

Sommaire

La morphologie constructionnelle et la structure interne
du Syntagme nominal en *kouin* KOUAME Yao Emmanuel,
..... 6

De la photographie au texte : un dispositif de réécriture
dans *Lumières de Pointe-Noire* d'Alain Mabanckou Yao
Louis KONAN 39

Le principe de la transfiguration des évangiles aux
œuvres romanesques d'Andrée Chedid et de Ken
Bugul..... 93

Le prix de la liberté dans les sociétés africaines
conservatrices : étude contrastive de *Toiles d'araignées*
d'Ibrahima Ly et de *Le Sous-préfet de Mosé* Chimoun
..... 117

La plurifonctionnalité de l'item /wa/ en nuni, langue
gurunsi *zakaria yago*..... 141

Au-dessus des dunes de Louis Camara ou Saint-Louis
du Sénégal en miroir *Babou DIENE* 165

La littérature ivoirienne à l'épreuve de la
Francophonie : Quand les langues maternelles et les
variétés locales du français s'invitent dans les textes
des écrivains ivoiriens. *Touré Fatoumata Cissé* 198

Candide ou l'actualité de la quête d'une vie supportable
Robert YENNAH..... 227

Analyse structurale et fonctionnalité des fables : le cas de
Fables des montagnes de Patrice Kayo de *Noel Fotio Jousse*
LEDOUX.....259

Rôle et contrôle de la mémoire dans la structure du
conte : l'exemple des *Contes d'Amadou Koumba* de Birago
DIOP de Assane NDIAYE.....311

Note de lecture : Au-dessus des dunes *Berthe Ghislaine*
BETHI *CHIMO261*
.....247

SOPHIA

**Revue du Laboratoire de Littérature Comparée
(LLC)**

BP. 5083 Saint-Louis (Sénégal)

Téléphone : (00221) 77 112 84 58 ; 70 202 28 76

E-mail : litcomp52@gmail.com

Compte bancaire : PF Centre Financier de Saint-
Louis : 101117621211/07

Directeur du Laboratoire : Mosé CHIMOUN, Pro-
fesseur Titulaire, Littérature Comparée

COMITE SCIENTIFIQUE

Mosé Chimoun (Sénégal)

Jürg von INS(Suisse)

Adréa CALI(Italie)

Robert YENNAH(Ghana)

Sanou SALAKA(Burkina Faso)

Alain SISSAO(Burkina Faso)

Audette JUIDJE....(Cameroun)

Begong Bodoli BETINA(Sénégal)

Nzachée NOUMBISSI(Sénégal)

François GUIYوبا(Cameroun)

Auguste Owono KOUMA(Cameroun)

Denis DOUYON(Mali)

Philip AMANGOUA (Côte d'Ivoire)

COMITE DE REDACTION

Rédacteur en chef :

Nzachée NOUMBISSI

Secrétaire de rédaction :

Roxane Monique GOMIS

Directeur de publica-
tion : François

GUIYOBA

Trésorier :

Thierno Boubacar BARRY

De la photographie au texte : un dispositif de réécriture dans *Lumières de Pointe-Noire* d'Alain Mabanckou

Yao Louis KONAN⁴

Résumé

L'utilisation de la photographie dans le processus de croisement, de fertilisation ou de refondation du genre, appelle à aménager un espace d'étude sur la question de la réécriture. Ancrée dans l'actualité médiatique, cette dernière, en se nourrissant de pratiques photographiques, se recharge d'un mode opératoire novateur et d'un sens plus dynamique qui forcent à l'ouvrir à de nouvelles entrées de lecture, celle du passage du hors d'œuvre à l'œuvre et celle du croisement de la photographie et du texte. Le premier renvoie à un travail préparatoire qui explore la mobilité spatiale de l'auteur, le processus d'engendrement, la sélection et la hiérarchisation des photos. Le second ouvre un questionnement sur le mode d'interaction un peu contre-nature entre le texte (le discursif) et l'image (le visuel). À ce niveau, plusieurs techniques sont mises en jeu : c'est le cas du collage, du simulacre, de la narrativité photographique, de la référence. En procédant ainsi, le roman

⁴Yao Louis KONAN, enseignant-chercheur, Université Alassane Ouattara, Bonaké-Côte d'Ivoire

d'Alain Mabanckou réunit les suffrages et les termes du récit de filiation, celui qui convoque la mémoire familiale pour proposer une version inventée de soi...

Mots clés

Image, photographie, pratique intermédiaire, récit de filiation, réécriture

Introduction

Depuis au moins trois décennies, Marshall McLuhan⁵ constatait une forte collusion entre l'évolution médiatique et le renouvellement de la littérature. Avec l'explosion récente des appareils médiatiques et leurs impacts sur les habitudes sociales et intellectuelles, les écrivains africains, à l'instar de leurs homologues occidentaux, modifient leurs rapports à l'écriture, explorent et donnent la voix à ces dispositifs en vogue. Matrice de l'écriture et poche sémantique du nouveau discours littéraire, l'univers médiatique infléchit de nouvelles orientations épistémologiques au roman et enrichit le vocabulaire de la critique. Ainsi, entre cent, les néologismes de la famille de l'intermédialité tels que *remediation*, *médiascape*, *médiamotion*, *artmotion*, *interartialité*... et, récemment, *médialiture*⁶ deviennent, non plus un simple effet de mode, mais une véritable grammaire de l'écriture actuelle. Dans ce bouillonnement terminologique, révélateur de la diversité, voire de la complexité des pratiques et des modalités en jeu, la présente contribution lit la réécriture photographique comme un levier essentiel des nouvelles écritures africaines.

⁵ McLuhan Marshall. *La Galaxie gutenbourg. La genèse de l'homme typographique*. Montréal :Édition HMH, Vol. 9, 1967.

