



Les douze (12) articles du deuxième volume de *Les Cahiers du LABERLIF* (La boratoire d'Études et de Recherches en Littérature Française et Francophone), sont consacrés, à la fois, à la littérature française et francophone. En tant que creuset de civilisations et d'échanges d'idées, les littératures française et francophone font aujourd'hui partie intégrante des études littéraires dans le monde entier et singulièrement dans l'espace francophone. Les douze (12) articles mettent en évidence la force théorique et critique de ces littératures. Ils mettent également en exergue leur diversité, leur dimension dialogique et transculturelle, intertextuelle et polyphonique. Ce volume est organisé autour de trois grands axes de réflexion.

Le premier axe du volume, avec cinq (05) articles, est consacré aux rapports dialogiques dans le texte littéraire, c'est-à-dire les questions d'intimité, de métissage, d'hybridation. Il est l'œuvre de Manhan Pascal MINDIÉ, professeur de littérature française, Université Alassane Ouattara – Bouaké, des docteurs Yacouba KONÉ de l'Université Peleforo Gon Coulibaly – Korhogo, Gashella Princia Wynith KADIMA-NZUJI de l'Université Marien Ngouabi – Brazzaville, Séraphine GUÉÏ épse YAHA de l'Université Alassane Ouattara – Bouaké et de Demba LÔ de l'Université Cheikh Anta Diop – Dakar.

Le deuxième axe du volume, comprenant cinq (05) articles, consacré aux savoirs contemporains, met particulièrement l'accent sur des domaines de savoirs peu exploités/explorés dans le champ littéraire actuel. Cette partie débute avec la contribution de docteur Axel Richard EBA de l'Université Alassane Ouattara. Viennent ensuite les analyses des docteurs Afou DEMBÉLÉ de l'Université des Lettres et des Sciences Humaines – Bamako (ULSHB), Hugues Merlin KETCHIAMAIN de l'Université de Yaoundé I. L'on a, enfin, les articles de M. Zié Benjamin SORO et Daouda SYLLA, tous deux doctorants à l'Université Alassane Ouattara.

Les articles de la troisième et dernière partie, au nombre de deux (02) sont liés entre eux par leur altérité dans les territoires migratoires. Ils sont constitués des contributions de docteur Rodrigue Marcel ATEUFACK DONGMO de l'Université de Dschang – Cameroun et de Etienne ANGAMAN, de l'Université Alassane Ouattara – Bouaké.

ISBN : 978-2-491794-01-9 EAN : 9782491794019



LITTÉRATURE, SAVOIRS CONTEMPORAINS ET MIGRATION

Sous la direction de
MINDIÉ Manhan Pascal et KONÉ Yacouba



LITTÉRATURE, SAVOIRS CONTEMPORAINS ET MIGRATION



Sous la direction de
Mindié Manhan Pascal
et
Koné Yacouba

LITTÉRATURE, SAVOIRS CONTEMPORAINS ET MIGRATION



LABERLIF

©Les Cahiers du LABERLIF (Laboratoire d'Études et de Recherches en Littérature Française
et Francophone), N°002 – juin 2022
01 BP V18 BOUAKE 01
www.laberlif.org
lescahiersdulaberlif@gmail.com
ISBN 978-2-491794-00-2
EAN 9782491794002
Bouaké

Laboratoire d'Études et de Recherches en Littérature Française et
Francophone (Laberlif)

Université Alassane Ouattara, Bouaké
Laberlif 002/ 1^{er} Semestre – Juin 2022

Directeur de Publication

Prof. MINDIÉ Manhan Pascal (Université A. Ouattara de Bouaké)

Comité scientifique

Prof. POAMÉ Lazare Marcelin (Université A. Ouattara de Bouaké)
Prof. ZIGUI Koléa Paulin (Université A. Ouattara de Bouaké)
Prof. DIANÉ Badara-Alioune (Université Cheikh Anta Diop de Dakar)
Prof. KOUAKOU Jean-Marie (Université Félix H. Boigny d'Abidjan)
Prof. DADIÉ Djah Célestin (Université A. Ouattara de Bouaké)
Prof. TRAORÉ Bruno (Université Félix H. Boigny d'Abidjan)
Prof. TRO Dého Roger (Université A. Ouattara de Bouaké)
Prof. MINDIÉ Manhan Pascal (Université A. Ouattara de Bouaké)
Prof. KOUAKOU Antoine (Université A. Ouattara de Bouaké)
Prof. MASSOUMOU Omer (Université Marien Ngouabi - Brazzaville)
Prof. TOSSOU Okri Pascal (Université Abomey-Calavi)
Prof. KABLAN Adiaba Vincent (Université A. Ouattara de Bouaké)
Prof. DIENG Alioune (Université Cheikh Anta Diop - Dakar)
Dr. MOUMOUNI-AGBOKE Ayaovi Xolali (Maître de Conférences,
Université de Lomé)

Rédacteur en chef

Dr. KONÉ Yacouba (Université Péléforo Gon Coulibaly-Korhogo)

Le Secrétariat

Dr. EBA Axel Richard, (Assistant, Université A. Ouattara de Bouaké)
Dr. TCHÉI Germain (Assistant, Université A. Ouattara de Bouaké)

Les Représentants Extérieurs

Prof. DIANÉ Badara-Alioune (Université Cheikh Anta Diop - Dakar)
Prof. MASSOUMOU Omer (Université Marien Ngouabi - Brazzaville)
Prof. TOSSOU Okri Pascal (Université Abomey-Calavi)

Prof. DIENG Alioune (Université Cheikh Anta Diop - Dakar)
Dr. MOUMOUNI-AGBOKE Ayaovi Xolali (Maître de Conférences,
Université de Lomé)

Introduction

Les Cahiers du Laberlif est la revue scientifique du Laboratoire d'Études et de Recherche en Littératures Française et Francophone (LABERLIF). Instrument de promotion, de diffusion et de vulgarisation des savoirs. *Les Cahiers du LABERLIF* accorde aussi une attention particulière aux réflexions fondamentales sur les questions relatives aux sociétés et à l'imaginaire occidental et francophone. Mise à la disposition de la communauté des chercheurs pour servir de forum, de lieu d'échanges et de circulation de l'information scientifique. Son objectif majeur est d'être un outil pratique adapté aux exigences actuelles de la recherche scientifique, cette revue offre un espace de rencontres et de débats sur l'actualité scientifique et intellectuelle.

