptible un narrateur-spectateur à l'intention d'un narrataire à la fois observateur, lecteur, auditeur et participant. La relation intermédiatique qui se crée réduit le texte romanesque de Sarr en un long métatexte qui introduit une hiérarchie, quoique partielle, entre les unités médiatiques en coprésence. Nous assistons,

12 Tierno Monénembo, *Cinéma*, Seuil, 1997.

13 Adama Coulibaly, *Des Techniques aux stratégies d'écriture dans l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo*, Paris, L'Harmattan, 2010, 91.

14 Paul Ricœur, *Temps et récit, tome 1-2-3*, Paris, Seuil, 1991.

15 Sarr, *De purs hommes*, 10.

par ce biais, à une forme de « convergence médiatique »¹⁶ qui révèle l'extension des frontières du littéraire au cinéma.

Ce potentiel cinématographique des romans de Mohamed Mbougar Sarr est aussi visible dans le fait qu'il y a « une forte présence des lexèmes capables de renvoyer le lecteur à une ambiance cinématographique »¹⁷. Nous voyons apparaître dans les pages inaugurales de *De purs hommes* des termes comme « écran », « vidéo », « image », « film », ainsi que des expressions comme « voix off », avoir un « visuel », « l'individu qui filmait », « l'auteur de la vidéo ». En outre, la construction de l'œuvre obéit aux exigences du récit minimal qui, selon André Gardies, répond à la figure nucléaire suivante : « équilibre → déséquilibre → rééquilibre »¹⁸. La structure du récit épouse à vrai dire le schéma esquissé, d'autant plus que la trajectoire narrative nous fait passer d'un événement soulevé dès l'incipit à un autre, que nous dirons final, entre lesquels surgit un « opérateur de transformation »¹⁹. Cela illustre, si besoin en est, le caractère sériel de l'écriture calqué sur les deux principaux axes de la vie du narrateur diégétique reliés par la découverte de la vidéo. Symboliquement, ces axes s'appréhendent comme les épisodes emboîtés d'un film à rebondissement qui dévoilent les différentes péripéties de la vie du narrateur. Il apparaît chez l'auteur une inclinaison vers l'adoption des techniques de la scénarisation qui, s'appuyant sur un média non littéraire, renforce la dimension spectaculaire et imagière du texte. Ce dernier, pris dans son fonctionnement diégétique, affiche aussi ses apparentements au polar dont certains de ses ingrédients sont réinvestis. La découverte de la vidéo fait, au figuré, du personnage un enquêteur qui se lance sur les traces de la victime. S'enclenche alors une longue enquête qui le mènera successivement à la rencontre d'Angela Green Diop, travaillant pour Human Rights Watch, et du travesti Samba Awa Niang.

À ce niveau de l'analyse, l'on devrait plutôt parler d'une sorte de quête médiatique puisque le narrateur-enquêteur n'a d'autres supports matériels que la vidéo stockée sur son téléphone et dont le contenu l'obsède et l'écoeure jusqu'à en constituer le motif primordial de sa quête. Ce contenu médiatique, devenu la matrice du texte, est aussi le nœud du roman polar qui, relançant

16 Engelberts Matthijs, « 'Convergence' de la littérature et du cinéma ? Le cas *d'Il y a longtemps que je t'aime* (Claudel, 2008) », dans Vieira et Novo (ed.), *Inter Média*, 223.

17 Maria Odete Gonçalves, « Luís Miguel Nava et l'Inércia da Deserção : espaces d'interception entre poésie et cinéma », dans Vieira et Novo (ed.), *Inter Média*, 161.

18 Gardies, *Le Récit filmique*, 29.

19 *Ibid.*, 30.

constamment l'intrigue, avoue l'inclinaison du récit vers une « narrativité hypertextuelle »²⁰.

Le motif de la quête médiatique apparaît aussi dans *Terre ceinte*. À l'image de Ndéné dans *De purs hommes*, Abdel Karim, le chef de La Fraternité, se lance à la poursuite des auteurs du journal *Rambaj*. Le point commun entre eux réside dans le fait que la quête s'appuie sur un média – imprimé, dans ce cas – et qu'elle part toujours de l'existence de faits consignés sur un média. Autant Ndéné et Karim apparaissent comme des quêteurs dont l'impulsion de la mission est générée par un média.