⁶ Philip Amangoua Atcha, Adama Coulibaly et Roger Tro Dého ont fait l'inventaire de ces termes dans l'introduction du collectif sur *Média et littérature. Formes, pratiques et postures*, Paris : L'Harmattan, 2014, p. 9.

En raison du régime d'interaction, un peu « contre-nature »⁷, entre la photographie (le visuel) et le texte (le discursif), la réécriture, à la fois outil critique et pratique scripturaire, semble se recharger d'un mode opératoire nouveau et d'un sens plus dynamique. Le nœud de la réflexion réside justement dans le décryptage de ce rituel de réécriture novateur. Il s'agit, en clair, de suivre le transfert de l'*ethos* photographique à l'*ethos* romanesque et de montrer que le phénomène, forçant à l'ouvrir à de nouvelles entrées de lecture, est un indicateur de la littérature de filiation⁸.

Traversé par un capital photographique important, exhibé précocement à travers le titre métonymique⁹, *Lumière de Pointe-Noire*¹⁰ d'Alain Mabanckou illustre une telle démarche et se prête à l'analyse. Sur

⁷ Dans la présentation faite par Philip Amangoua Atcha dans le collectif sur *Média et littérature. Formes, pratiques et postures*, il relève cette union contre-nature. (Op. cit., p. 118.)

⁸ En référence aux « Filiations littéraires » de Dominique Viart (*Écritures contemporaines 2*. Caen : Minard, 1999), la littérature de filiation ou récit de filiation est un genre nouveau qui, tout en réconciliant le présent avec le passé, retrace l'itinéraire d'un « je » qui coïncide avec celui de l'auteur. C'est un récit qui se réalise substantiellement à travers le prisme des archives familiales.

⁹ Originellement, la photographie désignait l'art de la lumière. Dans *La Chambre claire*, un titre tout aussi symptomatique, Roland Barthes, fait remarquer que, techniquement, la photographie combine deux procédés : le premier (et le plus important sans doute) est d'ordre chimique, celui de « l'action de la lumière sur certaines substances » ; le second, essentiellement physique, procède de « la formation de l'image à travers un dispositif optique » (Paris : Édition de l'Étoile/Gallimard/Seuil, 1980, p. 23). À partir de ce cheminement, la lumière s'établit comme une métonymie de la photographie. Dans ce cas, la lecture de *Lumière de Pointe-Noire* d'Alain Mabanckou (2013) dans le sens de « photographie de Pointe-Noire » devient possible et même incontournable.

¹⁰ Dans le travail, *Lumière de Pointe-Noire* sera cité en utilisant l'acronyme L.P.-N suivi du numéro de la page.

la base d'une lecture intermédiaire au relent photographique, c'est-à-dire une écriture biographique convoquant la photographie, le tableau de bord de l'étude pointe la phase préliminaire de la réécriture photographique, le mode d'intégration de l'image dans la fiction et la perspective du récit de filiation.

I. Du hors-d'œuvre à l'œuvre photographique

Le roman photographique, entendu dans le sens de l'ouverture de la fiction à l'art de la photographie, est un exemple extrême de réécriture. Paradigme des pratiques préfixant en *inter*¹¹, cette dernière modalise et modélise le dialogue des bords : l'ancien et le nouveau, le vieux et le neuf, le visuel et le narratif... Entre « le degré zéro de l'écriture »¹² (Roland Barthes) et le télescopage des formes, le texte photographique, en raison du contraste entre l'image et la scripturalité, appelle une redéfinition du concept de réécriture qui récupère ou renforce la part opératoire de l'intermedialité. Ainsi, la réécriture médiatique ou l'intermedialité devient une « conscience d'habiter une réalité de plus en plus caractérisée par le croisement et l'hybridation de pratiques médiatiques »¹³.

¹¹ Considéré comme un morphème incubateur de la réécriture, le préfixe *inter* s'étend, aujourd'hui, au-delà de l'intertextualité, à l'intermedialité, à l'interartialité...

¹² Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, coll. « Points », 1972 (1953).

¹³ Sylvestra Mariniello. « Présentation », *Cinémas*. Revue d'Études cinématographiques, Montréal, Vol. 10, Nos. 2-3, 2000, p. 7.

En d'autres termes, il s'agit d'injecter le paysage des médias dans le roman.

Toutefois, chez Alain Mabanckou, le procédé connaît, au contact de la photographie, un élargissement de ses pratiques et de son rendement. À cet effet, il mérite d'être réajusté par la prise en compte de la phase préliminaire de l'écriture, reconnaissable à la métaphore de la restauration, celle du « hors-d'œuvre ». C'est un processus exploratoire d'activités sociologique, psychologique, artistique, intellectuelle qui prépare la question de la photographie et son arrivée dans la fiction. Un dispositif sans lequel l'écriture romanesque, à partir de la représentation photographique, devient quasi impossible. Ainsi, la réécriture en contexte actuel, celle qui s'appuie sur des médias, notamment des images, loin d'être un simple phénomène de tissage ou d'addition, s'affirme d'abord comme une démarche qui prend ses marques dans le hors-texte. C'est une étape d'engendrement, de génération, de traitement et de restitution, à travers les archives familiales et les lieux symboliques, d'un ensemble de photos devant animer la structure du texte.