Le présent volume (n°2), intitulé *Littérature, savoirs contemporains et migration*, met en exergue des articles inédits structurés en trois (3) parties. Les douze (12) articles réunis dans ce deuxième numéro sont l'œuvre d'enseignants-chercheurs et chercheurs ivoiriens, camerounais, sénégalais et congolais avec lesquels le laboratoire entend développer une collaboration pérenne. Ils mettent tous un accent particulier sur des faits de littérature en rapports avec des domaines de savoir contemporains. Comme indiqué plus haut, ce volume, comporte les contributions organisées suivant trois parties majeures.

La première partie du volume est consacrée aux rapports dialogiques dans le texte littéraire, c'est-à-dire les relations multiples que le texte littéraire entretient avec d'autres formes d'expression extra-littéraire, mettant au goût du jour les questions d'intimité, de métissage, d'hybridation. Manhan Pascal MINDIÉ, professeur de littérature française, Université Alassane Ouattara de Bouaké, ouvre le collectif avec une étude liée aux relations art-littérature dans les œuvres de Louis Ferdinand Céline. Celle-ci est suivie de celles présentées par les docteurs Yacouba KONÉ, Gashella Princia Wynith KADIMA-NZUJI, GUÉI Séraphine épouse YAHA, Demba LÔ.

Le professeur Manhan Pascal MINDIE, dans «La dimension interartiale de l'écriture de *Guignol's Band 2* (Le Pont de Londres) et *Féerie pour une autre fois 2* (Normance) de L-F. Céline », dévoile la dimension à la fois hétérogène et hybride du texte célinien. En analysant l'approche picturale dans Normance et le dialogue intersémiotique cinéma roman dans le texte célinien, Pascal Mindié met en évidence les effets de recyclages et de réécriture contenus dans les textes de Céline sous le prisme d'une interartialité littéraire indéniable. Ce faisant, il montre le roman comme un lieu de circulation, de passage, de mobilité, de voyages interdiscursifs, d'interactions, en somme un faisceau de relations. Docteur Yacouba KONÉ de l'Université Péléforo Gon Coulibaly aborde son analyse dans le même sens lorsque, dans son article intitulé « jeu littéraire et jeux vidéo dans le discours romanesque de Garréta », il relève le processus d'insertion transmédiatique dans le roman de Anne Garréta suivant une perspective sémiotico-narrative. De son point de vue, le jeu littéraire de Garréta consiste à inscrire dans la narration des jeux vidéo, soit en les narrativisant, soit en les insérant subtilement dans les interstices de la narration principale. Ainsi, dans ce système complexe, est-il difficile voire illusoire de démêler clairement ce qui relève du vidéoludique ou de l'électronique et de ce qui a trait à la fiction d'autant plus que le personnage romanesque est aussi le principal protagoniste vidéoludique. Dans cette dynamique, docteure KADIMA-NZUJI Gashella Princia Wynith de l'Université Marien NGouabi – Brazzaville, essaye de catégoriser les anthroponymes référentiels dans les romans de Sony Labou Tansi. À cet effet, elle estime que Sony Labou Tansi déploie la stratégie dénomminative en créant un monde où les personnages qui l'habitent présentent toutes les apparences de la vérité. Suivant la capacité intégrative du roman, docteure Séraphine GUÉI présente le dialogue littérature-médecine dans une perspective dialogique. Son analyse met en évidence les relations multiformes qui réunissent la littérature et des sciences médicales, à travers la mise en discours du corps humain et une description des espaces mortuaires. Quant à docteur

Demba LÔ de l'Université Cheikh Anta Diop, il fait ressortir les réalités historiques et procédés dramatiques dans *Le Cid* de Pierre Corneille, en s'appuyant sur les marqueurs du modèle poétique dans lequel l'auteur a inscrit son œuvre.

La deuxième partie du volume, consacrée aux savoirs contemporains, est liée à l'actualité dans le domaine des recherches littéraires tout en mettant un accent sur les interconnexions interdisciplinaires. Cette partie débute avec la contribution de docteur Axel Richard ÉBA de l'Université Alassane Ouattara. Viennent ensuite les analyses des docteurs Afou DEMBÉLÉ de l'Université des Lettres et des Sciences Humaines – Bamako (ULSHB) et Hugues Merlin KETCHIAMAIN de l'Université de l'Université de Yaoundé I, et de Messieurs Zié Benjamin SORO et Daouda Sylla, tous deux doctorants à l'Université Alassane Ouattara.

Axel Richard ÉBA, en intitulant sa réflexion comme suit : « Le Kitsch, un mot à la nature complexe », fait du Kitsch un concept polysémique et donc malaisé à cerner. Cette notion, qui qualifie les goûts baroque et provocant, peut prendre, tour à tour, la fonction de nom masculin, d'adjectif qualificatif invariable, d'adverbe de manière et de verbe d'action selon le mode d'emploi. En prenant appui sur les travaux de Hermann Broch, Abraham Moles et Manhan Pascal Mindié, il démontre que le Kitsch est un mot transcodé et flexible qui met au goût du jour la malléabilité et l'ouverture qui caractérisent les sociétés actuelles. Benjamin SORO, quant à lui, met au cœur de sa réflexion la cybernétique dans le roman français en intitulant son article « La cybernétique dans le roman français contemporain : un procédé de cyborganisation narrative ». Selon SORO, les écrivains comme Dan Brown, Anne Garréta et Alain Fleischer font des humanités numériques le fond de toile de leurs textes en procédant par l'intégration des dispositifs automates et systémiques, conférant à leurs textes une profondeur sémantique et esthétique. En fictionnalisant des protagonistes humanoïdes ou des cyberspaces, ces auteurs cyberorganisent, par voie de conséquence, leurs œuvres romanesques. Afou DEMBÉLÉ, pour sa part, intitule sa contribution «