De plus, le discours d'Abdel Karim est truffé de mots qui forment un réseau lexical représentatif des enquêtes. Nous avons les termes comme « interrogatoires », « perquisitions », « représailles ». En outre, l'arrestation du couple Déthié et Codou, membres du comité de rédaction du journal, est assortie d'une mise en scène et d'un ensemble de dispositions oratoires qui ne sont pas sans rappeler les codes en vigueur dans les films d'action : « Je vous arrête à la suite de la production et de la distribution du journal *Rambaj* »²¹, leur dit-il.

Au regard de ces éléments, il apparaît assez clairement chez Sarr une volonté de « mise en synchronie de l'espace littéraire avec l'espace [cinématographique] »²². Récit romanesque et intrigue cinématographique se liguent dans une hybridation active qui, en plus de doter le texte d'un surplus de sens et d'expressivité, oriente son écriture vers le montage et la visualité. Il en ressort un corps textuel impur fait d'un amalgame d'unités médiatiques qui, transférant au romanesque leur médialité, contribue, pour reprendre l'expression d'Edgar Morin, à « désembrigader »²³ la pratique littéraire et, donc, à médialiser l'écriture romanesque. Cette médialisation est aussi visible dans le recours au téléphone, à la photographie et au son.

4 Le bruissement de l'univers romanesque

L'univers diégétique des romans de Mohamed Mbougar Sarr a la particularité d'être marqué par un entrelacement d'une pluralité de médias. Ceux-ci,

20 Ibrahima Diagne, « Radio, télévision, téléphone : l'écriture de la voix phonique comme masque acoustique dans l'œuvre romanesque de Fatou Diome », dans Ibrahima Diagne et Hans-Jürgen Lüsebrink (ed.), *Cultures médiatiques et intermédialité dans les littératures sénégalaises, enjeux culturels et écritures littéraires, de l'époque coloniale à la postmodernité*, Paris, L'Harmattan, 2020, 174.

21 Sarr, *Terre ceinte*, 323.

22 Karampagia, « Corps poétique », 87.

23 Edgar Morin, « Sur l'interdisciplinarité », *Centre International de Recherches et études Transdisciplinaires* 2 (1994).

convoqués selon diverses modalités, impriment à l'esthétique romanesque une nouvelle dynamique tout en la situant dans une logique d'absorption et de recyclage des médias. C'est le propre de la pratique intermédiaire de faire du texte littéraire un milieu intermédiatique qui confirme son statut de média-synthèse. Cette nouvelle configuration du texte littéraire francophone motive d'ailleurs l'hypothèse de François Guiyoba d'une littérature qui aurait quitté son acception classique pour glisser vers les concepts néologiques de « médialiture » et de « médiascripture ». Celles-ci, étant pour lui des synonymes,

correspondrai[ent] à une pratique littéraire englobant, transcendant ou dominant les autres pratiques artistiques en les intégrant en son sein suivant une logique de mise en abyme systématique, foisonnante et généralisée de celles-ci [...] mais polarisée par la littérature²⁴.

L'analyse des romans de Sarr confirme ce présupposé théorique. En dehors des accointances entre la littérature et le septième art, dont les rapports d'influence sont symptomatiques de ce que Genette nomme « l'effet rebond »²⁵ d'un média sur un autre, nous notons d'autres formes d'interférences médiatiques mettant cette fois-ci en présence les autres médias, qu'ils soient imprimés, sonores, visuels ou audiovisuels. Ainsi, la lecture de ces romans nous fait constamment passer « d'un mode d'expression verbal à un mode d'expression polyphonique et présupposant la transfiguration des contenus sémantiques, des instances narratives, des procès stylistiques »²⁶.

Nous avons vu, dans la première articulation de l'analyse, la place occupée par la vidéo – qui amène le « lecteur à entrer dans le monde romanesque par la voie de la vue »²⁷ – sans préciser outre mesure que celle-ci parvenait au narrateur par le canal du smartphone. Combiné à la radio, ce média participe de la sonorisation de l'univers diégétique tout en transformant la lecture, ainsi que le remarquait Robert Fotsing Mangoua, en une expérience « [d']écoute pour l'oreille initiée »²⁸. C'est dire donc que la figuration de la radio et du téléphone dans les textes dépasse parfois leurs fonctions primordiales pour se muer en des dispositifs narratifs jouant des rôles déterminants dans le projet esthétique et idéologique de l'auteur. Ainsi pourrait-on remarquer que le téléphone est un

24 François Guiyoba, « Introduction générale », dans idem, *Littérature médiagénique*, 7.

25 Gérard Genette, *Nouveaux discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, 49.

26 Isabel Rio Novo, « Eça de Queirós, Manoel de Oliveira et les parcours de l'adaptation dans *Singularités d'une Jeune Fille Blonde* », dans Vieira et Novo (ed.), *Inter Média*, 184.