Il apparaît très nettement que, dans *Lumières de Pointe-Noire* d'Alain Mabanckou, la mobilité¹⁴ représente un embrayeur de l'écriture. Elle assoit les bases

¹⁴ On note deux types de mobilités spatiales : une macro-mobilité entre l'Occident et l'Afrique et une micro-mobilité à l'intérieur de Pointe-Noire, entre des sortes de lieux mnémotechniques.

d'une quête volontaire, d'une investigation de lieux stratégiques d'où l'auteur tire les ressources sans lesquelles l'écriture resterait au stade de projet. Il n'est donc pas exagéré de parler d'une réécriture placée du côté du mouvement, de la maturation. À la faveur d'une conférence organisée par l'Institut Français¹⁵, Alain Mabanckou fait le choix d'un retour stratégique sur les traces de son enfance et dans ses lieux d'origine. Son périple à Pointe-Noire ainsi que dans divers endroits symboliques que sont la maison de maman Pauline, sa mère, l'hôtel Victory Palace où travaillait papa Roger, le cinéma Rex, le « quartier Trois-Cents », le « lycée Victor-Augagneur », etc. dressés préalablement sur une « liste de visite », répond visiblement « au souci de ramener des images, comme dans un safari »¹⁶ et des mémoires de voyage pour le compte du roman en chantier, *Lumières de Pointe-Noire*. Argument largement tenable au regard des propos de l'auteur :

Le soir j'ai rangé peu à peu mes affaires. Les plus précieuses étaient ces feuilles de cahier froissées et jetées dans la poubelle de la cuisine. (Les

¹⁵ Deux raisons expliquent le retour d'Alain Mabanckou à Pointe-Noire. La première qui est la raison officielle est liée au fait que le narrateur donnait suite à l'invitation que l'Institut Français lui avait adressée. La seconde, plus officieuse, est contenue dans les propos de Gilbert : « Mon cousin vient d'Europe, c'est un écrivain, il écrit un livre sur ses souvenirs d'enfance et... » (*L.P.-N.*, p. 196). En clair, son retour aux sources prend la forme générale d'un Mabanckou en quête d'informations et d'images-photos pour son écriture de vie.

¹⁶ Adama Coulibaly. « Médias, Mediascape et représentation dans les nouvelles écritures romanesque d'Afrique noire francophone ». In : Philip Amangoua et al. (dir.). *Médias et littérature. Formes, pratiques et postures*. Paris : L'Harmattan, 2014, p. 130.

douaniers) me prendraient pour un débile mental ou pour un espion qui auraient dissimulé des informations capitales dans ce désordre. Se douteraient-ils qu'il y avait un peu de leur vie dans ces ratures nées des tergiversations de l'écriture ? (L.P-N, pp. 277-278)

ou « Le chauffeur de taxi range mes bagages dans le coffre pendant que ma compagne prend les dernières photos » (L.P-N. p. 278)

Sur un axe purement réaliste, on peut rapprocher le narrateur du roman à l'auteur réel dont on compare, à raison, les cheminements entre l'Occident et l'Afrique, d'une part, et dans la ville de Pointe-Noire, d'autre part, mais aussi les acquis, notamment les photos qu'il a recueillies ou prises. La photo d'Alain Mabanckou (L.P-N. p. 233), le présentant en âge adulte à la sortie d'une maison aux allures modestes, est un exemple de sa présence effective à Pointe-Noire. En exploitant la part métaphorique de ce réalisme, il est possible de lire l'irruption d'une mobilité technique dans la réécriture photographique, par une sorte de médiation entre le projet d'écriture et le roman, entre l'absence et le texte-album-photo¹⁷. Le motif a un fondement archéologique des lieux familiaux. Signe que la démarche ouvre une perspective de livraison d'une photographie qui alimente une

¹⁷ Sans cette tournée en Afrique et dans les lieux historiques de Pointe-Noire, le roman n'aurait pas vu le jour dans sa version actuelle, notamment avec les photos prises lors de son séjour dans cette ville.

véritable prosodie de la photobiographie. Ce type d'appel croisé entre la mobilité et la photographie, qui traduit une lecture sociologique, est très vite rattrapé par la phase structurelle, une phase préliminaire qui repose sur l'axe de la génération des images, autre moment fort du procès de l'écriture photographique. Dans sa feuille de route, ce que le narrateur a lui-même appelé « la liste de [ses] visites » (*L.P-N*, pp. 275-276), trois points sont inscrits : « Le lycée où [il] fit trois années d'études secondaires », « la case de [sa] mère » et le « cinéma Rex » (*L.P-N*, p. 235). Le mouvement spatial d'Alain Mabanckou étant placé tout entier sous la tutelle de la chasse aux images, la sélection des lieux visités implique surtout la génération sélective de la photographie¹⁸. Dans la logique de cette génération sélective de la photographie, l'auteur peut avoir saisi trois procédés pratiques inaugurés par Roland Barthes dans *La chambre claire* : l'*Operator*, le *Spectator*, le *Spectrum*¹⁹.

Ce que Barthes appelle l'*Operator*²⁰ est le photographe lui-même, et se résume au verbe « faire ». *Operator*, en ce sens que Mabanckou, flanqué de sa compagne, lors de ses visites des lieux répertoriés, fait le choix des objectifs, prend des images en prévi-

¹⁸Presque toutes les photos ont un lien avec les lieux visités. Sur dix-neuf photos insérées dans le texte, douze ont un rapport direct ou indirect avec la case qui est la métaphore du foyer familial autour duquel gravitent père, mère, oncles, tantes, cousins, objets de la photographie ; deux avec l'école ; deux avec le cinéma et ses environs et trois portent sur des sujets autres.

¹⁹ Roland Barthes, *Op. cit.*, pp. 22-23.

²⁰*Idem*, p. 22.

sion de son livre. Rien qu'au cinéma Rex, plusieurs photos sont prises, comme le rappelle le narrateur : « Pendant plus d'une demi-heure ils ont pris des images de l'ancien cinéma Rex et les montrent à Koblavi [...]. Il se laisse prendre en photo lui-même. » (*L.P-N*, p. 202). La pertinence de la photographie de ce lieu mythique et de bien d'autres d'ailleurs repose, au-delà de la perspective générique du texte en tant que récit de vie, sur les manifestations affectives, psychologiques de l'auteur : « Je prenais pour une transposition fidèle de ma pensée, des images que me suscite ce retour au bercail » (*L.P-N*, p. 181).