Savoirs sociologiques et sociétaux locaux dans Kaïdara et l'Éclat de la Grande Etoile : quels apports pour le pouvoir moderne ? » Dans la perspective de la narratologie, de la sociocritique et de la méthode comparative, la critique malienne étudie les articulations entre le pouvoir politique « moderne » et les savoirs endogènes des sociétés africaines, la société peule en particulier. Aussi, met-elle en évidence, d'une part, les fondements du pouvoir à travers l'initiation, le savoir et la sagesse qui contribuent à la construction de l'image d'un homme accompli. D'autre part, elle évoque les pouvoirs temporel et spirituel qui représentent, pour elle, la voie royale d'accès au développement des peuples. Daouda SYLLA, dans son article « L'écriture de l'histoire chez Patrick Deville : une expérience maximaliste », montre comment Patrick Deville met en jeu un discours historique explicite et prééminent qui influence la forme de son écriture romanesque. Selon SYLLA, cette expérience scripturale se révèle pour Deville comme une stratégie susceptible d'évoquer l'état de crise des sociétés afin de comprendre les balbutiements tragiques de l'époque présente. En mettant en rapport l'écriture devillienne et l'expérience maximaliste, la critique permet de comprendre le caractère transtextuelle du corpus et d'explorer les zones de coexistence entre les époques et les savoirs contemporains. Hugues Merlin KETCHIAMAIN de l'Université Yaoundé I analyse, dans la perspective des théories de l'énonciation et de l'argumentation, l'image de femme des zones septentrionales du Cameroun. Pour ce faire, le critique camerounais formule sa contribution comme suit : « Construction stratégique de l'image socio-discursive du personnage féminin dans *La Lame* et *Le Couteau* de Valentin Ateba Abeng ». Son étude met en exergue le caractère duratif du langage phallogocratique qui prévaut dans la société, tout en décrivant les conséquences d'un raisonnement prélogique qui trouve ses fondements dans les praxis langagières ayant présidé à l'institutionnalisation de la société africaine. Pour KETCHIAMAIN, il s'agit d'étudier les conflits d'image derrière lesquelles découlent les préjugés qui sont, en réalité, des conflits d'intérêts soutenus différemment par l'homme et la femme.

Ainsi, l'homme lutte-t-il pour conserver les acquis préétabli par les stéréotypes et préjugés tandis que la femme doit combattre, suivant une perspective de déconstruction, la marginalisation qui constitue un frein à l'essor, à son épanouissement dans les sociétés africaines contemporaines.

Les articles de la troisième partie, au nombre de deux (2), sont liés entre eux par les questions de migrations et de mobilité scripturaire. Docteur Rodrigue Marcel ATEUFACK DONGMO de l'Université Detschang se base sur son article « «Migritude»: entre résistance et légitimation de l'orthodoxie coloniale » pour faire de l'écriture migrante migrante une mémoire des théories racialistes dont elle rappelle et légitime parfois, à son corps défendant, les survivances idéologiques, actualisant de fait les pensées négritudiennes. Pour ATEUFACK DONGMO, les auteurs de la « migritude » scénarisent des univers afro-français suivant une perspective qui rappelle les théories de race et le suprématisme blanc. Aussi, la « migritude » vise-t-elle à déconstruire cette idéologie qui prospère par la hiérarchisation des "races" et des cultures, tendant à le reproduire suivant le mécanisme de violence symbolique par des choix esthétiques liés à un champ littéraire francophone trop franco-centré. Etienne ANGAMAN de l'université Alassane Ouattara, fait des territoires naturels dits "underground", un composé de biotope dans l'arrière-plan urbain dans son article intitulé « Du parcours de "l'underground" de la nature de Kafka à la création de la poétique du continuum ». Selon ANAGAMAN, nature et création poétique sont intimement liées dans l'écriture romanesque de Kafka. Cette liaison génère ainsi une intelligence poétique d'éternité, née de l'errance des protagonistes dans les territoires labyrinthiques.

Dr KONÉ Yaouba

La dimension interartiale de l'écriture de *Guignol's Band 2 (Le Pont de Londres)* et *Féerie pour une autre fois 2 (Normance)* de L-F. Céline

MINDIÉ Manhan Pascal,

Université Alassane Ouattara – Bouaké (Côte d'Ivoire),
Laboratoire d'Études et de Recherche en Littératures Française et Francophone
(Laberlif)

mindypascal@yahoo.fr

Résumé : Cette étude s'organise autour de la question de l'interartialité qui procède du marronnage art et littérature pratiquée par Louis-Ferdinand Céline dans *Guignol's Band II* et *Féerie pour une autre fois II*. De façon claire, l'analyse met l'accent sur le mélange harmonieux à l'intérieur des deux romans de divers langages, faisant ainsi de ses textes un lieu de « croisement, un passage ». Aussi, Céline met-il en évidence sa volonté de superposer, de croiser ou de faire dialoguer roman et arts pictural et visuel par le langage des couleurs et surtout par le ton dramatico-tragique des deux récits.

Mots-Clés : Carnavalisation, Cinéma, Dialogisme, Interartialité, Peinture.

Abstract: This study is organized around the question of interartiality which proceeds from the art and literature maroonage practiced by Louis-Ferdinand Céline in *Guignol's Band II* and *Féerie pour une autre fois II*. Clearly, the analysis emphasizes the harmonious blend within the two novels of various languages, thus making her texts a place of "crossing, a passage". Also, Céline highlights her will to superimpose, to cross or to make dialogue novel and pictorial and visual arts by the language of the colors and especially by the dramatico-tragic tone of the two accounts.

Keywords: Carnivalization, Cinema, Dialogism, Interartiality, Painting

Introduction

Depuis le XIX^{ème} siècle, littératures et arts dialoguent, rendant, par moments, difficile voire quasi impossible le gommage des frontières entre les deux domaines. La fusion du fait littéraire et du fait artistique fait que tout circule, de sorte que l'on parle de « littérisation » des arts et d'« artiarisation » de la littérature. En s'immergeant dans l'univers de l'art, oubliant les hiérarchies des genres et les conventions, transposant les motifs du roman à l'art par exemple, le constat est que le genre semble être secoué par des révolutions : révolution thématique, révolution langagière, révolution formelle, etc. Avec détermination, les révolutionnaires dénaturent l'œuvre romanesque au moyen d'un appareillage technique auquel s'ajoute l'esthétique interartiale entraînant l'émergence d'une écriture en rupture avec « la règle traditionnelle de l'unité organique » (M. Bakhtine, 1970, 45) par la « combinaison des éléments les plus hétérogènes à l'intérieur de l'unité structurale du roman » (M. Bakhtine, 1970, 46). La « désintégration de la trame unique et monolithique de la narration » (M. Bakhtine, 1970, 46) provoque la déconstruction du genre, avec pour effets l'hybridation textuelle et le partage d'espaces littéraires, témoignant de l'émergence d'une poétique romanesque nouvelle.