27 Salma Mobarak, « Pour un nouveau rapport au littéraire : du spectateur au lecteur », dans Guiyoba (ed.), *Littérature médiagénique*, 173.

28 Robert Fotsing Mangoua, « L'écriture jazz », dans idem (ed.), *L'imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris, L'Harmattan, 2009, 131.

actant de premier plan dans *De purs hommes*. Porteur de la matière diégétique, il raconte à sa manière, sur le mode du montrer, l'évènement phare qui constitue le prétexte du récit. De la sorte, pèse-t-il chez l'auteur, en nous référant à la médialité du smartphone, le vœu d'une sonorisation de l'écriture romanesque s'offrant comme une matière flexible qui, bien que conçue dans un code graphique, ne dédaigne pas le son. Cela va de pair avec un fort penchant à l'oralisation du récit dont les marques les plus évidentes se manifestent dans une écriture mimétique qui tente de reproduire la matérialité du média tel qu'il se laisse percevoir dans la communication courante. L'exemple ci-dessous rend compte d'une liberté scripturaire de l'auteur qui répercute dans l'espace textuel une conversation téléphonique entre Malamine et son épouse Ndey Joor Camara :

Allo ? Allo Malamine ... ? Oui, non, je ne t'entends pas très bien ... Comment ? Oui, je vais bien, et les enfants aussi ... Pardon ? Essaie de t'éloigner un peu. Voilà c'est un peu mieux. Oui, ils vont bien [...]. Malamine, tu as appris la nouvelle ? Non, pas la poubelle ... La nouvelle²⁹ ?

Au même titre que le téléphone, la radio et la musique contribuent à la sonorisation de l'univers romanesque. Leur présence, assez marquée, fait, par endroits, de la narration une diffusion. Sur le plan de la progression narrative, le surgissement de la radio dans l'univers de *Terre ceinte* introduit une discontinuité détournant le récit vers la voie/voix d'un speaker qui concurrence la voix narrative. Il en ressort une superposition des voix faisant de la conduite du récit une opération complexe, toujours relancée et dont aucun média ne peut se prévaloir d'en détenir l'exclusivité. Texte et radio contribuent solidairement à la littéarité de l'œuvre dont la configuration s'apparente à un jeu d'assemblage d'éléments hétérogènes à l'image d'un patchwork.

La présence du média musical dans *Terre ceinte* mute le récit en une discohèque tout en mettant l'acte de lire et d'écouter sur le même plan³⁰. Se crée, de la sorte, une connivence entre le narrateur et le lecteur dont la culture médiatique est constamment sollicitée dans la perception de l'univers référentiel qu'implique, par exemple, l'évocation du titre « Niani ». La musique imprègne le texte de sa présence à telle enseigne que le travail d'écriture, se muant par certains côtés en un exercice ekphrasique, met entre parenthèses le déroulement du récit qui stagne pour donner libre cours au discours métatextuel de la chanson en question comme c'est le cas aux pages 145, 224, 225.

29 Sarr, *Terre ceinte*, 331-332.

30 Fotsing Mangoua, « L'écriture jazz », 136.

5 Pratique intermédiaire et dimension sociopolitique du texte

Cette dernière partie de notre analyse s'adosse à l'idée que la pratique intermédiaire qui est à la base de la composition des romans de Mohamed Mbougar Sarr est, au-delà de la dimension esthétique, porteuse d'une volonté d'expérimentation d'une écriture plurimédiale faisant corps avec une stratégie de propagation de la vision du monde de l'auteur. Autrement dit, elle est un moyen de porter un regard critique sur la situation du continent africain miné par des crises sociales et politiques. Vue comme telle, l'intermédialité, « loin d'être un procédé inerte, amorphe, se révèle plutôt comme un dispositif de production de sens »³¹. Il y a alors lieu de supposer que les médias qui infestent le tissu romanesque sont mobilisés dans un sens bien précis. Ils fonctionnent, dans leur grande majorité, à titre d'adjuvants et jouent un rôle de premier ordre dans la représentation du continent. Ainsi pourrait-on observer que ce détournement des médias de leurs usages habituels s'insère dans une tradition esthétique qui institue un dialogue intertextuel entre la posture esthético-idéologique d'auteurs francophones comme Sylvain Bemba dans *Rêves portatifs*³² ou Gaston-Paul Effa dans *Voici le dernier jour du monde*³³. À propos de ce dernier, Bernard Bienvenu Nankeu notait le lien particulièrement fort entre les médias convoqués dans son roman et la volonté de l'auteur de dresser un tableau sombre de l'Afrique³⁴.