Le statut d'*Operator* produit deux effets : celui de la génération mais aussi celui de la sélection d'images, une sélection articulée à la question de l'affect. On peut y lire un rapport métonymique entre l'*Operator* et l'écriture. Dans la réalité²¹ comme dans la fiction, celui-ci reste un facteur de créativité de roman-photo. La plupart des images, mises en abyme dans le roman, ont peut-être été prises par Alain Mabanckou lors de son passage à Pointe-Noire. Il s'agit par exemple de la photographie du cinéma Rex, affichant désormais « Église Pentecôtiste La Nouvelle Jérusalem » (*L.P-N*, p. 202) ou de celle de la cour maternelle (*L.P-N*, p. 107). Le changement de nom du cinéma et sa reconversion en

²¹ Il est fort probable que l'auteur biologique ait pris des photos lors de son voyage dans son pays d'origine. Les images qu'il a insérées dans le roman en sont la preuve palpable.

église, dans le premier cas, ou la présence de plusieurs types de maisons (en dur, inachevée et la case), dans le second, sont les signes évidents que le contexte de la photographie est bien postérieur à son départ pour la France. La raison est que, selon l'auteur, son voyage remonte au moment où le cinéma Rex était encore opérationnel et la cour maternelle se résumait à une seule case. À croire que les photos ont été prises pendant son unique séjour ponténégrin. Et, on ne peut s'empêcher de croire que l'auteur est passé du côté de l'artiste photographe, c'est-à-dire un chasseur d'images. Le phénomène de transformation de l'écrivain en un sujet hyperprofessionnalisé, dans le prolongement d'un homme de métier, devient du coup une étape du travail processuel de réécriture, comme c'est le cas aussi du *Spectator*.

Le *Spectator* est un Sujet regardant, dans le sens où, comme le rappelle Barthes, il s'active à « compiler, dans les journaux, les livres, les albums, les archives, des collections de photos »²². Technique mise en œuvre pour rechercher et cataloguer les anciennes photos de proches comme celles de sa défunte mère (*L.P-N*, pp. 22, 40), de la carte professionnelle de papa Roger, son défunt père (*L.P-N*, 47), etc. La perspective du regard est si consciemment exploitée que le narrateur lui-même fait cet aveu face à la photo de sa famille :

²²*Ibidem*.

Je note certains détails que je n'avais pas remarqués jusqu'alors. Par exemple l'épaule droite de ma mère qui semble m'écraser pendant que mon père essaie de nous maintenir en équilibre. [...] Je vois aussi, sur l'épaule gauche de ma mère, les doigts de mon père. [...] Enfin, les traces de culs de bouteilles sur la table (L.P-N, p. 83).

La trame descriptive fortement historicisée interroge le narrateur-personnage du côté psychologique et fait de lui un Sujet affectuel tendu, à l'extrême, vers l'image et la mémoire. C'est le signe que la photographie, dans le sens de la sphère photographique dans le roman, est aussi constituée du déjà-là photographique dont le choix est bien motivé par la question nostalgique.

Parfois, Alain Mabanckou est lui-même « photographié, [il devient] la cible, le référent »²³. C'est une technique que Barthes conceptualise à travers le mot *Spectrum* qui identifie l'objet photographié au spectacle. Sur la photo de la page 233, Alain Mabanckou est mis en perspective pour schématiser le passage du statut d'auteur réel au statut de créateur fictif. Un dédoublement qui évite à l'auteur de se mettre à distance de son récit. Il en résulte deux commentaires. D'une part, on note la présence dans le dos d'un

²³ Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 22.

autre photographe, sans doute la compagne du narrateur-personnage ; ce qui pose, du coup, la diversité des sources photographiques. D'autre part, les images-photos sont tendues vers un hyperréalisme, une sorte d'authentification du récit. Pourtant, Roland Barthes souligne que « dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de poser, je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. Cette transformation est active : je sens que la photographie crée mon corps ou le mortifie »²⁴.

Sur l'image de Mabanckou, cette métamorphose n'a pas lieu, en ce sens que la photo, prise dans le dos, permet de parler de l'effet-surprise et, subséquemment, de vérisme médiatique. En réalité, l'auteur s'abyme dans le récit pour déplacer le regard vers lui. Comme dans une loupe grossissante, « il se voit soi-même : à l'échelle de l'histoire »²⁵. Une perspective spéculaire qui annule toute idée de distance entre l'auteur et son texte. La conséquence est que, dans le flot des modalités de la réécriture, Alain Mabanckou ne se contente pas de quêter des produits photographiques, mais se fait également support de cette quête.

Operator, Spectator, Spectrum, ces différents procédés permettent de balayer une pluralité et une diversité d'images. Ceux-ci s'ouvrent sur une autre étape de la

²⁴*Idem*, p. 25.

²⁵*Idem*, p. 27.

phase préparatoire ou du traitement médiatique : le tri. S'il est vrai que le cinéma Rex a fait l'objet d'une importante prise de vue, ainsi que le signale le narrateur, il reste qu'une seule a été retenue (*L.P.N.*, p. 203), parmi tant d'autres. L'élection de l'unique image repose sur des critères sociologiques et sémiotiques que sont le *studium* et le *punctum*²⁶. De tels critères, permettant de rechercher ou de retenir les meilleures images pour son écriture, clarifient l'enjeu de la démarche, celui d'interroger les moments forts du passé familial. Étant entendu que chaque photo vient être un palier esthétique et sémantique de la fiction, l'auteur fait un dernier geste sacrificiel : la hiérarchisation.