Louis-Ferdinand Céline, dans *Guignol's Band II* et *Féerie pour une autre fois II*¹, adopte cette même esthétique en procédant à une sorte de marronnage art et littérature. De façon claire, l'analyse vise à démontrer que l'écriture interartiale adoptée par Céline met l'accent sur le mélange harmonieux à l'intérieur des deux romans de divers discours, faisant ainsi de ses textes un lieu de « croisement, un passage » (A.C. Gignoux, 2005, p.109), mettant en évidence sa volonté de superposer, de croiser ou faire dialoguer roman et arts pictural et visuel par le langage des couleurs et surtout par le ton dramatico-tragique des deux récits. Toutefois, avant d'aller loin dans cette démonstration du dialogue roman et art, il importe de présenter brièvement la théorie de l'interartialité.

¹ Louis-Ferdinand Céline, *Féerie pour une autre fois II* (Normance, Paris, Gallimard, « Folio », 1954 pour l'édition utilisée ; *Guignol's band II* (*Le pont de Londres*), Paris, Gallimard, 1964 et (1998 pour l'édition utilisée).

1. L'interartialité : approche heuristique et conceptuelle

Selon Lessing, depuis l'Antiquité, des auteurs comme Aristote, Cicéron, Horace et Quintilien appliquaient à l'éloquence les principes et les pratiques de la peinture (G.E Lessing, 1802)². Mais dans l'histoire de la critique d'art, des critiques font d'Horace la figure fondatrice d'un discours à partir duquel a pris forme une sorte de confrontation entre les arts. Au 1^{er} siècle avant Jésus-Christ, dans son célèbre *Ars poética*, Horace élabore effectivement vers 361 une pensée qui propose de comparer la poésie et la peinture pour les poser sur le plan esthétique dans un rapport d'équivalence en parlant de « *Ut pictura poësis* » (Horace, 1950, p.285) qui signifie « un poème est un tableau » ou « il en va de la poésie comme de la peinture » (Dóra Schneller, 2007)³. Du point de vue de l'auteur latin, un poème particulier peut, tel un tableau, donner une impression de plaisir grâce à un savoir-faire et un tour de main particulier. Pour Horace donc, la peinture fournit un modèle à partir duquel peut être pensé le poème.

En outre, durant la Renaissance, la doctrine horacienne de l'*Ut pictura poësis* renaît et connaît une certaine extension. Les critiques de la Renaissance reprennent au départ la doctrine de Horace selon laquelle « il en est de la peinture comme de la poésie », plaçant ainsi la peinture au même niveau que la poésie qui avait la réputation d'occuper un rang supérieur à tout autre art. Cependant, l'attitude qui consiste à fusionner les arts ne rencontre pas l'adhésion de tout le monde.

Au XIX^{ème} siècle, des chercheurs ont tenté une approche un peu plus nuancée sur la question. À leurs yeux, il n'est pas souhaitable de croire à une parfaite fusion entre les arts, qu'une interartialité totale puisse se produire. De même, ils considèrent qu'il n'est pas juste d'enfermer chaque art dans une clôture infranchissable. C'est sur les fonds baptismaux de cette conciliation des positions des critiques et pratiquants que

² D'après Lessing, Aristote aurait encouragé (plus que les autres) cette application dans sa *Poétique* et sa *Politique* ; Cicéron dans *Brutus*, *Orator* et *De Oratore* ; Horace dans *Art Poétique* ; et Quintilien dans *Institut oratoire*.

³ On a également l'habitude de retenir le nom du poète lyrique grec Simonide de Céos qui, au 1^{er} siècle après Jésus-Christ, alla jusqu'à avancer l'assertion métaphorique suivante : « La peinture est une poésie muette [*muta poësis*] et la poésie une peinture parlante [*pictura loquens*] » Nous en avons fourni ici une traduction française.

l'interartialité, appliquée à l'ère contemporaine par le chercheur canadien Walter Moser, fait surface.

Il est clair qu'à ses origines, l'interartialité n'avait d'yeux que pour les « rapprochements esthétiques » pouvant être établis ou non entre des arts mis en relation, même si aujourd'hui ses préoccupations ont évolué. Gharbi Farah, chercheuse canadienne, qui a étudié et examiné les rapports entre les arts et les médias pense que l'interartialité, ne s'intéresse qu'à l'aptitude ou l'inaptitude qu'à la littérature de créer, avec ses modes d'imitation, certains effets proches de ceux qui sont caractéristiques de la peinture. La chercheuse insiste en affirmant que l'interartialité n'a cure des différences/résistances qui opposent la « matérialité » de l'écriture à celle de la peinture. Selon ce point de vue, l'interartialité n'étudierait simplement que dans une perspective comparative la manière dont divers langages artistiques peuvent chercher à rendre des effets plus ou moins ressemblants.

Pourtant, reconnaît Farah, l'interartialité arrive à reconnaître les moyens employés d'un langage, d'un art à l'autre. Or, en ce qui concerne cette étude, il s'agit d'imaginer une situation où le roman célinien s'est approprié les contenus diégétiques, les formes de quelques arts et leur esthétique, une situation où un tel transfert s'est réalisé de l'art à la littérature. En clair, l'objectif principal est de démontrer qu'un art, quel qu'il soit, partage avec d'autres arts, la possibilité de tout « absorber » ou tout intégrer. Et quand il est apte à assimiler certains éléments constitutifs « de ce que l'on appelle communément [une] fable » (A. Goudreault et P. Marion, 1998, p.31), « (...) un projet narratif, un récit fixé dans sa matière d'expression définitive » (A. Goudreault et P. Marion, 1998, p.37), que le récit véhicule, à la forme sous laquelle il se présente, au genre auquel il appartient et à l'esthétique qui en découle, sans résistances ou compromis au sens où Bakhtine l'entend. Ces résistances ou compromis, durant l'opération de transfert, assujettissent le récit et tout ce qui s'y rattache, à « d'inévitables déformations » (M. Bakhtine, 1978, p.124), l'art-hôte étant limité dans les modalités de son expression par les moyens techniques dont il dispose, par sa matérialité et par ses qualités uniques qui demeurent étrangères à celles des autres arts avec lesquels il entre en relation.