Puisque les choix esthétiques de Sarr s'insèrent dans ce même processus, on comprend que la convocation d'un média dans un autre participe d'une stratégie d'écriture et reflète la dimension critique du récit. Dans cette logique, les médias de masse sont perçus comme des « caisses de résonance des discours officiels où l'on se livre constamment à une entreprise de falsification [du réel] »³⁵. Cela se traduit, chez certains personnages frondeurs, par un fort sentiment de dégoût envers les médias incriminés, à l'exemple de la radio. Malamine confie à ses associés ne plus l'écouter à partir du moment où il sait

31 Ibrahim Diagne et Hans-Jürgen Lüsebrink, « Introduction, intermédialité. approches théoriques, état de la recherche, enjeux et défis africains », dans idem, *Cultures médiatiques*, 29.

32 Sylvain Bemba, *Rêves portatifs*, Dakar/Abidjan/Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1979.

33 Gaston-Paul Effa, *Voici le dernier jour du monde*, Monaco, Éditions du Rocher, 2005.

34 Bernard Bienvenu Nankeu, « Intermédialité et représentation de la désolation dans *Voici le dernier jour du monde* de Gaston-Paul Effa », dans Guiyoba (ed.), *Littérature médiagénique*, 205-220.

35 Mamadou Ba, « Intermédialité et création esthétique dans des romans de Boubacar Boris Diop et Felwine Sarr », dans Diagne et Lüsebrink (ed.), *Cultures médiatiques*, 235.

que « c'est La Fraternité qui la contrôle »³⁶. Le refus d'écouter la radio dépasse, pour ainsi dire, la relation de surface pour se poser en un maillon essentiel de la stratégie de lutte définie par les opposants à La Fraternité. La médiaphobie trahit donc la détermination d'un opposant qui refuse, contrairement à la majorité de la population, de subir le discours spécieux des fanatiques musulmans. C'est aussi parce que ce personnage a conscience que le média sonore est transformé en un moyen de propagande dont se sert le chef de La Fraternité pour vulgariser sa posture religieuse³⁷. Le rejet du discours radiophonique est en soi un acte de résistance qui dévoile la volonté de l'auteur de développer une certaine conscience critique/médiatique qui, dotant les personnages de la faculté de discerner, se pose en même temps en un clin d'œil adressé au reste de la population ayant succombé aux artifices du média. En clair, Sarr cherche à « développer [chez ces personnages] la capacité de se déprendre des leurres du médiatique »³⁸. La critique sous-jacente qui l'accompagne est, au reste, perceptible dans cette forme d'ironie liée à la feintise de la parole radiophonique du fanatique Abdel Karim restituée en plusieurs endroits du texte. Orientée dans deux sens, elle touche le média, en tant que tel, et l'usage qui en est fait, c'est-à-dire son instrumentalisation à des fins de propagande.

Conséquemment, il demeure possible de penser que la conscience critique que développent certains personnages se traduit dans l'usage du journal et surtout dans le réinvestissement de la forme épistolaire par les personnages féminins. Le fait que Malamine et ses acolytes voient dans la presse le mode d'expression de leur indignation et de leur opposition aux exactions de La Fraternité est significatif à plus d'un titre car, en plus de mettre l'accent sur le potentiel expressif d'un média de masse, il permet à l'auteur de jouer sur l'effet de réel et d'immédiateté qui donne à l'écriture l'allure d'un reportage. Le texte littéraire, doté de propriétés du média, est plus à même de rendre compte des faits, sans un parti pris manifeste, en les resituant dans l'urgence de l'époque. Le journal, la photographie et la lettre deviennent des instruments de contestation d'un ordre social imposé, d'ailleurs bien résumé dans l'extrait suivant qui leur fixe une ligne : « Dénoncer la barbarie et semer le doute dans l'esprit des habitants du Bandiani [...]. Être d'une certaine façon, les diables, désirant séparer le peuple de ce qui l'oppressait »³⁹.