Se fondant sur le postulat grec qui pose que l'on entre dans la mort à reculons, Roland Barthes propose une taxinomie du paysage photographique à partir de l'image la plus récente à la plus ancienne. Appliqué à la photographie du Jardin d'Hiver, cet ordre permet de retrouver le degré zéro du corps de sa mère décédée, de la faire revivre d'une certaine façon. Une telle approche bute sur la démarche d'Alain Mabanckou qui intègre les photos, non plus selon le protocole défini par Barthes, mais suivant un

²⁶ Nous empruntons ces terminologies à Roland Barthes. Pour lui, le *studium* est l'intérêt que l'on porte à une photographie. Et cela passe par le filtre de la culture morale et politique. Il serait à la base du choix de telle image au lieu de telle autre. Quant au *punctum*, il est le détail qui frappe, peut-être même qui soulève l'intérêt du regard. Barthes parle de « piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure [qui] me point, "mais aussi me meurtrit, me poigne" ». *Idem*, pp. 48-49.

programme narratif ouvert sur l'avenir (des plus anciennes au plus récentes). Le schéma d'ordonnancement donne ceci : les photos des personnes décédées (*L.P-N*, pp. 22, 40, 47, 83), celles des vivants (*L.P-N*, pp. 96, 129, 153, 166, 177, 233, 153) et, enfin, celles des symboles du futur (*L.P-N*, pp. 264, 279). Il en ressort que le personnage n'est plus fixé à son origine, mais il est tourné vers l'ailleurs.

Au total, la réécriture s'est enrichie des progrès des appareils médiatiques, notamment de la photographie. À leur contact, elle a développé de nouvelles modalités qui s'ancrent dans un processus dynamique qu'il est convenu d'appeler le hors-d'œuvre. C'est le lieu où le romancier se lance dans une phase préparatoire subtile allant de la mobilité dans les lieux mémoriels à des gestes sacrificiels comme la génération, la sélection, le tri et la hiérarchisation des photos ; toutes choses qui autorisent une meilleure prise en charge du paysage photographique dans le roman.

II. L'insertion de la photographie dans le roman

Le roman photographique pose, par sa tendance contre-nature, le problème de l'insertion de l'image dans le texte. En effet, deux paysages, deux formes s'appellent et cohabitent. Dans ce dialogue des formes et des niveaux artistiques, plusieurs procédés

son convoqués. Il s'agit de la technique du collage, du simulacre, de la narrativité photographique, de la référence...

Considéré comme une invention de la modernité, le collage connaît plus tard une modification au niveau du sens et des techniques mises en jeu. Aujourd'hui, il n'assure plus l'unité de l'œuvre d'art, mais génère l'hétérogénéité radicale d'un univers romanesque entièrement sous le feu de la fragmentation et de la discontinuité. Chez Marc Gontard il est question de « rapprochements inattendus en juxtaposant sur une même surface des éléments hétérogènes ».²⁷ Dans *Lumières de Pointe-Noire*, l'effet immense de discontinuité est créé par le contact de deux corps : l'image photographique et le texte. Dix neuf (19) photos²⁸ ont justement été superposées à la trame narrative pour rendre compte du malaise d'une société où la parole est lourdement concurrencée par la culture, du moins le culte de l'image. Chez Alain Mabanckou, il y a une absence coupable d'incises, outils généralement utilisés pour préparer ou indiquer la présence d'un intertexte. Une telle absence²⁹ d'incises ou de discours introductifs appa-

²⁷ Marc Gontard. *Le Roman français postmoderne : Une écriture turbulente*. 2003, p. 75. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870>. (Mis en ligne le 16 mars 2005).

²⁸ Voir les pages 22, 40, 47, 57, 77, 83, 96, 107, 129, 153, 166, 177, 203, 218, 233, 253, 264, 279.

²⁹ Les points de suspension, placés en amont de l'image, se substituent à cette absence d'incises comme si cela suffisait à annoncer la photo. Si nous convenons que le point de suspension est un paradigme du silence, alors l'absence se superpose au silence.

raît alors comme un vecteur de renforcement de la discontinuité textuelle. Le passage brutal de l'image au texte et vice-versa introduit une expérience tabulaire, un effet massif de l'aléatoire et de l'arbitraire.

Dans l'arrière-cour de la photographie, l'auteur multiplie cependant les commentaires et discours d'escorte, distribués tout au long du chapitre où l'image est insérée. Ainsi, le niveau figuratif et le niveau discursif se juxtaposent comme c'est le cas de la page 22. En aval de la photo de sa mère, Alain Mabanckou écrit : « Malgré les précautions qu'elle prenait pour ne pas me dévoiler ses inquiétudes, maman Pauline ne parvenait pas à m'escamoter sa fragilité ». L'intérêt de la démarche réside dans la livraison des affects, de la texture mentale et psychologique des personnages photographiés. Il procède ainsi pour répondre à la problématique soulevée par Roland Barthes, celle qui pose que son « "moi" ne coïncide jamais avec [son] image »³⁰. En accompagnant les images de commentaires orientés, il lui donne une forme expressive et livre au lecteur ce qui serait de l'ordre du caché : la vie intérieure du sujet référentiel.