L'interartialité est, au sens large, l'ensemble des interactions, des relations qui ont lieu entre diverses pratiques artistiques. Elle est donc,

par excellence, le moyen sûr par lequel les arts peuvent dialoguer. Et ce dialogue semble se matérialiser dans le roman célinien en général et dans *Féerie pour une autre fois 2* et *Guignol's band 2* en particulier, faisant de ces deux romans une polyphonie des créations artistiques. Pour y parvenir, Céline emploie différentes techniques ou outils comme la transposition interartiale, les références interartiales et la modélisation lui permettant de s'approprier les structures des arts pour les incorporer à son discours littéraire.

2. Le registre pictural dans *Féerie pour une autre fois II (Normance)*

Céline adopte l'esthétique pictorialiste dans *Normance* qui décrit le spectacle coloré de bombes tombées sur les villes occidentales pendant la seconde guerre mondiale :

Tout est redevenu lumineux...jaune...jaune...jonquille...tout l'air!...tout le ciel!...le sacré-cœur!...tout!...et d'un vif!...d'un vif!...violent!... des avions qui déchargent leurs tonnes d'explosifs!...blancs...blancs papillons d'avions!... [...] flammes bleues!...oranges!...vertes!...» [...] les plus grandes bâtisses aussi s'élèvent!...haussent, s'emportent!... [...] certains, quatre fois plus grands comme le nôtre!...jaunes...verts...! Bleus!... et broum! [...] la farandole!...ah, j'en vois six! Jaunes...rouges...ocres...les ailes mauves... (*Normance*, pp.21-24).

Il établit une «*boîte idéale de couleurs*» (P. Klee, 1985, p.65) permettant de définir un arrangement où se justifie la valeur chromatique de chacune d'elle. Le spectacle haut en couleurs montre que l'espace urbain des guerres abonde aussi en impressions colorées et enchâssées les unes dans les autres. On y observe alors une série de sept (7) couleurs à l'image de l'arc-en-ciel (jaune, blancs, bleues, oranges, vertes, rouges, mauves). De plus, les couleurs de l'arc-en-ciel y sont représentées de façon linéaire et côte à côte : « [...] certains, quatre fois plus grands comme le nôtre!...jaunes...verts...! bleus!...». Dans ce théâtre des opérations militaires, les moulins, les jardins et les bosquets partent en feu, tout en produisant dans le ciel des types de feux d'artifice inhabituels qui excitent les sensations du lecteur : « Les moulins sont partis en feu... tout rouges... tout jaunes...aux nuages!... quatre! ...cinq!.. six moulins!...tous les petits jardins vont roustir!... [...] tous les

hortensias sont en cendres!...déjà!...ses bosquets crépitent...» (*Normance*, p.28).

Le langage des couleurs fait de son roman une représentation visuelle. Ainsi, à l'instar du peintre possédant un langage spécifique, celui des couleurs comme moyen d'expression, Céline fabrique des tableaux.

L'évocation des couleurs ramène donc au problème de «perception visuelle considérée sous l'aspect esthétique et artistique» (J. Bouveresse, 2004, p.223). Dans la peinture en effet, la couleur est «le seul élément qui s'adresse immédiatement à la sensation, sans l'intermédiaire d'un acte de l'entendement» (J. Bouveresse, 2004, p.224), écrit le critique allemand des arts Helmholtz. Ceci implique que «la couleur est premièrement qualité. Elle est ensuite densité, car elle n'a pas seulement une valeur chromatique mais encore une valeur lumineuse» (P. Klee, 1985, p.65). Partant, la couleur oblige à l'admiration, à la contemplation.

Il est clair que Céline avait des objectifs littéraires qui dépassaient largement l'aspect narratif de son roman. À l'instar des peintres impressionnistes, il réalise une déconstruction et une reconstruction du discours romanesque en prenant appui sur l'« *hypotypose impressionniste*» (M.L. Claro, 2010, p.100), favorisant un dialogue constant et réel entre auteur de fiction en prose, concepteur de tableau (le peintre) et le lecteur.

Au total, la peinture traverse le roman célinien, mais elle « *n'intervient pas comme sujet (...) mais comme forme littéraire*» (A. Vetter, 1996, p.207). Son texte romanesque utilise «*le code pictural comme médiateur afin d'enrichir [son] propre univers esthétique. Aussi l'émergence de la peinture dans [son] œuvre (...) est-elle médiatisée par une esthétique littéraire*» (A. Vetter, 1996, p.207).

Le «romancier-peintre verbal» pose, rien qu'en les évoquant ou les invoquant, les couleurs sur la page. Il crée des «tableaux», invente des êtres, des personnages selon son goût, présente des situations. Pour lui, les mots ont la même valeur que les teintes. Cela dit, l'auteur témoigne du rapport intertextuel ou d'une certaine «circularité», que l'on pourrait qualifier d'errance, de voyage-intertextes, de transpositions interdiscursives, voire interartiales, car ce qui se passe avec ce romancier c'est l'obsession à concevoir sur papier l'idée de mouvement perpétuel, de coprésence artistique dans le texte littéraire.

Par ailleurs, et par la textualisation de l'art visuel, les jeux avec les couleurs, les tensions entre l'iconicité d'une peinture figurative rendue évidente par le langage, il se dégage une convergence entre l'esthétique picturale et narration cinématographique. Cette nouvelle forme de recyclage culturel ou artistique apparaît dans l'écriture romanesque de Céline d'une manière ou d'une autre.