36 Sarr, *Terre ceinte*, 326.

37 *Ibid.*, 35-36, 37-39.

38 Ba, « Intermédialité et création esthétique », 236.

39 Sarr, *Terre ceinte*, 156.

Proche de l'objectif assigné à ses médias est le rôle dévolu à la musique. La célèbre chanson « Niani », évoquée dans *Terre ceinte*, est suivie d'un long commentaire métadiscursif qui met en abyme l'histoire dans le sens où elle réfléchit et anticipe la révolte des populations marginalisées par La Fraternité. Birame Penda – le sans-abri qui en donne le tempo avant qu'il ne soit repris en chœur par « les clochards, les fous, les bujukat, les plaies, les battus [...], les marginaux [et] tous les oubliés de Kalep »⁴⁰ – pourrait, dans un jeu subtil de correspondance, renvoyer à l'auteur qui, réinvestissant l'Histoire pour y déterrer une chanson ayant une forte connotation politique dans l'imaginaire populaire sénégalais, soutient une éthique de la résistance, seule alternative à la libération des opprimés.

L'usage de la vidéo obéit, sous ce rapport, au projet global de la critique d'une société désarticulée par l'inertie du système politique et l'obsolescence des traditions en vigueur. La présence obsédante de ce média, dont nous avons dit, dans le premier axe de l'analyse, qu'il participait à la cinématisation de la trame, serait alors un moyen pour l'auteur de donner au peuple l'occasion de contempler le film de sa propre déchéance qui le condamne à une inhumanité dont la haine des homosexuels, comme Amadou, M. Coly, et le Jotalikat dans *De purs hommes*, n'est que la manifestation apparente. Mohamed Mbougar Sarr nous place, par le recours à ce média, au centre d'une relation spéculaire où la voix narrative, se confondant avec celle du scénariste indigné, s'engage dans une opération ardue de témoignage. Le média audiovisuel ainsi que les autres formes médiatiques qui s'agrègent dans l'écriture deviennent par ce biais des dispositifs représentationnels, investis d'une mission : celle de rendre compte de la dérive généralisée d'une société cramponnée à des certitudes douteuses.

6 Conclusion

L'objectif de la contribution était de mettre en lumière la médialisation de l'écriture romanesque de Mohamed Mbougar Sarr à partir de quelques travaux phares relevant du domaine des études intermédiales. Il apparaît que l'intermédialité, prise au-delà de la théorie comme stratégie d'écriture, est un référent esthétique qui oriente et gouverne la conception des textes, en question, du romancier sénégalais. Matériellement, la prose de l'auteur rend compte

40 *Ibid.*, 146-147.

d'une sorte de « nomadisme scripturaire »⁴¹ qui illustre son désir d'adopter une écriture de la perméabilité des frontières se traduisant par une « discursivité ou une narrativisation du fait médiatique »⁴². Fondamentalement ouvert et flexible, le texte romanesque de Sarr se laisse contaminer par les médias en adoptant parfois leur spécificité structurelle, ainsi que nous l'observons à travers l'usage de la vidéo dans *De purs hommes* et celui du journal dans *Terre ceinte*. Sémantiquement, la médialisation de l'écriture sort du cadre purement gratuit du jeu pour faire corps avec une volonté d'expérimentation d'une écriture protéiforme, susceptible de dépeindre le réel dans toute sa gravité et sa complexité. Dans l'œuvre de Mohamed Mbougar Sarr, le romanesque et le médiatique se liguent pour devenir des instruments de représentation et de dénonciation des crises politiques et sociales qui dessinent en pointillé l'avenir du continent africain.

Bibliographie

- Ba, Mamadou, « Intermédialité et création esthétique dans des romans de Boubacar Boris Diop et Felwine Sarr », dans Ibrahima Diagne et Hans-Jürgen Lüsebrink (ed.), *Cultures médiatiques et intermédialité dans les littératures sénégalaises, enjeux culturels et écritures littéraires, de l'époque coloniale à la postmodernité*, Paris, L'Harmattan, 2020, 233-248.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard. Coll. « Tel quel », 1987.
- Bemba, Sylvain, *Rêves portatifs*, Dakar/Abidjan/Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1979.
- Bolter, Jay David et Grusin, Richard, *Remediation, Understanding New Media*, Boston, MIT Press, 1999.
- Coulibaly, Adama, *Des techniques aux stratégies d'écriture dans l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- Coulibaly, Djéké, « Intermédialité, intergénéricité, interartialité et migration : les voies de l'informe dans *Les Taches d'Encre* de Sandrine Bessora », dans Roger Tro Dého et Louis Konan Yao (ed.), *L'(In)forme dans le roman africain, formes, stratégies et significations*, Paris, L'Harmattan, 2015, 191-220.