En définitive, si le collage établit le constat d'une société de l'image où l'univers de l'affichage ou du publicitaire se construit pour rendre compte du travail de manipulation sur l'humain, les commentaires se font supports ou adjuvants de ce procédé pour

³⁰ Roland Barthes, *Op. cit.*, pp. 26-27.

dévoiler la part de simulacre, dans le sens baudrillardien de mise à mal de la réalité³¹. En effet, il ne fait aucun doute que le romancier abuse du jeu du simulacre à des fins d'insertion de la photographie dans le corps textuel. Au niveau figuratif, Alain Mabanckou présente, par exemple, la photo d'un « pied » en bordure de mer (*LP-N*, p. 264), un pied qui est apparemment celui d'une poupée. Techniquement, l'auteur utilise l'effet du zoom à focal éloigné³². Ce faisant, il fait prendre le lecteur dans le jeu de la persuasion par l'image. C'est une image dont l'effet-réalité s'efface progressivement pour laisser le lecteur sombrer dans un univers de déni de réalité où le pied en question est donné pour être celui d'un vrai albinos.

En renfort à la photo, l'auteur brosse les grands traits du mythe métatextuel. S'étant rendu au bord de la mer, le narrateur retrouve la mémoire d'une histoire où les albinos faisaient continuellement l'objet de sacrifice parce qu'ils possédaient, dit-on, des pouvoirs surnaturels. Pour donner une explication à ces morts étranges, la société pointe un doigt accusateur vers les sorciers et les esprits maléfiques. Selon elle :

Dès qu'un corps flottait au-dessus de l'océan, ces créatures tendaient leurs bras de pieuvres géantes

³¹ Jean Baudrillard. *Simulations et simulacres*. Paris : Galilée, 1981.

³² C'est un procédé qui consiste à éloigner l'objet photographié en vue de réduire la visibilité de l'image. Dans le cas présent, on a du mal à faire la distinction entre l'image du « pied » de la poupée et celle du pied d'un humain.

et l'attrapèrent pour l'entraîner dans la plaine abyssale où ils le dévoraient en toute quiétude. [...] lorsque nous étions en face d'un albinos nous l'imaginions déjà comme un futur noyé dont le corps, au meilleur des cas, serait retrouvé sur la plage si les créatures subaquatiques étaient occupées à dévorer les précédentes victimes (L.P-N, pp. 261-262).

Le simulacre que l'image établit est bien le pendant du récit mythique. Il reste une porte d'entrée de la déconstruction des croyances de la société congolaise.

L'écrivain dévoile un autre type d'insertion, celui de la narrativité photographique. Ontologiquement, la photographie est une technique et un usage de l'appareil technologique pour produire ou fixer l'image d'un objet ou d'un être. Elle repose surtout sur un canal (un appareil), un produit (l'image) et une structure (un laboratoire). Tout au moins dans sa phase de représentation romanesque, la question de la photographie déborde le cadre strictement figuratif de l'appareil, du travail photographique et d'autres encore pour se fondre dans une forme verbale. Le niveau visuel est remplacé par une discursivité certaine. L'écrivain devient, de fait, un sujet technique qui déploie un éventail de savoirs sur la question. C'est ainsi que dans « Mademoiselle ma mère », il décrit divers procédés photographiques qui déplacent l'écriture vers une illusion visuelle. Multipliant

les termes techniques comme « le bouton de l'appareil », « l'objectif », « le flash » et surtout le nom de l'appareil photo « Hasselblad SWC », il accrédite le descriptif d'un effet-photographie : « Monsieur Hasselblad SWC prit une position ridicule avec son appareil et, le temps d'un cillement, le flash nous éblouit » (L.P-N, p. 81). De même, le développement qui s'en suit illustre bien un autre procédé, celui que Barthes appelle le « choc ». Pour lui, « le "choc" photographique, bien différent du punctum, consiste moins à traumatiser qu'à révéler ce qui était si bien caché, que l'acteur lui-même en était ignorant ou inconscient »³³. Face à une vieille image de famille, prise pendant qu'il était encore enfant, Alain Mabanckou reste stupéfait. D'où la description qu'il en fait :

Elle a le regard orienté vers l'objectif avec un petit sourire qui montre qu'elle a trouvé la pose idéale. Elle ne se soucie pas de ma bouche ouverte, de mon expression impassible, avec ces grands yeux de celui qui se demande l'intérêt de cette photographie. [...] Ma chemise est largement ouverte – avais-je encore perdu idiotement mes boutons, pour reprendre la formule de ma mère ? » (L.P-N, pp. 82-83).

Si la configuration discursive développe une prosodie de l'image, le roman qui l'accueille se renouvelle

³³ Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 57.

au moins dans sa forme et devient désormais plus créatif et technique.

La technicisation du roman est aussi rendue par une simple référence à la photographie. Définie comme un paradigme de l'intermedialité, la référence photographique est un procédé textuel qui consiste à évoquer de façon elliptique une photo. Face à l'admiration de Koblavi, le propriétaire du Cinéma Rex, pour Miriam Hopkins, jouant dans le film *Docteur Jeckyll et Mister Hyde*, voici les seuls mots énoncés par l'auteur : « Il se lève, entre dans la maison, revient une minute après avec la photo de l'actrice américaine » (*L.P-N*, p. 199). Le refus d'insérer l'image dans le texte et d'en donner des détails discursifs est, à n'en point douter, une stratégie bien contemporaine pour faire participer activement le lecteur à la construction de la signification du roman. En effet, il revient à ce dernier de mettre à contribution ses compétences cinématographiques pour saisir la logique argumentative de l'écrivain.

En un mot, il devient de plus en plus difficile de dresser une nomenclature exhaustive des procédés de réécriture au moment où la photographie devient un paradigme d'écriture et de lecture du roman. Toutefois, la technique du collage, le simulacre, la narrativité photographique et la référence semblent se distinguer et avoir le quitus pour lire la rencontre entre l'image et le roman chez Alain Mabanckou. Considéré à juste titre comme une réécriture en soi,

le roman photographique prend aussi la forme d'une réécriture de soi. Il donne la preuve d'un récit de filiation.