3. Dialogue intersémiotique cinéma/roman chez Céline

Depuis plus d'un demi-siècle, le roman évolue en palimpseste et fait des jeux de passe-passe avec d'autres domaines littéraires et artistiques, non seulement en les imitant, en transposant leurs techniques, mais aussi en les dévergondant, en les pervertissant, en les commentant, etc. Cela rend quasiment impossible le gommage des lignes de démarcation entre roman et différents domaines tant littéraires que non littéraires. Ce caractère variable et hybride, loin d'être une entrave au dynamisme du genre, fonctionne comme une contrainte créatrice et une opportunité méta-réflexive. L'un des effets remarquables de cette transivité retrouvée de la littérature est son ouverture assumée vers les autres arts et, parmi eux, le Septième Art⁴, c'est-à-dire le cinéma. Et comme le souligne Jean-Bernard Vray, la littérature se montre

accueillante et polyphonique, omnivore (qui se nourrit volontiers de cinéma, de chanson, de photographie), [en narguant] certaines frontières, [pensant] même que c'est en faisant un pied de nez aux frontières qu'elle s'est renouvelée (...) (J-B. Vray, 2005, p. 166.)

Dans la continuité apparente de cette perception des rapports possibles entre cinéma et littérature en général, et entre cinéma et roman en particulier, il nous paraît opportun d'analyser la façon dont L-F. Céline inclut systématiquement la référence cinématographique dans presque tous ses romans. Il s'agit clairement d'étudier chez le romancier

⁴ Expression inventée par Canudo Ricciotto (1879-1923) au début du XXe siècle. Ricciotto est un intellectuel italien en France, défend très tôt, dès 1911, l'idée que le cinéma doit être considéré comme un art, comme le sixième d'abord (après l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique et la danse) puis comme le Septième lorsqu'il ajouta la poésie à sa première liste et qu'il publia en 1923 le *Manifeste des Sept Arts*. Il est également le fondateur d'une revue *La Gazette des Sept Arts*.

La rhétorique du cinéma, la grammaire cinématographique, de l'importer dans le champ de la littérature, de voir comment l'on pouvait transposer des choses comme champ/contrechamp, fondu enchaîné, le mouvement de caméra, le montage, la musique de film... plein de choses techniques de cet ordre. (P. Lacan, 1998)

Le roman a alors la capacité de se nourrir de ce qu'il n'est pas. Aussi, le roman célinien puiserait-il à la source de la narration cinématographique en transposant certains motifs filmiques dans la narration de *Féerie pour une autre fois II (Normance)* et *Guignol's Band II (Le Pont de Londres)* : les couleurs, les bruits, la musique, les techniques du montage, etc., permettant de concevoir dans le roman célinien trois types de spectacles : Spectacle coloré de bombes, Spectacle sonorisé des bombes et écriture du bruit, Spectacle grotesque du détronement carnavalesque.

3.1. Le spectacle coloré de bombes: une écriture de fête morbide

La notion de spectacle chez Céline renvoie à ce type de divertissement populaire auquel il a constamment réservé une place dans presque tous ses romans. Il a fait une large place, pratiquement dans tous ses récits, à des mini-spectacles ayant pour décor les champs de bataille, et pour vedettes, des militaires, sortes de clowns, de sots et de bouffons, aux exploits d'apprentis sorciers prêts à tout pour impressionner le lecteur-spectateur. En effet, Céline fait des bombardements dans ses récits de véritables spectacles typiquement carnavalesques, ayant cours les nuits. L'impression de décor d'un spectacle dramatico-tragique créé par les jeux de lumières et de couleurs en dissimule la dimension cruelle et chaotique. Ainsi, comme dans le carnaval, des éléments tels que les couleurs vives sont placés sous le signe de la surabondance. Ce style carnavalesque atteint son paroxysme dans *Féerie pour une autre fois II (Normance)*, avec les descriptions de scènes de bombardements colorés, flamboyants et lumineux, mettant le lecteur dans la posture du spectateur d'un carnaval sanglant ou d'un film d'horreur :

Tout est redevenu lumineux...jaune...jaune...jonquille...tout l'air!...tout le ciel!...le sacré-cœur!...tout!...et d'un vif!...d'un vif!...violent!... des avions qui déchargent leurs tonnes d'explosifs!...blancs...blancs papillons d'avions!... [...] flammes bleues!...oranges!...vertes!...» [...] les plus

grandes bâtisses aussi s'élèvent!...haussent, s'emporent!... [...] certains, quatre fois plus grands comme le nôtre!...jaunes...verts...! bleus!... et broumn! [...] la farandole!...ah, j'en vois six! Jaunes... rouges...ocres...les ailes mauves... (*Normance*, p.21-24).

Ce spectacle haut en couleurs, auquel rien n'échappe, met le feu à tout. Les moulins, les jardins et les bosquets partent en feu, tout en produisant dans le ciel des types de feux d'artifice comme à l'occasion d'une célébration officielle : « les moulins sont partis en feu...tout rouges...tout jaunes... [...]» (*Normance*, p.28)

En amont de ce langage cinématographique, voire filmique, le romancier montre que presque toutes les capitales et les grandes villes occidentales ont fait les frais de la sauvagerie et la de la férocité des bombardiers. Paris, Berlin, Hambourg ont vu leurs édifices s'écrouler, leurs infrastructures économiques et sociales, les bâtiments administratifs, les routes, les chapelles, les églises et les ponts disparaître en un clin d'œil : «[...] Fermes désertes au loin, des églises vides et ouvertes [...]» (*Voyage au bout de la nuit*, p.22). Dans ce qui a pris la forme d'incendies violents non maîtrisés par les sapeurs-pompiers, Paris semblait plus touchée et plus bouleversée

[...] avec l'ouragan qui déferle!...les bombes qu'ont éclaté autour!... les tornades des hélices d'avions!...voilà l'être! abominable tronç! [...] il s'amuse!...le désopilant acrobate!...en gondole comme ça, en même temps qu'il louvoye...tournoye!... [...] tout Paris! Et pour nous, Pardi! Ça brûle fort autour!...et très loin!...surtout vers Asnières...ça flambe plus si for... (*Normance*, p.265)

Ces spectacles désastreux, odieux et désolants évoquent à l'esprit le désordre final, la fin d'une époque ou le retour à un nouveau Moyen-âge, avec l'absence de systèmes organisés, la disparition de tout centre, le développement du flou, du chaos. Ces festivités tristes constituent une danse macabre de sorcières et de sorciers donnant la mort à des âmes qui ne demandent qu'à vivre paisiblement même dans leurs misères.