41 Djéké Coulibaly, « Intermédialité, intergénéricité, interartialité et migration : les voies de l'informe dans *Les Taches d'encre* de Sandrine Bessora », dans Roger Tro Dého et Louis Konan Yao (ed.), *L'(In)forme dans le roman africain, formes, stratégies et significations*, Paris, L'Harmattan, 2015, 191.

42 *Ibid.*, 192.

- Diagne, Ibrahima, « Radio, télévision, téléphone : l'écriture de la voix phonique comme masque acoustique dans l'oeuvre romanesque de Fatou Diome », dans idem/Lüsebrink (ed.), *Cultures médiatiques et intermédialité*, 171-194.
- Diagne, Ibrahima et Lüsebrink, Hans-Jürgen « Introduction : intermédialité, approches théoriques, état de la recherche, enjeux et défis africains », dans idem (ed.), *Cultures médiatiques et intermédialité*, 11-36.
- Effa, Gaston-Paul, *Voici le dernier jour du monde*, Monaco, Éditions du Rocher, 2005.
- Fotsing Mangoua, Robert, « De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone », *Synergies, Afrique des Grands Lacs* 3 (2014), 127-141.
- Fotsing Mangoua, Robert, « L'écriture jazz », dans idem (ed.), *L'imaginaire musical dans les littératures africaines*, Paris, L'Harmattan, 2009, 131-146.
- Gardies, André, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette Livre, 1993.
- Genette, Gérard, *Nouveaux discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- Gonçalves, Maria Odete, « Luís Miguel Nava et l'Inércia da Deserção : espaces d'interception entre poésie et cinéma », dans Célia Vieira et Isabel Rio Novo (ed.), *Inter Média, littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, 161-168.
- Guiyoba, François, « Introduction générale », dans idem (ed.), *Littérature médiagénique, écriture, musique et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2015, 7-11.
- Karampagia, Valentina, « Corps poétique et corps dansant : une figure d'intermédialité », dans Vieira et Rio Novo (ed.), *Inter Média*, 87-94.
- Koffi, Damo Junior Vianney, « Jeux et enjeux de l'intermédialité dans 53 cm de Sandrine Bessora », dans François Guiyoba (ed.), *Littérature médiagénique, écriture, musique et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2015, 221-236.
- Matthijs, Engelberts, « 'Convergence' de la littérature et du cinéma ? Le cas d'*Il y a longtemps que je t'aime* (Claudel, 2008) », dans Vieira et Rio Novo (ed.), *Inter Média*, 223-236.
- Mbondobari, Sylvère, « Dialogue des arts dans le roman africain. La fiction cinématographique dans *Rêves portatifs* de Sylvain Bemba », *Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien* 17,9 (2009), 57-75.
- Mobarak, Salma « Pour un nouveau rapport au littéraire : du spectateur au lecteur », dans François Guiyoba (ed.), *Littérature médiagénique, écriture, musique et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2015, 169-186.
- Monénembo, Tierno, *Cinéma*, Seuil, 1997.
- Morin, Edgar, « Sur l'interdisciplinarité », *Centre International de Recherches et études Transdisciplinaires* 2 (1994), <http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b2c2.php> (consulté le 15 décembre 2023).
- Nankeu, Bernard Bienvenu, « Intermédialité et représentation de la désolation dans *Voici le dernier jour du monde* de Gaston-Paul Effa », dans Guiyoba (ed.), *Littérature médiagénique*, 205-220.
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1991.

Rio Novo, Isabel, « Eça de Queirós, Manoel de Oliveira et les parcours de l'adaptation dans *Singularités d'une jeune fille blonde* », dans Vieira et Rio Novo (ed.), *Inter Média*, 181-193.

Sarr, Mohamed Mbougar, *De purs hommes*, Dakar/Paris, Jimsaan/Philip Rey, 2018.

Sarr, Mohamed Mbougar, *Terre ceinte*, Paris, Présence Africaine, 2017.