III. Récit de filiation *via* la photographie

Sur un plan purement paradigmatique, le lexème de « filiation » recouvre, du moins à travers le prisme de l'écriture, les schèmes d'« auctorialité », de « bio-fiction », de « généalogie ». Selon Laurent Demanze, il reste le lieu où le sujet contemporain « se construit dans le détour de l'autre, en assimilant à l'intérieur de soi la communauté des ascendants »³⁴. Le fait majeur de cette définition sommaire est qu'elle invalide les conclusions des travaux de Roland Barthes sur la question du rapport hors-texte / intra-texte. Dans *La Mort de l'auteur* (1968), le théoricien français constate l'impossibilité de reverser la figure de l'écrivain réel sur le personnage de la fiction. Sa perspective reste, on le voit, limitée dans le cas des récits d'inspiration autobiographique : autofiction, fictionnalisation de soi, roman personnel, "roman-autobiographique" ... autant de paradigmes que Vincent Colonna³⁵ saisit en jouant sur l'occurrence de l'auteur dans la fiction.

³⁴ Laurent Demanze. « Le récit de filiation aujourd'hui », <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique39>. (Consulté le 10/10/2015)

³⁵ Vincent Colonna. *L'Autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, Gérard Genette (dir.), doctorat de l'E. H. E. S. S (École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989).

Si de tous ces concepts, la question auctoriale demeure le dénominateur commun, le récit de filiation marque, cependant, sa spécificité due au fait qu'il se forge dans une démarche archéologique, se déployant dans les archives familiales. Dans le roman, cette archéologie prospère à travers une photographie généalogique, lieu du souvenir de l'enfance et des origines du Mabanckou fictif que tout indique comme étant la copie de l'auteur réel. « En fait, je reviens sur les traces de mon enfance » (*L.P-N*, p. 214), pouvait-on lire dans le récit. Le pronom « je » porte une nuance importante dans la conception et la réception du type de récit : sur l'axe du statut, il confirme une forme particulière de l'autobiographie, en l'occurrence le récit de filiation. Il est le relais énonciatif, mieux, l'incarnation de la voix de Mabanckou dans la fiction. D'ailleurs, l'écrivain réel ne cache plus sa présence dans le texte. Bien au contraire, plusieurs photos insérées dans le roman (*L.P-N*, pp. 40, 83, 233) permettent d'établir le lien entre le narrateur autodiégétique et lui. Le texte devient alors un moment de réécriture ou de fictionnalisation de l'auteur réel. Deux cas de figures se présentent : soit l'auteur s'autoréfère, soit l'image des ascendants renvoie à lui. Sur les photos des pages 40 et 83, on identifie clairement Alain Mabanckou. De même, il apparaît en filigrane dans la photographie de maman Pauline, sa mère (*L.P-N*, p. 22).

Ainsi, en écho à l'une des formes primaires de la littérature de filiation, l'écriture vient au contact de la

biofiction par deux entrées : la biographie et la fiction. Laurent Demanze écrit que « le récit de filiation emprunte fréquemment aux formes biographiques pour restituer les membres de la parentèle »³⁶. La démarche de l'auteur repose sur le rétablissement de la vérité sur ses liens familiaux et son cursus scolaire. Ainsi, les différentes photos insérées dans le roman illustrent tour à tour les maillons de la chaîne parentale. Le périple d'Alain Mabanckou, attaché à la mémoire familiale, le conduit sur les traces de maman Pauline, sa mère, (*L.P-N*, pp. 22, 40, 83) papa Roger, son père, (*L.P-N*, p. 47), grand-mère Hélène (*L.P-N*, p. 96), sa cousine Bienvenue (*L.P-N*, p. 129), Alphonse Bikindou, alias Grand Poupy, le cousin de sa mère, (*L.P-N*, p. 153), tonton Mompéro (*L.P-N*, p. 167), tonton Matété (*L.P-N*, p. 177), pour ne citer que ceux qui ont formellement été illustrés en image et qui gardent leurs liens avec la culture traditionnelle. En plus des membres de sa famille, il fait un clin d'œil à Monsieur Nimbounou, son professeur de philosophie au lycée (*L.P-N*, p. 253), métaphore de la facette occidentale de la culture. Souci d'un détour stratégique dans l'authenticité africaine et de la modernité, lié au paradigme de la philosophie marxiste enseignée par Monsieur Nimbounou. Le balancement entre la tradition et la modernité donne une forme transculturelle à la quête du romancier. Cette quête tombe dans le domaine de la subjectivité par la

³⁶ Laurent Demanze. « Le récit de filiation aujourd'hui », <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique39>

fonction même du romancier, donc du créateur de fiction et par la convocation de la photographie dans un sens nouveau qui est celui d'une quête réflexive.

Alain Mabanckou n'est plus un simple sujet narratif mais objet d'une narration particulière qui indique la façon dont il se réinvente sur le dos de la fiction, second niveau de lecture de la biofiction. En effet, en convoquant la photographie dans le texte, il joue sur les bords génériques mais aussi sur les bords de l'identité qu'il manipule au gré des exigences idéologiques de la fiction. Dans une société où, selon le verdict de Baudrillard, l'image s'exporte vers le simulacre, l'identité même devient flexible, voire un objet fragile, il ne fait aucun doute que l'auteur tire profit des images-photos pour se projeter dans une vision différente. Pour comprendre la démarche, il faut se référer au « roman familial des névrosés »³⁷, un article important de Freud. Selon lui, au bord du sommeil ou dans son rêve, l'enfant se livre à la correction de son histoire familiale, à la lumière de ses désirs. À l'instar de l'enfant, Alain Mabanckou fait le choix de la fiction-photo, un espace du possible, de l'imaginaire et de la rêverie, comme un lieu d'interrogation et de recherche d'une voi(e)x personnelle.