3.2 . Le spectacle sonorisé des bombes et l'écriture du bruit

Le bruit, une substance sonore inorganisée, dont l'importance et le motif traversent le processus narratif de Céline, devient vite essentiel dans cette célébration carnavalesque. En effet, la

dimension dramatique et tragique de cette écriture est renforcée par l'introduction dans le corps du texte d'onomatopées violentes, gênantes et vagues. Cette écriture sonore relative au brondissement, à la déflagration ou à la détonation des bombes, fait du roman célinien une œuvre explosive et fracassante. *Féerie pour une autre fois II (Normance)* est à ce propos l'un des romans où Céline met en scène le vrombissement de ces engins, ces forces redoutées et redoutables, dont il marque, par excès, l'effet effarant et presque insupportable par une écriture onomatopéique : « Brrroum ! Un ébranlement juste de l'immeuble...[...] vromb ! On est raplatis ! replaqués ! » (*Normance*, p.265) ; « Vous les aurez pas, vous ! J'ai rien dans ma cave !...j'ai aucun droit...et *pring et broung !* le ciel a bien pu crever...(...) *Broung ! prang !* » (p.195). Le «Brrroum», bruit des vrombissements des avions, est l'une des marques particulières de ce récit : «A l'assaut ! Brrroum ! Brrroum ! ça serait que des «brrroum» mon récit si je me laissais ahurir... » (p.113). Outre le «brrroum», Céline utilise les «vrrac et vrrang», qui sont aussi les imitations des bruits d'écroulement des immeubles et ceux du passage des bombardiers dans le ciel et sur les toits : «Je visionne pas ! un mètre au moins !...au moment d'un choc au fond ! et vrrac ! et que ça y est ! qu'il croule s'abat ! et vrrang ! fend ! voilà ce qui est arrivé ! » (p.113). Ces bruits créent des émotions de tout genre : la peur-panique et la peur-douleur. Le chaos se présente donc en un flux continu et pourtant insaisissable de bruit. Ce bruit, si dangereux en tant que témoin des bombardements, perfore et éclate le silence à la manière dont les mots, aussi dangereux, noircissent les pages blanches. Dans *Féerie pour une autre fois II (Normance)*, narration et explosion collaborent, et le narrateur porte comme une marque indélébile le souvenir douloureux de l'écho sonore des déflagrations pour le reste de sa vie :

On a tout de même l'écho encore...brrroum !...la tronche vous oscille...même sept ans passés...le trognon !...le temps n'est rien, mais les souvenirs !... et les déflagrations du monde !... [...] et l'écho encore qui vous secoue...[...] J'en ai plein la tête !...plein le buffet...Brrroum !... (p.13).

Ce concert apocalyptique est organisé de main de maître par Jules, le cul-de-jatte lubrique, qui s'est réfugié au sommet d'un des moulins de la Butte pour agir :

Et le Jules avec !... [...] et qu'est cause de tout !...oui ! lui ! lui ! [...] le Jules est revenu aux gestes !...il fait le chef d'orchestre ! Il oriente avec sa canne...une rafale...brrroum !... [...] à deux cannes maintenant !...il dirige... [...] et la mousqueterie de mitrailleuses !...Bzim ! bizim ! [...] si ça hoque, aboye dans le creux Caulaincourt !...au moins deux batteries de D.C.A Wouaf ! Wouaf ! Je compte les explosions. (p.49-50).

Le vacarme des déflagrations se présente comme la métaphore de la parole meurtrière; au bruit assourdissant des explosions correspond le vacarme des bourdonnements d'oreille dont est victime le narrateur : «Et les déflagrations du monde !... [...] et l'écho encore qui vous secoue... [...] J'en ai plein la tête !...plein le buffet...Brrroum !... » (p.13). De plus, ces explosions et acouphènes métaphoriques font vibrer non seulement le cerveau, mais aussi les meubles et les murs:

J'ai des bruits personnels un peu... je vous ai dit... et puis des bombes ! qu'est-ce qu'il tombe ! chapelets sur chapelets ! Y a pas que la commande qui branle dans le couloir y a la répercussion des mines et la Lili et sa tasse... tin ! tin (p.16).

Ils constituent tous deux les symboles ou les indices d'une mort certaine. Malgré tout, face au désastre causé par les bombes, deux types de comportements s'offrent aux victimes : l'insouciance, la joie d'une part, la peur et la crainte de l'autre. En effet, tandis que les bombardements font rage, la vie semble se mener comme si de rien n'était. Les gens dorment, rabâchent, chantent, même si leur chant est parfois faux:«Miaa ôoui ! broumm !...miaôoui ! C'est des avions qui rejaillissent, c'est pas Bébert ! [...] je vous imite tout, je vous ai prévenu... [...] Je suis pas artiste mais j'ai l'oreille !En mi bémol ! mi-bémol ! Madame ! » (p.164). Le narrateur-personnage-spectateur est à la fois terrorisé et fasciné par ce bruit mortel et enchanteur. Aliéné, il renverse sa position en une situation d'omnipotence où il devient le maître tout puissant au niveau de la mélodie. Devant ce désastre, l'homme se rabaisse au niveau de la bête et, comme un animal terrien, il s'engouffre sous la terre, attendant le miracle de son sauvetage.

Conclusion

Les deux romans de Céline (*Féerie pour une autre fois II* et *Guignol's band II*) entretiennent des rapports dialogiques très étroits avec des arts visuels (peinture et cinéma) et les arts du spectacles et du jeu (musique et théâtre, etc.), manifestant l'hybridation textuelle dont parle Bakhtine, c'est-à-dire «le mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé, la rencontre dans l'arène de cet énoncé, de deux consciences linguistiques, séparés par une époque, par une différence sociale, ou par les deux» (M. Bakhtine, 1970, p.176). Par l'interartialité, Céline met donc en évidence une dimension nouvelle de l'hybridation textuelle, qui contribue à la révolution du roman, puisque sous le prisme déformant, le romancier fait de ces textes, des romans polyphoniques, métissés, voire hétérogènes. À l'instar des Rabelais, Cervantès, Hugo, Dostoïevski, Joyce, etc., Céline semble faire de la quête d'une synthèse artistique l'un des leitmotivs de l'esthétique romanesque, donnant à ses romans la dimension de lieu de rencontres, d'échanges, de correspondances de différents types d'écriture. Pour lui, l'écriture est «un exercice d'altérité puisqu'écrire, c'est d'abord identifier l'autre puis l'intégrer à soi, en faire sa substance, un autre «qui travaille» alors l'œuvre en profondeur» (M. Bakhtine, 1970, p.176). Son roman est un lieu de circulation, de passage, de mobilité, de voyages interdiscursifs, d'interactions ; en somme un faisceau de relations.

Références bibliographiques

- ARISTOTE, 1874, *Poétique*, Nouvelle édition revue et corrigée. Traduction de Ch. Batteux de l'Académie française, Paris, Imprimerie et Librairie Classique de Jules Delalain et fils.
- BAKHTINE Mikhaïl, 1978, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 1970
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BLONDIAUX Isabelle, 1985, *Une écriture psychotique: Louis-Ferdinand Céline*, Paris, A.G. NIZET.
- BOUVERESS Jacques, 2004, *Langage, Perception et réalité*, T2, Nîmes, Jacqueline Chambon.

- CÉLINE Louis-Ferdinand, 1954, *Féerie pour une autre fois II* (Normance, Paris, Gallimard, « Folio »).
- CÉLINE Louis-Ferdinand, 1998 (1964), *Guignol's band II* (Le pont de Londres), Paris, Gallimard.
- DURIÈS Vanessa, 1993, *Le Lien*, Paris, Spengler.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1976
- GAUDREAUULT André, 1998, « De la narratologie littéraire à la narratologie cinématographique (et vice-versa) », in *La Recherche littéraire S/D* Claude Duchet et Stéphane Vachon, Montréal (Québec), XYZ, pp.324-332.
- GIORDANO Bruno, 1991, *On the composition of images, Signs and ideas*, New York, Willis, Locker and Owens.
- GIGNOUX Anne Claire, 2005, *Initiation à l'intertextualité*, S/D-Louis Tritter et Bernard Valette, Ellipses, Paris.
- GOUDREAUULT André et MARION Philippe, 1998, « Transécriture et médiatique narrative : l'enjeu de l'intermédialité... » dans André Gaudreault et Thierry Groensteen (dir.), *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec/Angoulême, Nota bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image, p. 31-52.
- HORACE, 1950, « De Arte Poetica Liber Ad Pisones » (Art poétique ou Épître aux pisons), *Œuvres Complètes*, Paris, Librairie Garnier Frères, vol.2.
- KLEE Paul, 1985, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denöel.
- LACAN Patrice, 1998, « Cinéma et création littéraire dans les romans de J. Echenoz », Mémoire de Maîtrise, Université Paul-Valéry/Montpellier III.
- LEE Renssalaer Wright, 1998, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XV^e-XVIII^e siècles*, traduction de Maurice Brock, Paris, Éditions Macula.

- LESSING Gotthold Ephraim, 1802, *Laocoon ou des limites respectives de la poésie et le peinture*, Traduction de Charles Vandebourg, Paris, Antoine-Augustin Renouard.
- MARIA Lucia Claro, 2010, « Description picturale : vers une convergence entre littérature et peinture », in *Synergies*, Université de Sao Paulo, p.91-101.
- SCHNELLER Dóra, 2007, « Écrire la peinture : la doctrine de l'Ut pictura poësis dans la littérature française de la première moitié du XX^e siècle. », dans *Revue d'Études Françaises* n°12, p.133-144.
- VETTER Anne, 1996, « De l'image au texte », in *Peinture et écriture*, Paris, Unesco, Coll. « Traverses ».
- VRAY Jean-Bernard, 2005, « Le roman connaît la chanson », in *Le Jeu des arts. L'écriture et les arts*, Matteo Majorano (dir.), Bari, B.A. Gaphis, coll. « Margini Critici », p.148-166.

Table des matières

Introduction.....	7
Première partie	
Rapports dialogiques dans le texte littéraire.....	13
MINDIÉ Manhan Pascal	
La dimension interartiale de l'écriture de <i>Guignol's Band 2</i> (Le Pont de Londres) et <i>Féerie pour une autre fois 2</i> (Normance) de L-F. Céline	15
KONÉ Yacouba	
Jeu littéraire et jeux vidéo dans le discours romanesque de Garréta 29	
KADIMA-NZUJI Gashella Princia Wynith	
Essai de catégorisation des anthroponymes référentiels dans les romans de Sony Labou Tansi.....	49
GUÉI Séraphine épse YAHA	
Dialogue littérature et médecine dans le roman d'Anne F. Garréta ..	67
LÔ Demba	
Réalités historiques et procédés dramatiques dans le <i>Cid</i> de Pierre Corneille	83
Deuxième partie	
Littérature et savoirs contemporains	99
EBA Axel Richard	
Le <i>Kitsch</i> , un mot à la nature complexe	101
SORO Zié Benjamin	
La cybernétique dans le roman français contemporain : un procédé de cyboorganisation narrative	117

DEMBÉLÉ Afou

Savoirs sociologiques et sociétaux locaux dans *Kaïdara* et *l'Éclat de la Grande Etoile* : quels apports pour le pouvoir moderne ? 135

SYLLA Daouda

L'écriture de l'histoire chez Patrick Deville : une expérience maximaliste 151

KETCHIAMAIN Hugues Merlin

Construction stratégique de l'image socio-discursive du personnage féminin dans *La Lame et le couteau* de Valentin Ateba Abeng 167

Troisième partie

Littérature et migration 191

ATEUFACK DONGMO Rodrigue Marcel

«Migritude » : entre résistance et légitimation de l'orthodoxie coloniale 193

ANGAMAN Etienne

Du parcours de "l'underground" de la nature de Kafka à la création de la poétique du continuum 217