Dans un contexte de crise de la socialité et d'excès de l'individualisme, l'investigation généalo-

³⁷Sigmund Freud. « Le roman familial des névrosés » (1909), *Névrose, psychose et perversion*, trad. J. Laplanche. Paris : PUF, 1973.

gique n'est plus tendue vers la validation du mythe des origines, celui qui crée une cohésion ou une solidarité familiale et fonde l'identité atavique, mais elle est vécue comme la réparation de l'histoire, l'analyse critique de l'héritage. Pour y parvenir, l'écrivain insère des images de parents proches, d'objets ordinaires dans le roman, très souvent en recourant à des outils imaginaires. En donnant l'impression que la photographie du pied de la poupée (*L.P-N*, p. 264), intégrée au texte, est celle d'un albinos, il bouscule les repères de la réalité. Il en ressort que le récit présente les signes d'un malaise dans la transmission des mythes traditionnels dans un monde moderne envahi par les appareils médiatiques. Or, l'individu qui n'arrive plus à collaborer franchement avec la tradition, est exposé aux influences extérieures, et son identité s'ouvre. De ce point de vue, la photo du bateau (*L.P-N*, p. 279) placée à la fin du roman, peut bien relayer l'écriture d'un sujet social et psychologique désormais tourné vers l'ailleurs. Le « nouvel homme »³⁸ obtenu, pour emprunter cette terminologie à Adama Coulibaly, naît ainsi de la conjugaison de trois facteurs primaires : la photobiographie, c'est-à-dire une biographie adossée à des photos, la généalogie ou l'archéologie familiale et la fiction, lieu du truquage. Un tel dispositif d'écriture retrace bien le cheminement de la littérature de filiation.

³⁸ Adama Coulibaly. « Médias, Mediascape et représentation dans les nouvelles écritures romanesque d'Afrique noire francophone ». *Loc. cit.*, p. 149.

Conclusion

Le phénomène de la réécriture s'est enrichi du progrès de la photographie. Il a connu, au contact de ce dispositif médiatique, un élargissement de ses pratiques et de ses enjeux. Dans le cas d'espèce, il est nécessaire de convoquer de nouveaux paradigmes de lecture pour saisir la réécriture dans le roman d'Alain Mabanckou, un procédé qui réconcilie l'écriture et la photographie. En effet, ce qui importe, aujourd'hui, est avant tout la phase préparatoire, celle de la récolte et de l'organisation des images pour leur intégration dans le texte. La rencontre entre la photographie et le roman est sous-tendue par un travail préliminaire qui explore la mobilité spatiale de l'auteur, le processus d'engendrement, la sélection et la hiérarchisation des photos. La réécriture interroge aussi la façon dont le texte (l'écriture) se nourrit de l'image (le visuel). À ce niveau, on retient plusieurs techniques : le collage, le simulacre, la narrativité photographique, la référence.

La démarche dévoile un enjeu photobiographique, domaine où les photos familiales deviennent des relais narratifs pour explorer le vécu social et psychologique du romancier. On aboutit à une forme nouvelle d'écriture autobiographique, en l'occurrence le récit de filiation qui, en combinant *ethos* photographique, imaginaire auctorial et investigation généalogique, propose une version inventée de soi. En constatant ainsi la révolution du roman,

en termes de modalités d'écriture et de lecture, une question revient en surface : est-il correct de conclure à l'effondrement du genre romanesque à l'ère de l'explosion médiatique ? NON. Cet adverbe de négation prend ici le sens de Nouvel Ordre Narratif.

Bibliographie

ABADA MEDJO, Jean-Claude. « D'un art (à) l'autre : traces et enjeux des arts dans *Indian Tango* d'Ananda Devi ». Philip Amangoua Atcha et als. (dir.) *Médias et littérature. Formes, pratiques et postures*. Paris : L'Harmattan, 2014, pp. 67-85.

BARTHES, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Edition de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

COLONNA, Vincent. *L'Autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en littérature)*. Gérard Genette (dir.), doctorat de l'E. H. E. S. S (École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989.

COULIBALY, Adama. « Médias, Mediascape et représentation dans les nouvelles écritures romanesque d'Afrique noire francophone ». Philip Amangoua et al. (dir.). *Médias et littérature. Formes, pratiques et postures*. Paris : L'Harmattan, 2014, pp. 121-152.

DEMANZE, Laurent. « Le récit de filiation aujourd'hui », <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique39>. (Consulté le 15/06/2015).

FREUD, Sigmund. « Le roman familial des névrosés » (1909), *Névrose, psychose et perversion*, trad. J. Laplanche. Paris : PUF, 1973.

GONTAD, Marc. *Le Roman français postmoderne. Une écriture turbulente*. 2003, p. 75. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870>. (Consulté le 16mars 2015).

KOUAKOU, Jean-Marie. *Penser la représentation fictionnelle*. Paris : L'Harmattan, 2010.

MABANCKOU, Alain. *Lumière de Pointe-Noire*. Paris : Seuil, 2013.

MACLUHAN, Marshall. *La Galaxie gutenbourg. La genèse de l'homme typographique*. Montréal : Édition HMH, Vol. 9, 1967.

MARINIELLO, Sylvestra. « Présentation », *Cinémas*. Revue d'Études cinématographiques, Vol. 10, N^{os}. 2-3, Montréal 2000, pp. 7-11.

MÜLLER, Jürgen. « Texte et médialité – une introduction ». *Texte et médialité*. Mannheim : Lehrstuhl Romanistik 1= Chaire des Lettres Romanes I, Universität Mannheim = Universität de Mannheim, 1997, pp. 9-13.

PIETERS, Jürgen. « La mort de l'auteur mort ». *Sep-
tentrion*, n^o 4, 2007, pp. 39-44.